



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA**

**MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO**

**REPRESENTAÇÕES IMAGOTÍPICAS DE PAISAGENS  
BRASILEIRAS EM LE DICTATEUR ET LE HAMAC, DE DANIEL PENNAC**

**Teresina  
2022**

MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO

REPRESENTAÇÕES IMAGOTÍPICAS DE PAISAGENS  
BRASILEIRAS EM **LE DICTATEUR ET LE HAMAC**, DE DANIEL PENNAC

Dissertação encaminhada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), na área de concentração de Literatura, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro.

Teresina  
2022

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco  
Serviço de Processamento Técnico

M929r Mourão, Maria Iara Zilda Návea da Silva.  
Representações imagotípicas de paisagens brasileiras em **Le dictateur et le hamac**, de Daniel Pennac / Maria Iara Zilda Návea da Silva Mourão. – 2022.  
96 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Teresina, 2022.

“Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro.”

1. Paisagens brasileiras. 2. Imagologia. 3. Literatura Francesa Contemporânea. I. Pinheiro, Carlos André. II. Título.

CDD 843

**MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO**

**REPRESENTAÇÕES IMAGOTÍPICAS DE PAISAGENS  
BRASILEIRAS EM LE DICTATEUR ET LE HAMAC, DE DANIEL PENNAC**

Dissertação encaminhada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), na área de concentração de Literatura, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro.

Aprovada em 29 de abril de 2022.

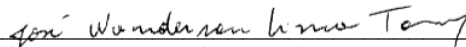
**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Carlos André Pinheiro (UFPI)  
Orientador



Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis (UFPI)  
Examinador interno



Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres (UESPI)  
Examinador externo ao Programa



*A Deus e à espiritualidade.  
Ao meu pai (in memoriam), João e à minha mãe, Maria das Neves.  
Aos meus avós (in memoriam), Joana e Zé Mourão,  
os grandes incentivadores das minhas primeiras leituras.*

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

A Guillaume Lampin, por ter me apresentado a “Le Dictateur et le hamac”.  
À Teresina, em todas as suas qualidades e defeitos, por toda luz e calor.

À minha Mãe, ao meu padrinho Abel, à minha irmã Luziane, aos meus irmãos Zilmar e Bruno, à minha tia Zildenir, à vovó Zilda, por estarem sempre ao meu lado.

A Romério, Arlene e Netinho, pela leitura generosa deste trabalho.

A todos os meus amigos, em especial Maria Cardoso, dona Rosa, Tiago Barbosa, Carol Aquino Thaisa, Damarys, Larissa Ferreira e Cristiane Fronza, pela escuta paciente, pelo apoio e pela partilha de experiências.

À Catharine Muller, Laís Andrade e Thayná Chaves, por me ensinarem a cada consulta ou sessão a importância da saúde mental.

À UFPI, que foi e espero que continue sendo um espaço de aprendizado e pesquisa para mim e muitos outros estudantes piauienses.

Ao orientador, Prof. Dr. André Pinheiro, por me acompanhar desde a graduação, dando-me bases e liberdade para realizar pesquisas científicas com ética, criatividade e qualidade.

Ao Prof. Dr. Wanderson Torres e ao Prof. Dr. Emanuel Pires, pelas orientações enriquecedoras.

Ao PPGEL-UFPI, em especial aos professores com quem tive aula, por todos os aprendizados e pela força que demonstraram ao continuar mesmo na Pandemia.

Aos companheiros do Grupo de Teoria do Espaço Ficcional, pelos debates enriquecedores.

Aos meus alunos, do presente e do passado, com quem desejo compartilhar os meus aprendizados.

*não é o meu país  
é uma sombra que pende  
concreta  
do meu nariz  
em linha reta  
não é minha cidade  
é um sistema que invento  
me transforma  
e que acrescento  
à minha idade*

*Torquato Neto*

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise do romance **Le dictateur et le hamac** (2003a), do escritor francês Daniel Pennac, enfocando o modo como a configuração de paisagens nessa obra pode revelar uma lógica de escrita amparada por concepções sobre o Brasil construídas sob uma perspectiva estrangeira. Esse romance traz a história de um ditador agorafóbico instalado na fictícia cidade de Teresina. Desse modo, o principal objetivo da pesquisa é refletir sobre a estruturação das paisagens brasileiras sob uma perspectiva estrangeira de produção do espaço ficcional. Para cumprir tal fim, foi necessário examinar os mecanismos de operação técnica empregados na composição das paisagens brasileiras delineadas no romance; relacioná-las com a tradição de imagens sobre o Brasil; entender as relações entre alteridade e identidade que se sobressaem dessas configurações paisagísticas. A análise foi amparada em estudos sobre paisagem literária, como Collot (2013), e Imagologia, ramo da Literatura Comparada que enfoca as imagens de países veiculadas nos textos literários (SOUSA, 2004). Tal proposta justifica-se devido a uma lacuna na fortuna crítica sobre Daniel Pennac no Brasil, país com muitas traduções de sua obra, mas com poucos estudos críticos sobre sua obra. Além disso, o referido estudo se faz relevante ao permitir a reflexão sobre como as paisagens humanas repercutem na criação literária, favorecendo a investigação de questões, como os encontros entre culturas diferentes, tão comuns na atualidade. A investigação empreendida neste trabalho mostrou que as paisagens brasileiras configuradas na obra retomam aspectos recorrentes de uma longa tradição de imagens literárias do Brasil construídas a partir da Europa. No entanto, esses aspectos são questionados no próprio romance, devido a seu caráter metanarrativo. Assim, as paisagens brasileiras não são tema central do romance. Sua função é mais estrutural, visto que a partir delas, um narrador-escritor constrói as paisagens da história do ditador agorafóbico, possibilitando novas formas de entendimento dos imagotipos brasileiros.

**Palavras-chaves:** Paisagens brasileiras. Imagologia. Literatura francesa contemporânea.

## RÉSUMÉ

Cette recherche propose une analyse du roman **Le dictateur et le hamac** (2003a), de l'écrivain français Daniel Pennac, en s'intéressant à la façon dont la configuration des paysages dans cette œuvre peut révéler une logique d'écriture soutenue par des conceptions du Brésil construites à partir d'un point de vue étranger. Ce roman raconte l'histoire d'un écrivain qui raconte aux lecteurs le processus de création de l'histoire d'un dictateur agoraphobe installé dans la ville fictive de Teresina. Ainsi, l'objectif principal de la recherche est de réfléchir sur la structuration des paysages brésiliens à partir d'une perspective étrangère de production d'espace fictionnel. Pour y parvenir, il fallait examiner les mécanismes d'opération technique employés dans la composition des paysages brésiliens esquissés dans le roman ; les relier à la tradition des images sur le Brésil ; comprendre les relations entre altérité et identité qui se dégagent de ces configurations paysagères. L'analyse a été étayée par des études sur le paysage littéraire, telles que Collot (2013) et l'Imagologie, une branche de la littérature comparée qui se concentre sur les images des pays véhiculées dans les textes littéraires (SOUSA, 2004). Une telle proposition est justifiée en raison d'une lacune dans la fortune critique de Daniel Pennac au Brésil, un pays avec de nombreuses traductions de son œuvre, mais avec peu d'études critiques sur son œuvre. De plus, l'étude susmentionnée est pertinente en permettant une réflexion sur la façon dont les paysages humains affectent la création littéraire, favorisant l'investigation de questions, telles que les rencontres entre différentes cultures, si courantes aujourd'hui. L'enquête menée dans ce travail a montré que les paysages brésiliens configurés dans l'œuvre reprennent des aspects récurrents d'une longue tradition d'images littéraires du Brésil construites à partir de l'Europe. Cependant, ces aspects sont remis en question dans le roman lui-même, en raison de son caractère métanarratif. Ainsi, les paysages brésiliens ne sont pas le thème central du roman. Sa fonction est plus structurelle, puisqu'à partir d'eux, un narrateur-écrivain construit les paysages de l'histoire du dictateur agoraphobe, permettant de nouvelles manières d'appréhender les imagotypes brésiliens.

**Mots-clés** : Paysages brésiliens. Imagologie. Littérature française contemporaine.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>11</b>
<b>ESTADO DA ARTE.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS .....</b>	<b>11</b>
1.1.2 <i>POÉTICAS DA PAISAGEM</i> .....	21
<b>1.2 RECEPÇÃO CRÍTICA .....</b>	<b>24</b>
1.2.1 LINHAS GERAIS SOBRE A OBRA DE DANIEL PENNAC .....	24
1.2.2 DE BELLEVILLE A TERESINA: RECEPÇÃO CRÍTICA SOBRE ESPAÇO LITERÁRIO E <b>LE</b> <b>DICTATEUR ET LE HAMAC</b> .....	28
<b>CAPÍTULO II: A COMPOSIÇÃO DAS PAISAGENS BRASILEIRAS.....</b>	<b>36</b>
<b>2.1 A INSTÂNCIA NARRATIVA E A DELIMITAÇÃO DAS MOLDURAS DAS PAISAGENS DO</b> <b>ROMANCE .....</b>	<b>45</b>
<b>2.2 OS PERSONAGENS E A VIVÊNCIA DAS PAISAGENS .....</b>	<b>52</b>
<b>2.3 AS PAISAGENS E SUAS METAMORFOSES .....</b>	<b>61</b>
<b>CAPÍTULO III: AS HETEROIMAGENS DO BRASIL A PARTIR DA</b> <b>ESTRUTURAÇÃO DAS PAISAGENS.....</b>	<b>68</b>
<b>3.1 A TRADIÇÃO REPRESENTATIVA DO BRASIL EM OBRAS EUROPEIAS E <b>LE</b> <b>DICTATEUR ET LE</b></b> <b>HAMAC .....</b>	<b>72</b>
3.1.1 <i>BRASIL: UM PARAÍSO PERDIDO EM MÃOS IMPRÓPRIAS</i> .....	72
3.1.2 <i>BRASIL: TERRA DO MAL</i> .....	74
3.1.3 <i>BRASIL: UM MITO NO SÉCULO XX</i> .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>86</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Escritos de autoria estrangeira sobre o Brasil são recorrentes desde a época das grandes navegações. Naquele período, cartas e crônicas de viagem - como a **Carta a el-rei Dom Manuel** (1500), do português Pero Vaz de Caminha e a **L’histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil** (1578), do viajante francês Jean de Léry - descreviam a chegada dos europeus na América, assim como ajudavam na construção de imagens sobre a cultura local. Tais representações ainda repercutem no modo como esse lugar é visto internacionalmente. Na contemporaneidade, literatos de várias nacionalidades também retratam o Brasil em suas obras. Essa tendência não deixa de estar em consonância com a crescente globalização, que possibilita o contato frequente entre culturas estrangeiras, seja virtualmente, através da internet, seja presencialmente, por conta das migrações, do turismo entre outros fatores.

O encontro entre culturas, cada vez mais intenso atualmente, não deixa de impactar nas produções literárias recentes. No entanto, ainda que informações de ordem diversa sobre determinados lugares estejam cada vez mais disponíveis, continua sendo impossível que o texto literário dê a noção exata de um país estrangeiro. Isso acontece porque, além dos entraves que impossibilitam a literatura de operar uma imitação exata do real, a formação cultural do autor projeta-se na construção do texto literário com temática estrangeira. Por outro lado, a literatura e outras manifestações artísticas influenciam fortemente no ideário sobre as nações e culturas estrangeiras, alimentando expectativas e estereótipos determinantes nas relações entre pessoas e instituições de diferentes partes do mundo.

Nesse contexto, esta pesquisa analisa o romance **Le dictateur et le hamac** (2003a), do francês Daniel Pennac, traduzido para o português com o título de **O ditador e a rede** (2005). Daniel Pennac é um escritor que ganhou notoriedade em seu país de origem, primeiramente, pela *Saga Malaussène*, série de romances policiais centrada no personagem Benjamin Malaussène, habitante do bairro parisiense de Belleville. Nos livros da série, a temática do encontro e da convivência entre pessoas de culturas diferentes já se faz presente através da própria configuração do bairro citado, conhecido pela presença de imigrantes de origem africana, árabe, judaica, entre outras. Várias de suas obras foram traduzidas no Brasil. As mais conhecidas e citadas em trabalhos acadêmicos são o ensaio sobre o poder da leitura **Comme un roman** (1992), o livro autobiográfico **Chagrin d’école** (2007) e o romance que explora a corporalidade **Journal d’un corps** (2012).

Em **Le dictateur et le hamac**, ficção, relatos autobiográficos e comentários metaficcionais se intercalam para contar, ao mesmo tempo, duas histórias que se transformam em uma só. Na primeira, o ditador agorafóbico de um país imaginário cuja capital se chama Teresina, como a capital do estado brasileiro do Piauí, foge para o exterior por medo de ser assassinado pela multidão composta por seu próprio povo. A segunda história é a do escritor dessa fábula ditatorial que discute, mas também ficcionaliza em 1ª pessoa o trabalho imaginativo por trás de sua criação literária, pondo em evidência a contribuição de experiências pessoais para a escrita literária. Entre essas experiências, destaca-se uma estadia no Brasil durante os anos de 1970 discutida no próprio livro e retomada pelo autor em entrevistas para a imprensa francesa. O livro teria sido fruto dessa viagem, quando o escritor acompanhou sua esposa, professora universitária, durante uma temporada de trabalho na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza. Nessa época, ele aproveitou para conhecer um pouco mais da língua portuguesa, o país e, principalmente, o interior – oportunidade que ocasionou, por acaso, uma rápida passagem à Teresina, quando voltava de Brasília para Fortaleza. Ao fazer referência ao escritor, não se pretende confundir autor e narrador em primeira pessoa que reivindica a autoria do romance nesse enredo. Desse modo, não se pretende verificar a correspondência entre enredo e fatos da vida do autor, mesmo se muitas passagens da narrativa coincidem com relatos de Daniel Pennac na imprensa francesa, como a estadia no Brasil e a passagem por acaso à Teresina.

No entanto, diante da centralidade da cidade de Teresina e de outros espaços brasileiros no enredo e na construção dessa obra literária, a presente pesquisa pretende evidenciar o modo como as diferentes paisagens brasileiras são estruturadas na obra. Parte-se do pressuposto de que as paisagens brasileiras são construídas a partir de uma perspectiva estrangeira, tendo em vista a nacionalidade francesa do autor e a presença de um narrador em primeira pessoa, que se declara francês, relatando uma experiência de viagem e de criação literária a partir do Brasil. Assim, essa perspectiva alóctone tenciona entender o país estrangeiro e a própria criação literária através da observação e da imaginação de paisagens.

Portanto, essa pesquisa tem por principal objetivo refletir sobre a estruturação das paisagens brasileiras sob uma perspectiva estrangeira de produção do espaço. Para cumprir tal fim, será necessário analisar a confluência entre paisagens brasileiras empíricas e ficcionais; relacionar as paisagens brasileiras na obra com a tradição de imagens sobre o Brasil; entender as relações entre alteridade e identidade que se sobressaem dessas configurações paisagísticas; e examinar os mecanismos de operação técnica empregados na composição dessas paisagens.



Tal análise de **Le dictateur et le hamac** é relevante porque permite elaborar uma reflexão sobre o modo como as paisagens empíricas repercutem na criação literária. Isso porque a cidade de Teresina e outros espaços do Brasil são bases para a construção de um espaço ficcional, uma outra Teresina que tem pontos em comum com esses espaços empíricos, mas sem a pretensão de tê-los como referentes ou de representá-los de modo a fazer o leitor esquecer as diferenças entre real e ficcional. Bem pelo contrário, a transformação de real para ficcional parece acontecer durante a leitura. Essa característica possibilita uma aproximação entre a Teoria Literária e a concepção de espaço em obra, desenvolvida por Alberto Tassinari (2001) para explicar o modo como o espaço da pintura e da escultura contemporâneas se manifestam. Na concepção do referido crítico, “uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte.” (TASSINARI, 2001, p. 76). De certo modo, o trabalho de composição operado por Pennac nesse romance também promove a comunhão entre esses dois mundos distintos.

Por outro lado, o estudo de obras que tematizam o encontro entre culturas é importante por favorecer a investigação de imagens cristalizadas de uma nação ou grupo étnico em relação ao outro. Como já foi dito anteriormente, sabe-se que as obras literárias, mas também outras produções artísticas e midiáticas, são responsáveis pela formulação e difusão de estereótipos sobre países e grupos étnicos. Essas produções, mesmo se não retratam uma realidade objetiva em todos os seus aspectos, são capazes de influenciar visões e ações sobre grupos e nações estrangeiras. Portanto, o estudo de **Le dictateur et le hamac**, uma obra de autoria estrangeira sobre o Brasil, pode fornecer um melhor entendimento das relações entre culturas e de como a literatura pode difundir mundialmente as imagens de um lugar.

Além disso, após a busca em repositórios de pesquisa acadêmica, constatou-se que a obra em geral de Daniel Pennac, apesar de consideravelmente traduzida no Brasil, é foco de poucos estudos de crítica literária. Particularmente, existe também uma carência de estudos sobre o *corpus* desta pesquisa na fortuna crítica do autor, tanto em português como em língua estrangeira, notadamente inglês e francês. Nesses idiomas, os estudos sobre **Le dictateur et le hamac**, em comparação com outros livros do autor, são escassos e os temas tratados são aspectos metatextuais da obra<sup>1</sup>, a temática política<sup>2</sup> e a forma de retratar a História do Brasil<sup>3</sup>. Diante de tal cenário, viu-se a possibilidade desta dissertação contribuir para o aumento de

---

<sup>1</sup> Lanza (2007) e Leblan (2016)

<sup>2</sup> Labbé (2005)

<sup>3</sup> Tettamanzi (2007)

estudos literários sobre Pennac no Brasil, especialmente, sobre essa obra, diretamente relacionada ao país, já que paisagens brasileiras figuram como espaços literários.

A Imagologia e os estudos sobre a paisagem literária orientaram a análise dos aspectos romanescos operacionalizados nesta pesquisa. A Imagologia é um ramo da Literatura Comparada que estuda as representações de países estrangeiros na literatura. Essa abordagem esteve nas bases da criação da Literatura Comparada no século XIX na Europa, mas foi desacreditada em meados do século XX pelo *New Criticism* norte-americano sob a acusação de se preocupar demasiadamente com aspectos extraliterários, mais relacionados a outras áreas das ciências humanas. As críticas não impediram a Imagologia de continuar desenvolvendo-se, mesmo que tenham impactado na sua difusão pelo mundo e contribuído para mudanças teóricas e metodológicas. Se, antes do *New Criticism*, a Imagologia preocupava-se de algum modo em constatar a validade da correspondência entre imagens literárias e as realidades representadas, atualmente, estudos imagológicos podem empenhar-se na desmistificação dessas imagens, entendendo-as como avaliações sobre a cultura estrangeira e não fatos constatáveis. Outro caminho possível para a Imagologia hoje é o estudo que parte da análise de imagens literárias do estrangeiro rumo a um entendimento mais amplo do imaginário social de seus produtores. Ou seja, a imagem, por ser uma criação artística de autoria unilateral, revela mais de quem escreve do que de quem é retratado.

Já o conceito de paisagem literária, outro aspecto basilar para o desenvolvimento desta pesquisa, advém de outras áreas do conhecimento, como as artes plásticas, a geografia e a arquitetura. O avanço dos estudos do espaço literário nos últimos anos e as mudanças desse conceito nessas outras áreas proporcionaram a percepção do potencial analítico dessa categoria para a literatura. Até poucas décadas atrás, o conceito de paisagem referia-se apenas àquilo que a vista alcançava; essa definição pressupunha certa neutralidade no ato de ver. Ou seja, a visão paisagística era puramente descritiva e capaz de apresentar o mundo de maneira direta a seu observador. Atualmente, há estudos que apontam para a ideia de que a paisagem depende do trabalho e do posicionamento do observador, que, mesmo inconscientemente, realiza operações variadas para compor a imagem do que vê, já que a visão humana é incapaz de abarcar o espaço em todos os seus detalhes. Assim, a depender de seu posicionamento, da seleção de alguns elementos do espaço e ainda de suas vivências, o observador constrói uma paisagem a partir da percepção do espaço. Por isso, na literatura, a paisagem se relaciona com a observação, a descrição e a composição de um espaço a partir de determinado ponto de vista. Fundamentado nesse pressuposto, na presente pesquisa propõe-se relacionar paisagem literária e Imagologia,

já que essa corrente teórica é capaz de elucidar um ponto de vista estrangeiro determinante para a composição das paisagens literárias relacionadas ao Brasil em **Le dictateur et le hamac**.

Diante do exposto, o objetivo desta pesquisa tem natureza explicativa, uma vez que se busca esclarecer algumas das múltiplas relações em torno do fenômeno da criação literária, articulando conceitos de outras áreas do conhecimento (como a geografia, a sociologia e a estética) com os princípios fundamentais da teoria da literatura. O processo de investigação analítica foi desenvolvido a partir do acesso a fontes terciárias, visto que foram examinados tanto o conteúdo original produzido por Daniel Pennac, quanto estudos teóricos e análises críticas produzidas a partir daquela fonte primária. No que concerne à apresentação dos resultados, trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, pois analisou-se essencialmente conceitos e ideias em torno da noção de paisagem e da construção de imagens a partir de uma perspectiva estrangeira. Por fim, em relação ao tratamento da pesquisa, fez-se uma revisão bibliográfica, refletindo cuidadosamente sobre o material produzido acerca do tema aqui analisado, incluindo artigos científicos, dissertações, teses e livros publicados. Amparada pelos princípios da Literatura Comparada, a análise das fontes foi executada a partir de um modelo de crítica dialética que busca relacionar as estruturas internas da obra literária a elementos extrínsecos ao texto – tais como a sociedade, a paisagem e a cultura. O trabalho tenciona promover uma síntese conceitual por meio dos argumentos de tese e antítese apresentados no discurso literário, alcançando, assim, o cerne da natureza de sua contradição.

Textualmente, o trabalho organiza-se em torno de quatro capítulos temáticos. O primeiro capítulo, denominado “Estado da Arte”, comporta uma discussão sobre os fundamentos da Imagologia e dos estudos da paisagem literária, bem como uma síntese dos estudos críticos sobre a obra de Daniel Pennac. Em “Os procedimentos de composição das paisagens imagotípicas brasileiras”, segundo capítulo, busca-se examinar o modo como os elementos estruturais e formais na construção das paisagens brasileiras são manipulados de forma a fazer uma fusão entre o espaço do narrar e o espaço narrado. No terceiro capítulo, “As heteroimagens<sup>4</sup> do Brasil a partir da estruturação da paisagem”, faz-se uma leitura crítica dos imagotipos que estruturam o discurso de **Le dictateur et le hamac**.

---

<sup>4</sup> Heteroimagem é um termo cunhado pelos estudiosos da Imagologia para designar as imagens literárias de um país ou grupo étnico construídas por pessoas que lhe são externas.

# CAPÍTULO I: ESTADO DA ARTE

## 1.1 Fundamentos Teóricos

### 1.1.1 Imagologia

A referência a povos e terras estrangeiras no texto literário remonta a tempos longínquos, porém o estudo imagológico dessas representações só apareceu por volta do século XIX. Os especialistas distinguem diferentes fases no desenvolvimento histórico da Imagologia. Segundo Leerssen (2007), é possível fazer uma arqueologia dessa corrente crítica já a partir do século XVIII na Europa, época em que a sua organização política em nações estava mais consolidada e se começava a pensar cada vez mais nas diferenças entre os povos. Nesse período, intelectuais iluministas, como Montesquieu, Hume e Voltaire, procuravam sistematizar e aprofundar ideias sobre as nações, que antes eram veiculadas pelos populares substancialmente em anedotas e piadas.

Ainda que não se falasse em Imagologia, esses estudos já descreviam as diferenças entre nações e culturas, abrindo caminho ao comparativismo em ciências humanas nas universidades europeias do século XIX. Nesse contexto, os conceitos de cultura e nação estavam imbricados, pressupondo-se que a cultura (marca distintiva de uma nação) era determinada por uma individualidade caracterizadora subjacente a cada país. Leerssen (2007) explica que os estudos literários a partir da metade do século XIX, influenciados por esse paradigma, tinham os estereótipos nacionais como princípios para o entendimento dos fenômenos literários, mas nunca como tópicos de investigação:

The literary criticism of mid-century scholars, inspired by the achievements of Comparative Linguistics, explain literary traditions from ethnic temperaments, which in turn are presented, in un-argued, a priori form as 'received knowledge' and common consensus, that is to say: on the basis of current stereotypes and images. [...] Literary history is thus a form of studying the nation's true character as expressed in its cultural history. (LEERSSEN, 2007, p.19)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>A crítica literária de estudiosos de meados do século, inspirada nos avanços da Linguística Comparativa, explica as tradições literárias de temperamentos étnicos, que por sua vez são apresentadas, de forma não argumentada, a priori como 'conhecimento recebido' e consenso comum, ou seja: com base em estereótipos e imagens da época. [...] A história literária é, portanto, uma forma de estudar o verdadeiro caráter da nação expresso em sua história cultural. (LEERSSEN, 2007, p.19 - tradução nossa)

Nesse período, a Imagologia literária coincidia com uma psicologia dos povos, cujo objetivo era reconhecer na literatura de um povo a sua identidade. Segundo Sousa (2004, 2011), um dos representantes desse período era o historiador francês Hippolyte Taine, que acreditava ser possível traçar o perfil psicológico de um povo ou de um grupo social a partir da investigação de sua criação literária e compará-la com a de outros grupos ou povos. Para ele, a literatura tinha a capacidade de veicular o comportamento humano, que era mecanicamente determinado pelas variáveis meio, raça e momento histórico. Ou seja, a partir da literatura seria possível capturar a essência imutável de cada povo, produzindo conhecimentos estáveis sobre ele. Conforme Leerssen (2007), o positivismo-determinista das ideias de Taine foi criticado por seus próprios adeptos, como Ernst Renan, permitindo que a ideia de nacionalidade pudesse ser vista de modo mais historicizado. Assim, as diferenças culturais e a diversidade entre nações passam a ser entendidas como produtos de escolhas e circunstâncias variadas e não como fruto de fatores naturais.

A historização do conceito de nacionalidade não foi suficiente para que os estudos literários da primeira metade do século XX deixassem de considerar sua existência ontológica. Nessa época, correspondente à segunda fase da Imagologia (SOUSA, 2004) e denominada de proto-imagologia (LEERSSSEN, 2007), os estudos que buscam descrever a representação de uma dada nação na literatura se popularizam na França, na Alemanha e também nos Estados Unidos. Tenta-se, também, entender a transformação das imagens de uma nação ao longo da História Literária. Entre os teóricos dessa época, destaca-se o francês Jean-Marie Carré, que defendia o princípio de que alguns escritores conseguiriam captar a essência de um povo estrangeiro produzindo imagens literárias verdadeiras, enquanto outros construíam imagens mais distanciadas da realidade estrangeira. Sousa (2004) indica como ponto nevrálgico da ideia de Carré “o problema das generalizações, dos critérios usados para falar de verdadeiras e falsas imagens de países e, sobretudo, o fato de que as imagens de países não são passíveis de ser reduzidas e enformadas numa tipificação dicotômica” (SOUSA, 2004, p. 57). Desse modo, Carré e outros estudiosos dessa época avançaram no sentido de reconhecer que as imagens sobre uma nação podem mudar através do tempo e de acordo com os desígnios do escritor, mas falharam por continuar acreditando que o estudo das imagens literárias de nações levaria a constatações válidas sobre as próprias nações. Além disso, Leerssen (2007) adverte que muitos estudos produzidos nessa época eram apenas uma anotação bibliográfica temática, já que tentavam listar os vários temas relacionados a um tipo nacional no transcorrer dos séculos. Por outro lado, o teórico acredita que esses estudos podem ser uma fonte importante para a pesquisa

imagológica atual, pois trazem ricos quadros das mudanças de práticas literárias e valores culturais, mostrando a grande variabilidade dos estereótipos nacionais.

A insistência em afirmar a possibilidade de traçar um quadro exato de determinada nação através da literatura e outras pretensões de cunho positivista da crítica literária francesa soaram problemáticas nos Estados Unidos, onde se desenvolvia o *New Criticism* nos anos de 1950 e 1960. Nesse contexto, René Wellek aparece como o arauto dos problemas desencadeados pelos estudos literários franceses para o campo da Literatura Comparada. Em “A crise da Literatura Comparada”, o autor cita diretamente estudos de Jean-Marie Carré e Fernand Baldensperger, dentre uma série de outros, para identificar os pontos frágeis dos estudos literários da época: “uma demarcação artificial de seu objeto de estudo e de sua metodologia, um conceito mecanicista de fontes e influências, uma motivação ligada ao nacionalismo cultural[...]” (WELLEK, 2011, p. 127).

Como já foi dito anteriormente, a Imagologia, enquanto estudo do elemento estrangeiro na literatura, é um ramo da Literatura Comparada, mas, a partir do texto de Wellek, houve uma consciência de que era necessário estabelecer uma distinção mais profícua entre a Literatura Comparada e os estudos imagológicos. Ao falar da demarcação artificial do objeto, Wellek estava se referindo diretamente à diferença entre Literatura comparada e Literatura geral adotada pelos estudiosos franceses. Para eles, a primeira permitiria a realização de estudos relacionando diferentes nações, enquanto a segunda abarcaria os estudos da literatura nacional. Essa demarcação era frágil porque restringia o campo de ação do estudioso de literatura e contrariava a concepção de literatura de Wellek. Esse aspecto foi muito bem observado por Sandra Nitrini em seu volume **Literatura comparada**:

Para ele [René Wellek], a literatura comparada tinha-se limitado, até então, a estudar mecanicamente as fontes e as influências, as relações de fato, a fortuna, a reputação ou a acolhida reservada a um escritor ou a uma obra e as causas e consequências deterministas das produções literárias, sem nunca se ter preocupado em desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, a não ser mostrar o fato de que um escritor leu ou conheceu outro escritor. O que não tem sentido para quem concebe as obras de arte não como somas de fontes e influências, mas como ‘conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura’. (NITRINI, 2015, p. 34)

Desse modo, Wellek evidenciou a obsolência da metodologia utilizada pela Literatura Comparada na Europa, que privilegiava em excesso os aspectos histórico, social e político e

negligenciava as especificidades do texto literário. Na sua concepção, os estudos de fontes e influências eram considerados inadequados porque estabeleciam relações mecânicas e mal justificadas de causa e efeito, muitas vezes a serviço da necessidade dos próprios teóricos em exaltar a sua nação através da repercussão das obras nacionais em outros países.

Pode-se dizer que o impacto da crítica de Wellek sobre os estudos da Imagologia foi substancial. Leerssen (2007) destaca que, como consequência, houve uma tendência, durante os anos 1960 e 1970, ao abandono dos estudos imagológicos, que antes eram praticamente sinônimo do comparatismo nos estudos literários. Isso parece ter repercutido no Brasil, onde o campo da Literatura comparada está bastante desenvolvido, mas pouco se utiliza a Imagologia como aporte teórico-metodológico para teses, dissertações e artigos. Por outro lado, Moll (2002) observa a pertinência das críticas de Wellek por destacar problemas básicos da Imagologia. Foi a partir da superação dos problemas apontados pelo teórico austríaco que esse ramo do comparatismo adquiriu novo fôlego a partir dos anos 1960. Mesmo que as críticas de Wellek tenham sido parcialmente consideradas, a Imagologia não se deixou levar por suas declaradas despolitização e universalização da investigação literária, conservando a centralidade de seu objetivo ético-político e a reflexão sobre o conceito de “nação” (MOLL, 2002, p. 335-336).

Entre os estudiosos que deram continuidade aos estudos imagológicos após as críticas de Wellek, destaca-se o belga Hugo Dyserinck, do Departamento de Comparatística da Universidade de Aachen, na Alemanha. Em 1966, com seu artigo “O problema das *images* e *miragens* no âmbito da literatura comparada” (DYSERINCK, 2005), o crítico realizou uma espécie de revisão teórica da Imagologia. Dysenrynk pauta sua argumentação em uma reformulação às indagações dispostas por Wellek em “A crise da literatura comparada”:

A questão, que deveria ter sido esclarecida, não consistia nem, por um lado, na alternativa entre o método aplicado por Carré em *Les écrivains français et le mirage allemand* nem, por um outro, na desistência total em pesquisar a imagem do outro país na literatura; a pergunta deveria ser antes de tudo: a pesquisa das miragens e imagens tem ainda algum sentido para a pesquisa literária em geral ou para a literatura comparada em particular, algum sentido que não tenha nada a ver com aspectos primariamente sociais, psicológicos nacionais ou políticos, ou seja, existe uma pesquisa das mirages e images útil ou necessária dentro do âmbito de uma literatura comparada autônoma? (DYSERINCK, 2005)

Nesse artigo, Dyserinck se contrapõe diretamente à crítica de Wellek, uma vez que destaca a importância do estudo das imagens do estrangeiro (muitas vezes central para a

estruturação do discurso literário) para uma análise intrínseca da literatura. Outro ponto questionado neste trabalho se refere à confusão entre Imagologia e outras disciplinas gerada a partir da leitura do texto de Welck. Segundo o autor, a Imagologia nunca deveria se confundir com outras disciplinas das ciências humanas, já que ela trata da complexidade das ideias sobre uma nação delineadas no texto literário. Verificar se as imagens correspondem à realidade ou determinar quais são as mais ou menos corretas, como pretenderam os estudos imagológicos anteriores à segunda metade do século XX, não pode fazer parte do escopo da Imagologia. Seu objeto é a imagem, não os enunciados a partir dos quais ela se forma. Para Dyserinck e seus continuadores, as imagens são formadas por discursos circulantes nas sociedades capazes de constituir padrões de identificação nacional (LEERSSSEN, 2007, p. 23). Desse modo, é infrutífero estabelecer a distância entre a realidade empírica e as representações literárias.

Nessa esteira, Leerssen (2007) constata que as imagens literárias de nações influenciam o mundo empírico, mas não são criadas a partir dele. Elas são formadas no campo do imaginário e da poética, como boatos ou lugares comuns, construídas e disseminadas através do discurso literário e, atualmente, de discursos midiáticos. Quando um escritor constrói a imagem de uma nação estrangeira, é a outros textos, literários ou não, que ele toma por referência. Ou seja, a concepção imagológica de Leerssen (2007) enfatiza a intertextualidade na construção de imagens estrangeiras. Desse modo, a Imagologia não deveria lidar com sentenças que exprimem relações observáveis ou constatações de fatos como os que estão expressos em orações do tipo “A França é uma república” ou “A França é um país europeu”. O objeto da Imagologia seria os discursos imaginados amplamente difundidos, como o que transparece a partir da oração “Franceses são individualistas”. Leerssen (2007) alerta para a dificuldade em estabelecer fronteiras entre as constatações empíricas e o discurso imaginado, mas destaca duas características principais dessa última concepção: “[a] singles out a nation from the rest of humanity as being somehow different or atypical, and [b] articulates or suggests a moral, collective-psychological motivation for given social or national features.” (LEERSSSEN, 2007, p. 28)<sup>6</sup>.

Segundo Dyserinck, outros princípios teóricos da Imagologia que precisam ser levados em consideração dizem respeito ao papel desmistificador das imagens e a necessidade de uma “neutralidade cultural” do imagologista. Na tentativa de afastar a reputação de que a Imagologia estaria a serviço de interesses nacionalistas dos próprios teóricos, Dyserinck, em textos

---

<sup>6</sup> [a] distingue uma nação do resto da humanidade como sendo de alguma forma diferente ou atípica, e [b] articula ou sugere uma motivação moral, psicológica coletiva para determinadas características sociais ou nacionais.” (LEERSSSEN, 2007, p. 28 - tradução nossa)



posteriores, defende a possibilidade de a Imagologia desmistificar as ideologias sob as quais se assentam as imagens literárias. Para que isso ocorra, é necessário uma atitude de “neutralidade cultural” por parte dos pesquisadores, que não poderiam levar em consideração suas próprias ideias e sua identidade nacional e cultural. Amparada pelas teorias da recepção que põem em evidência a importância do leitor na compreensão do texto literário, Sousa (2004, p. 73-74) alerta para a dificuldade de se manter essa “neutralidade cultural”. Para a autora, a Imagologia se enriqueceria mais lidando e discutindo os vieses inevitáveis impostos por todas as leituras possíveis:

Só neste processo, talvez mais penoso e complexo de controlar, seja possível a aproximação ao outro e a aproximação do outro em relação a nós. E este processo encontra acolhida num outro conceito mais recente: o de ‘entre-lugar’, o de ‘terceiro espaço’, onde precisamente se estabelece o lugar de negociação. (SOUSA, 2004, p. 73-74)

Moll (2002), a partir do estabelecimento de relações entre Imagologia e Teorias pós-coloniais, também vê a ideia de “neutralidade cultural” com restrições. Segundo a autora, imagologistas e teóricos pós-coloniais têm em comum a preocupação com a questão da identidade, mas ambos a tratam de forma diferente exatamente em relação à posição do pesquisador frente a sua própria identidade. Assim, ela entende que a posição neutral dos imagologistas europeus foi útil no contexto dos conflitos na Europa do século XX, mas que, atualmente, não se pode subestimar os diálogos com os comparatistas pós-coloniais por conta desse princípio:

Estos últimos tienden, por el contrario, a colocar en primer plano su propia pertenencia cultural y a declararse abiertamente, efectuando así la elección política y «práctica» de denunciar el euro-centrismo y de inventar y favorecer nuevas vías de expresión crítica y literaria, alternativas a las europeas y norteamericanas. Una elección con la que una imagología que se proponga de verdad objetivos ético-políticos, debe necesariamente medirse. (MOLL, 2002, p. 374)<sup>7</sup>

Como os apontamentos de Moll (2002) e Sousa (2004) promovem um avanço no campo da Imagologia atualmente, as análises operacionalizadas nesta pesquisa se alinham aos

---

<sup>7</sup> Estes últimos [os comparatistas pós-coloniais], pelo contrário, ao colocar em primeiro plano sua própria pertença cultural e a declara-se abertamente, efetuando assim uma escolha política e ‘prática’ de denunciar o eurocentrismo e de inventar e favorecer novas vias de expressão crítica e literária, alternativas às europeias e norte-americanas. Uma escolha com a qual uma imagologia que se proponha de verdade a atender a objetivos éticos-políticos deve necessariamente preocupar-se. (MOLL, 2002, p. 374 - tradução nossa)

pressupostos teóricos defendidos pelas autoras. No entanto, é preciso destacar que conceitos importantes e passos metodológicos operacionais surgiram a partir dos preceitos de Dyserinck.

Entre eles, destaca-se os conceitos de imagotipos, heteroimagens e autoimagens. Segundo Sousa (2004), o conceito de imagotipo é usado em substituição ao de estereótipo. A palavra “estereótipo” se refere a concepções mais estáveis de estrutura e significado usadas para compreender o que consideram estrangeiro. Enquanto isso, o termo “imagotipo” diz respeito às imagens que podem manter sua essência inalterada, mas manifestam-se na obra literária de modo diverso, apresentando múltiplas nuances representativas. A partir do estudo desses imagotipos, pode-se chegar às ideologias que lhe deram origem. Romero (2005), em uma tentativa de definir melhor alguns termos da Imagologia, afirma que o imagotipo não é apenas a imagem, mas uma interação entre estereótipos, preconceitos e imagens. O autor também ressalta que os imagotipos não são uma representação direta da realidade, mas uma criação linguística. Por isso, a partir das ideias de Paul Ricoeur e Jean-Marc Moura, Romero (2005) afirma que os imagotipos possuem uma função ideológica (visto que reproduzem uma ideologia dominante) ou uma função utópica (visto que abrem espaço para novas ideias sobre determinado país ou cultura).

A concepção de imagotipo acaba por gerar outros conceitos a ele diretamente relacionados, como as heteroimagens, que são os imagotipos construídos para representar uma cultura estrangeira, e as autoimagens, que são imagotipos construídos para representar a cultura autóctone. Segundo Dyserinck (2005b), as autoimagens e as heteroimagens estão fortemente relacionadas porque o desenvolvimento de uma se dá juntamente com o cultivo da outra. Leerssen (2007), por sua vez, alerta para a complexidade na identificação de heteroimagens e autoimagens, porquanto não se possa negligenciar o aspecto perspectival desses dois conceitos. Uma cultura que produz autoimagens ou é alvo de heteroimagens pode ser composta por grupos heterogêneos. Desse modo, é preciso levar em consideração o perfil de quem está produzindo o discurso imagotípico.

A partir dessa breve apresentação dos princípios da Imagologia desenvolvida a partir de Hugo Dyserinck, constata-se que o elemento central dessa abordagem é o texto literário. No entanto, as críticas de Wellek à Literatura comparada mudaram os rumos da Imagologia também na França a partir dos anos 1980. Nesse contexto, o estudioso Daniel-Henri Pageaux destaca-se como continuador dos estudos imagológicos e responsável por sua reformulação teórica e metodológica a partir de uma aproximação declarada com outras áreas, como a Antropologia e a História das mentalidades.

A Imagologia, a partir de Pageaux, segue um caminho que parte do texto literário para o imaginário cultural que lhe deu origem. Isso porque, para esse autor, a imagem estrangeira é formada a partir de um processo de literalização (remetendo a sua construção literária), mas também de socialização (remetendo aos fenômenos sociais que contribuíram para sua construção). Assim, a imagem, como representação do estrangeiro, é entendida como um conjunto de ideias que se entrecruzam de forma complexa, mas sem deixar de revelar e esclarecer “o funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário (quem escreve, o que e como se escreve sobre o Outro) e em seu imaginário (que não pode ser outro senão o próprio imaginário social)” (PAGEAUX, 2011, p.110). Diante dessa expansão, os objetos de estudo da Imagologia francesa atual são bastante diversificados, abarcando textos da paraliteratura<sup>8</sup>, a literatura de viagem e o estudo da recepção de obras literárias em países estrangeiros e outros discursos.

Tanto o estudo da recepção quanto da literatura de viagem remetem aos estudos imagológicos franceses tradicionais anteriores à segunda metade do século XX, que se voltavam com muita frequência para esses gêneros literários. No entanto, a Imagologia francesa atual, assim como os estudos imagológicos que seguem os preceitos de Dyserinck, não busca distinguir as imagens falsas das verdadeiras. Por isso, trabalha-se hoje com a hipótese de que toda imagem origina-se de uma tomada de consciência de um Eu em relação a um Outro, da existência de modos de vida diferentes:

[...] a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural. A imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se situar (PAGEAUX, 2011, p. 111)

Logo se percebe que a proposta de Pageaux concebe a Imagologia para além do domínio literário. A imagem é entendida como um aspecto cultural, que pode se manifestar em discursos não literários, capaz de revelar como uma alteridade é vista por uma identidade, ao mesmo tempo que essa identidade está construindo a si mesma. Por isso, não importa tanto a veracidade do que está sendo representado através da imagem, mas antes a lógica por trás de sua elaboração. No caso da literatura, Pageaux (2011) destaca a busca pela compreensão dos

---

<sup>8</sup>No texto *De l'imagerie culturelle au mythe politique: Astérix le Gaulois* (1981), Pageaux realizou a análise da autoimagem dos franceses a partir das histórias em quadrinhos *Astérix*, de Albert Uderzo e René Goscinny.

fundamentos da escrita e do imaginário como objetivo primeiro da pesquisa imagológica. Tendo esse propósito em vista, entende-se como os estudos de Pageaux diferenciam-se daqueles praticados por Dyserinck. Enquanto o primeiro busca reconstituir os elementos que constroem uma escritura da alteridade, quase traçando uma história do imaginário, o segundo pretende evidenciar as estruturas imagotípicas nos textos literários (MOLL, 2002). Assim, a busca pelo entendimento da lógica da escrita ultrapassa o exame das imagens literárias para intentar compreender os modos como uma cultura define a si mesma em relação às outras.

Os estudos de Pageaux já tentaram sanar algumas críticas anteriormente conferidas à Literatura comparada europeia, que era acusada de centrar-se demasiadamente em aspectos extraliterários. Por conseguinte, hoje em dia, o estudo da imagem literária é passível de revelar aspectos sociais, mas sem com isso negligenciar as especificidades do fato literário. Levando em consideração esse preceito, Pageaux (2011) apresenta um procedimento hermenêutico, que parte do texto literário em direção aos dados extraliterários que o constituíram. Desse modo, ele institui um roteiro de pesquisa que começa pela análise do léxico usado para se falar do outro no texto literário. Nesse primeiro momento, observa-se aspectos como o campo lexical, o uso de palavras em língua estrangeira e as adjetivações. Em seguida, passa-se ao exame das sequências narrativas, a partir das quais se observa o conjunto de relações hierarquizadas organizadas para constituir a imagem do outro. Textualmente, serão analisados nessa etapa o quadro espaço-temporal em que o Outro é situado, o sistema de personagens do qual se dispõem para caracterizar o Outro e opô-lo a si mesmo e, finalmente, as afirmações e omissões articuladas no texto sobre a cultura do Outro na sua dimensão antropológica. Estabelece-se, então, um sistema de qualificação diferencial (baseado nas oposições percebidas no texto literário) operante em determinada representação do estrangeiro. Depois disso, o percurso hermenêutico de Pageaux esbarra na análise do significado social e cultural dos elementos que compõem esse sistema, bem como nas razões pelas quais o escritor os escolheu para compor sua imagem do outro. É preciso dizer que, nesse nível da investigação, o objetivo não é estabelecer o confronto mecânico entre texto e contexto, mas compreender como determinada imagem literária se relaciona com o imaginário da sociedade que lhe deu origem:

Trata-se de ver se o texto literário está ou não em conformidade com uma certa situação social e cultural; ver também a que tradição cultural, ideológica, o texto corresponde (daqui a ligação inevitável entre literatura e história, ou antes, entre produção textual e processo histórico); ver em que campo do saber, do poder se situa o texto em questão, a que sector sociocultural pode dirigir-se prioritariamente; em

suma, ver como se articulam a representação literária do estrangeiro e a cultura que ‘olha’ (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 59)

Segundo Moll (2002), a metodologia empregada por Pageaux é bastante sofisticada e exige um bom conhecimento de outras disciplinas. Ela vem sendo aplicada em estudos sobre as relações interculturais entre a França e outros países europeus (como a Espanha e Portugal), mas também entre Europa e América Latina. O estudioso Jean-Marc Moura, por exemplo, dedica-se aos problemas do colonialismo nas representações literárias francófonas.

Em suma, apesar do histórico conflituoso, a Imagologia atualmente é campo consolidado na Literatura Comparada, propondo-se a dialogar com outras disciplinas e a estabelecer conexões com outras tendências dos estudos literários, como “*cultural studies*, teoria literária norte-americana; a crítica pós-colonial, a mitocrítica, os estudos de recepção e as pesquisas sobre a noção de espaço literário” (MOURA *apud* CAMARGO, 2006). Segundo Simões (2011), a relação da Imagologia com outras áreas das ciências humanas, antes tida como um de seus pontos frágeis, não deve permitir que ela perca o foco de sua proposta basilar, que é a análise do Outro no texto literário:

É neste terreno interdisciplinar que a Imagologia literária deve lançar as suas raízes; mas ganhar-se-á em clareza quanto à percepção de como a Imagologia se deve ligar a este substrato se se aplicar o modelo epistemológico rizomático proposto por Deleuze (2006:21). Com efeito, aproveitando a lição do filósofo é possível pensar a Imagologia como desenvolvendo o seu próprio caule alimentado pelos diversos contributos disciplinares e expandindo-se na exploração de diversas folhas temáticas, isotópicas e imagotípicas. (SIMÕES, 2011, p. 35)

Nesse sentido, atualmente a Imagologia literária continua a se interessar pelos imagotipos, ou seja, por imagens de nações e povos veiculadas pelos textos literários. No entanto, não coloca como questão principal a correspondência entre a imagem e a realidade, mas sim os processos a partir dos quais essas imagens se articulam na criação literária.

Pode-se afirmar, portanto, que em função de toda a sua trajetória (na qual se promoveu o diálogo com outras disciplinas, sem perder de vista a especificidade da literatura), a Imagologia figura hoje como um profícuo mecanismo de leitura do texto literário, sobretudo porque leva em consideração questões de alteridade e diversidade cultural - aspectos de suma importância para o contexto da sociedade contemporânea.

### *1.1.2 Poéticas da paisagem*

De algumas décadas para cá, observa-se no Brasil um aumento do interesse pelas questões espaciais no campo da Teoria da Literatura. Trabalhos como o de Borges Filho (2007) e Brandão (2013) apresentam discussões que possibilitam ver a riqueza e a multiplicidade de abordagens possíveis para a análise do espaço literário. O conceito de paisagem, por sua vez, passou por várias reformulações ao longo do tempo e, atualmente, é difícil definir seu significado de forma unívoca. Ideias tradicionais sobre a paisagem (como horizonte abarcado pela visão e símile de natureza, por exemplo) foram discutidas, questionadas e reformuladas nas áreas da Geografia e da Estética. As mudanças na concepção de paisagem nessas áreas repercutem na Teoria Literária, proporcionando novos caminhos de análise dessa categoria.

A antiga concepção que relacionava a ideia de paisagem ao aspecto visual, por exemplo, foi completamente redimensionada, de modo que hoje ela abarca outros gradientes sensoriais e outras habilidades cognitivas, como os processos cerebrais de percepção e composição. Nesse sentido, o geógrafo brasileiro Milton Santos sustenta a ideia de que a paisagem é tudo o que nossa vista alcança, mas também os volumes, as cores, os movimentos, os odores e os sons, dentre outros (SANTOS, 2014). No entanto, é impossível para as pessoas captarem todos esses aspectos de uma só vez e com exatidão. Para o geógrafo, a paisagem pressupõe um exercício de percepção em que o sujeito seleciona elementos significativos para si e a partir deles constrói um conhecimento quase tácito sobre o que é percebido. Para Santos (2014), o conceito de paisagem não se esgota na sua mera materialidade, pois parte significativa dessa acepção depende mais de quem observa do que do espaço observado. A paisagem permite, então, um processo de construção de significados sobre determinado espaço, protagonizado por um sujeito que o percebe e interpreta de forma particular.

Nessa esteira, o geógrafo Eric Dardel, sob uma perspectiva fenomenológica existencial, ressalta a possibilidade de se ler nas paisagens questões históricas, econômicas e sociais e, além disso, se entender “a própria concepção do homem, sua maneira de se encontrar e de se ordenar como ser individual e coletivo” (DARDEL, 2015, 31). Com efeito, a paisagem não é um elemento simplesmente dado, mas também construído. A sua apreensão vai além da observação, já que implica uma parte afetiva diante do espaço. Não se trata apenas de identificar os elementos que compõem a paisagem, mas de reagir à sua constituição. Dessa forma, integrar uma paisagem é ser emissor e receptor de uma mensagem sobre o espaço que veicula, ao mesmo tempo, conteúdos de ordem social, histórica, cultural e sentimental, como o medo, a melancolia, a alegria, a paz etc.

Se a paisagem deixou de ser apenas um dado observável para implicar um processo de interpretação afetivo do espaço, já não é mais possível concebê-la como sinônimo de natureza. Em **A invenção da paisagem** (2007), Anne Cauquelin argumenta que, ao longo do tempo, o conceito de paisagem se confundia com a ideia de ambiente desprovido da intervenção humana, como se ela fosse um dado natural e, no caso das artes, uma representação fidedigna da realidade. A autora também argumenta que, por trás da aparência de harmonia natural que emana das paisagens, há sempre procedimentos de composição que podem ser realizados pelos indivíduos, sejam eles artistas ou não:

Todos sejamos nós quem formos, usamos instrumentos que mal conhecemos. ‘Fazemos’ paisagem. Somos retóricos sem que o saibamos. Utilizamos procedimentos implicitamente conhecidos como tal - aos que os paisagistas utilizam. Nós emolduramos, nós nos situamos a distância, procedemos por metáforas e metonímias, contextualizamos, chegamos até a ‘intertextualiza’, mesmo que nunca tenhamos tido contato com essa noção: ‘Essa árvore é toda a floresta, mas também toda a Provença’. Pomos em jogo todos os recursos da linguagem. Procedimentos que podemos descrever e que são afloramentos dos processos invisíveis a eles subjacentes. Eles exibem em plena luz os elementos da ‘grande forma’ simbólica que os rege. (CAUQUELIN, 2007, p.127)

Nesse sentido, mesmo que a paisagem seja composta apenas por elementos da natureza, o olhar do observador ou do artista realiza uma série de operações de seleção e combinação para captá-la ou representá-la. Essas operações acabam por imprimir uma sensação de totalidade e perfeição à paisagem. Segundo a filósofa, esses processos permitem “a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma 'ordem' à percepção do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 14). Desse modo, apesar de a paisagem apresentar-se como algo unificado e natural, a cultura de quem a produz impacta no modo de percebê-la.

Milton Santos (2014) constatou que, por muito tempo, foi estabelecida uma diferença entre paisagem natural (não transformada pelo homem) e artificial (modificada pela ação humana). O geógrafo afirma, contudo, que essa classificação já não mais se sustenta, porque atualmente os lugares não modificados pelo homem também são objetos de preocupações políticas ou aspirações econômicas. A mudança nessa classificação, proposta por Santos (2014), leva em consideração que as paisagens são formas de interpretar o mundo; elas são capazes de dissimular ou evidenciar os indícios dos processos produtivos que aconteceram em um determinado espaço. Portanto, uma característica da paisagem é a mutabilidade de sua

configuração e dos modos de interpretá-la ao longo do tempo, tendo em vista que ela não está isenta das influências do contexto histórico e social no qual é formada. É por esse motivo que hoje se constata, nos mais diversos campos que se propõem a analisar esse objeto, uma diversificação de tipologias.

No campo da Teoria literária, essa categoria vem ganhando cada vez mais notoriedade e passando por renovações conceituais, muitas delas em confluência com os debates desenvolvidos em outras áreas do conhecimento. Como mencionado anteriormente, a paisagem pressupõe um processo interpretativo a partir do qual o sujeito compõe uma imagem do mundo exterior para si, mediada por seus valores culturais e sociais. Esse processo interpretativo leva em consideração tanto os dados materiais contidos em uma paisagem quanto os significados históricos e culturais a ela incorporados ao longo do tempo. Nesse sentido, o estudo da paisagem se volta para a análise dos seus conteúdos e do seu processo construtivo. Dentro dessa perspectiva, Michel Collot (2013) faz uma aproximação entre o procedimento de elaboração artística e a experiência empírica com a paisagem, posto que, em ambos os casos, está-se diante de um processo de criação e transfiguração do espaço:

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como um ‘conjunto’ perceptiva e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma ‘paisagem’ artística ou literária importa menos compará-la a seu referente eventual (uma ‘extensão de região’) do que considerar a maneira como é abarcada e expressa. (COLLOT, 2013, p. 50)

Para o autor, a experiência da paisagem pressupõe a percepção, mas também a imaginação que preenche as lacunas deixadas pelos sentidos humanos. A criação de uma paisagem literária, por sua vez, implica procedimentos que vão além da mera descrição, uma vez que evidencia também a imaginação e a sensibilidade do sujeito ficcional. Essa sensibilidade chega ao leitor através da articulação de procedimentos técnicos com a linguagem, bem como a própria delimitação temática.

Mais uma vez, reitera-se a ideia de que a paisagem é um processo interpretativo e não o resultado neutro da observação de um determinado espaço. Por esse ângulo, é possível investigar a paisagem ficcional a partir da articulação da Teoria Literária com outras áreas do conhecimento humano. Pinheiro (2020) propõe uma análise centrada nos elementos estruturadores da paisagem literária, sem perder de vista os segmentos extraliterários que



subsidiaram a criação da obra. Para ele, a abordagem meramente temática só pode oferecer um catálogo dos cenários de um determinado autor ou de uma certa época, centrando-se mais no conteúdo da representação paisagística e negligenciando os elementos processuais da composição literária. Por isso mesmo, no ato de leitura crítica, o analista deve promover:

[...] a análise cuidadosa dos mecanismos de estruturação empregados pelo autor para a composição de uma paisagem, pois são as estruturas literárias que promovem a perfeita mediação entre o texto e o mundo. Desse modo, talvez seja mais pertinente se debruçar sobre um tipo de paisagem que se forma no interior da própria linguagem literária - articulada por signos, recursos formais, componentes gráficos, elementos fônicos etc. Uma paisagem que direcione o olhar do leitor mais para dentro do texto do que para qualquer outro que se encontra fora dele. (PINHEIRO, 2020, p. 79-80)

Ao longo dessa breve discussão sobre a paisagem, constata-se que ela comporta dados vinculados mais ao observador do que a própria materialidade do espaço observado. Percebe-se, portanto, que a dimensão perceptiva é extremamente relevante na construção de uma paisagem; como a literatura lida basicamente com procedimentos criativos e formas de expressão, esse aspecto torna-se ainda mais acentuado no texto literário. Assim sendo, a análise da confluência entre forma, estrutura e tema literários vai permitir a abertura para novas leituras da paisagem no universo das artes. Portanto, nesta pesquisa será adotada a abordagem integradora entre tema e estrutura paisagísticos indicada por Pinheiro (2020).

Na obra que integra o *corpus* desta pesquisa (**Le dictateur et le hamac**), a criação literária das paisagens brasileiras também não está desvinculada de uma reflexão sobre o país a partir de um olhar alóctone. É exatamente esse aspecto que será analisado detidamente nesta dissertação. Antes disso, contudo, é importante apresentar os processos de composição e os traços estilísticos dominantes na obra de Daniel Pennac, bem como os elementos corriqueiramente apontados na sua recepção crítica.

## 1.2 Recepção Crítica

### 1.2.1 Linhas gerais sobre a obra de Daniel Pennac

Daniel Pennac, cujo nome verdadeiro é Daniel Pennachionni, é um escritor francês, nascido em 1º de dezembro de 1944, na cidade de Casablanca, no Marrocos. Como o seu pai era oficial da armada colonial francesa, passou a primeira infância em vários países

estrangeiros. O gosto pela literatura, declarado explicitamente em algumas de suas obras, é fruto de condições bastante peculiares. Seu pai era um leitor assíduo e a sua mãe, embora fosse uma dona de casa sem muito estudo, interessava-se por leituras desafiadoras, como o romance **Ulisses**, de James Joyce. Pennac conta em entrevistas, mas principalmente em seu livro **Chagrin d'école**, que ele não foi um aluno exemplar, nutrindo poucas expectativas para o futuro durante boa parte de sua vida escolar. Foi com a ajuda do pai, do irmão e de alguns professores capazes de atrair a sua atenção para as matérias escolares (sobretudo para a leitura e a escrita) que ele, com muito esforço, conseguiu passar pela escola e se tornar professor do ensino básico francês aos 25 anos. Durante 27 anos de docência, aos quais conciliou com a atividade de escritor, desenvolveu uma prática de ensino pautada também na sua experiência como mal aluno, o que lhe proporcionou um olhar diferenciado para com o ensino escolar.

A entrada na cena literária francesa não aconteceu de forma imediata. Seu primeiro texto publicado foi o ensaio **Le service militaire au service de qui?** (1973), que abordava o tema do serviço militar obrigatório pelo qual os jovens da época, inclusive o autor, passavam. Por conta do tom crítico do texto, o escritor resolveu alterar seu sobrenome para não constranger seu pai, que fez parte das forças armadas. Antes de ser bem recebido pelo público e pela crítica especializada, Pennac teve um romance recusado pelos editores e depois ainda escreveu dois romances políticos e burlescos<sup>9</sup> em coautoria com o jornalista e cineasta Tudor Eliad. Por fim, publicou os romances infanto-juvenis **Cabot-Caboche (1982)** e **L'oeil du Loup (1983)**.

Em 1985, publicou o livro **Aux Bonheur des Ogres**, sob o selo de romances policiais *Série Noir* da reputada editora francesa Gallimard. Esse livro inaugura a *Saga Malaussène*<sup>10</sup>, conjunto de romances sobre as aventuras do jovem Benjamin Malaussène, morador do bairro parisiense de Belleville. O personagem está sempre envolvido em crimes que não cometeu, sendo caracterizado como um *bouc émissaire* (em português, bode expiatório) profissional. Segundo o dicionário Larousse (versão online), *bouc émissaire* é uma expressão que remete primeiramente à tradição judaica de sacrificar um bode para redimir os pecados de Israel à ocasião da Festa das Expições. Em segundo lugar, ela serve para designar a pessoa responsabilizada frequentemente pelos erros cometidos pelos outros. Na obra de Pennac, essa expressão também remete ao livro de René Girard, **O bode expiatório** (1982), no qual o antropólogo desenvolve uma teoria a partir dessa figura simbólica para explicar um sistema de

<sup>9</sup>Trata-se dos romances **Les Enfants de Yalta** (1978) e **Père Noël** (1979).

<sup>10</sup>A saga Malaussène é composta por **Au bonheur des ogres** (1985); **La Fée Carabine** (1987); **La Petite Marchande de prose** (1989); **Monsieur Malaussène** (1995); **Des chrétiens et des maures** (1996); **Aux fruits de la passion** (1999). Em 2017, no livro **Le cas Malaussène, il m'ont menti**, o autor traz de volta Benjamin Malaussène, sua família e seus amigos no mundo atual.

culpabilização comum nos grupos humanos. As sociedades, muitas vezes, se organizam para responsabilizar um indivíduo, uma organização, etc, por seus problemas sociais.

Subvertendo muitos dos códigos do romance policial, **Aux Bonheur des Ogres** foi um sucesso de vendas. Agradou até mesmo leitores de perfil refinado, algo que contrariava a expectativa para esse gênero tão subestimado no país. Logo após o segundo livro da saga, **La Fée Carabine** (1987), suas obras passaram a ser editadas por um selo mais prestigiado da editora Gallimard, a *Collection Blanche*. Mesmo tendo livros por outras editoras, o autor continua publicando nesta coleção<sup>11</sup>. No contexto francês, isso representa um reconhecimento da qualidade de sua vasta produção. A obra de Pennac abarca ensaios, romances para adultos, livros infanto-juvenis, histórias em quadrinhos, peças teatrais, livros ilustrados e colaborações em adaptações teatrais e cinematográficas de suas obras.

No Brasil, encontra-se tradução para o português de grande parte de sua obra, como todos os livros da *Saga Malaussène*<sup>12</sup>; os ensaios **Comme un roman** (1992) e **Chagrin d'école** (2007)<sup>13</sup>; os romances não policiais **Le dictateur et le hamac** e **Journal d'un corps** (2012)<sup>14</sup>; a peça de teatro **Le Sixième Continent**, seguida da novela **Ancien malade des hôpitaux de Paris** (2012)<sup>15</sup>; e também os livros infanto-juvenis **Cabot-Caboche** (1982), **L'oeil du loup** (1983)<sup>16</sup> e todos os livros da série **Une aventure de Kamo** (1992 e 1993) e **Messieurs les enfants** (1997). Na totalidade, 19 livros do autor foram traduzidos no Brasil, incluindo textos mais recentes e um livro (**L'oeil du loup**) aprovado para fazer parte do Programa Nacional do Livro didático - PNLD em 2020. Essa grande quantidade de edições aponta para uma boa recepção da obra do autor no país. No entanto, no Brasil, suas obras mais conhecidas parecem

---

<sup>11</sup>Seu último romance, **La Loi du rêveur** (2020), foi publicado sob esse selo.

<sup>12</sup>Pela editora Rocco, foram lançados **O paraíso dos ogros** (1995), **A pequena vendedora de prosa** (1996), **Senhor Malaussène** (1998), **A Fada Carabina** (2001), **Frutos da Paixão** (2001). Há uma versão de **A Fada Carabina** de 1990 da Editora Imago.

<sup>13</sup>**Como um romance**, com edições de 1993 e 1998 pela editora Rocco e de 2008 pela editora L&PM, e **Diário de escola**, com edição de 2008 pela editora Rocco.

<sup>14</sup>**O Ditador e a rede** (2005) e **Diário de um corpo** (2017), ambos pela editora Rocco.

<sup>15</sup>**O 6º continente: Precedido de Antigo doente dos hospitais de Paris** (2014), pela editora Rocco em versão ebook e impressa. Curiosamente, inverteu-se a ordem dos escritos. Na edição francesa, a novela vem primeiro.

<sup>16</sup>**Vira-lata Virador** (1995), pela editora Agir; **O olho do Lobo**, pela editora Agir em 2010 e pela editora Melhoramentos em 2017; os livros da série **Une aventure de Kamo** (**Kamo e agência babel**, **Kamo e eu**, **Kamo e a ideia do século** ou **A ideia genial de Kamo**, e **A fuga de Kamo**) foram editados nos anos 1990 pela editora Salamandra e mais recentemente pela editora Melhoramentos em 2016; **Esses senhores, os meninos** foi editado pela editora Rocco em 2000.

ser os ensaios sobre leitura e educação, **Comme un roman** e **Chagrin d'école**, e o romance que explora a corporalidade, **Journal d'un corps** (2012)<sup>17</sup>.

Isso chamou muito a atenção, sobretudo quando se considera que, entre as traduções para o português, o livro **Le dictateur et le hamac** apresenta uma forte relação com o Brasil, mas a obra não teve neste país a notoriedade alcançada por outros volumes. Por tanto, apresenta-se, a seguir, o panorama da fortuna crítica acadêmica do autor visando a delinear a situação dessa obra nos estudos sobre Daniel Pennac.

No Brasil, grande parte dos trabalhos acadêmicos citando a obra de Daniel Pennac referem-se às traduções de **Comme un roman**, **Chagrin d'école** ou **Journal d'un Corps**. É interessante notar que, apesar do caráter híbrido entre o ensaio, o romance e a autobiografia, **Comme un roman** e **Chagrin d'école**, na maioria das vezes, não são objeto de análise, mais servem de ponto de partida para práticas pedagógicas ou suporte teórico relacionados a temas voltados para a dimensão educacional, como o ensino de leitura na escola e a relação professor-aluno. Como exemplo, há a dissertação **Leitores, prosadores e voluntários: professores em formação Inicial atuando como voluntários em um projeto de leitura** (ZAMARIAM, 2009) e a tese de doutorado **Literatura sem fronteira: por uma educação literária** (SIQUEIRA, 2013). Ambas tratam da formação de leitores literários na escola e colocam a obra **Comme un roman** ao lado de textos teóricos.

Já nos trabalhos a partir de **Journal d'un Corps** observou-se que, apesar de servir como ilustrativo em trabalhos de outras áreas<sup>18</sup>, ele é discutido sob um viés mais próximo do literário no artigo “Reflexões sobre o corpo ‘intimamente estranho’ a partir do Diário de um corpo, de Daniel Pennac” (PERISSÉ, 2016). Nesse trabalho, o articulista parte de análises de elementos textuais e narrativos, como as escolhas lexicais e o narrador, para discorrer sobre a necessidade de uma visão não fragmentada da relação experiência humana com o corpo pela perspectiva da antropologia teológica.

Percebeu-se uma escassez de matéria crítica sobre a obra de Pennac em português. Em contrapartida, países como França, Canadá, Austrália, Estados Unidos e Espanha produziram leituras substanciais sobre o trabalho do autor. Também foram encontrados trabalhos a partir

---

<sup>17</sup>Essa percepção tem por base pesquisas na internet sobre o autor no Brasil a partir das quais encontram-se vários textos de blogs, sites de jornais e revistas sobre essas três obras e a pesquisa por trabalhos acadêmicos brasileiros sobre esse autor que será detalhada mais à frente.

<sup>18</sup>Por exemplo, o texto **Arquitetura e performance: o corpo no espaço híbrido das cidades** (NOVAES, 2019), trabalho de conclusão de curso de especialização em Artes Híbridas, da Universidade Tecnológica Federal do Pará, cita trechos desse livro para exemplificar como se dá a relação com o corpo na contemporaneidade.

de uma perspectiva voltada para a educação, bem como trabalhos de outras áreas citando as obras do autor para exemplificação de algum aspecto extraliterário.

No escopo da crítica literária, foram encontradas análises de **Journal d'un corps**<sup>19</sup> e de obras da *Saga Malaussène*. Entre as temáticas abordadas, há: a presença dos mitos<sup>20</sup>, a quebra de códigos literários estabelecidos e a filiação com vários gêneros literários<sup>21</sup>, o conceito de violência simbólica de Pierre Bourdieu<sup>22</sup>, o diálogo direto da obra de Pennac com outros autores clássicos ou mais atuais<sup>23</sup>, a construção do humor na obra do autor<sup>24</sup>, a dissolução da fronteira entre realidade e ficção<sup>25</sup>, sua peculiar escritura<sup>26</sup> e o espaço literário<sup>27</sup>. Para este trabalho, destaca-se, a seguir, a temática do espaço literário, pois a partir dela vê-se a centralidade do espaço urbano na obra anterior a **Le Dictateur et le hamac**.

### 1.2.2 De Belleville a Teresina: recepção crítica sobre espaço literário e **Le dictateur et le hamac**

Dentre os trabalhos acadêmicos que analisam o espaço na obra de Pennac, o foco é a investigação sobre a presença da cidade de Paris, em especial do bairro de Belleville na *Saga Malaussène*. Seguindo esse direcionamento, sobressaem-se o livro **Le Roman urbain contemporain en France** (HORVATH, 2008), a tese de doutorado **Belleville rouge, Belleville noir, Belleville rose : Représentations d'un quartier parisien depuis le Moyen Âge jusqu'à l'an 2000** (STOTT, 2008,) e o artigo “Belleville rouge, Belleville noir, Belleville rose: The Complex Identity of a Parisian quartier” (STOTT, 2015).

O livro de Horvath (2008) apresenta uma investigação sobre o gênero romance urbano contemporâneo na literatura francesa atual a partir de dois livros da *Saga Malaussène*<sup>28</sup> e outros 32 romances. Segundo a estudiosa, esse gênero, cercado por imprecisões terminológicas, tem uma forte ligação com o espaço da cidade. No romance urbano contemporâneo, a cidade torna-se um espaço que proporciona modos de vida particulares:

---

<sup>19</sup>Sobre essa obra, Strasser (2013) trata dos aspectos autoficcionais, autobiográficos e metaficcionais e Kim (2019) aborda a dimensão escatológica dessa obra ressaltando sua função estética.

<sup>20</sup>Ridon (1997); Noe-Loyer (1997); Piat (1997); Bouloumié (2009) e Leblond (2010).

<sup>21</sup>Rouart (1998); Hovarth (2008); Strasser (2013).

<sup>22</sup>Halling (2004).

<sup>23</sup>Rouart (1998) e Vallas (2012).

<sup>24</sup>Leblond (2010) e Jacmin (2018).

<sup>25</sup>Malengo (2018).

<sup>26</sup>Halling (2004); Raymond (2012) e Malette (2009).

<sup>27</sup>Hovarth (2008); Stott (2008, 2015).

<sup>28</sup>**La Petite Marchande de prose** (1989) e **Monsieur Malaussène** (1995).

Un récit qui se déroule dans une métropole n'est pas nécessairement un roman urbain ; pour le devenir, il doit également s'ancrer dans l'époque contemporaine, s'intéresser au quotidien ordinaire de ses personnages citadins et porter des marques intrinsèques de l'actualité. Le décor comme critère générique reste cependant indispensable : il serait difficile d'imaginer un roman urbain sans aucun lien à la ville (HORVARTH, 2008)<sup>29</sup>

Dois características do romance urbano são evidenciadas pela análise de Horvath (2008): a centralidade do cotidiano das grandes cidades na diegese e o delineamento de aspectos políticos, sociais e culturais da contemporaneidade. Os textos literários analisados pela autora apontam que essas características podem incidir de modos variados sobre a construção ficcional do espaço urbano. Este pode ser tanto mais próximo do realismo, quanto trazer matizes oníricas ou míticas.

Nesse contexto, a obra de Pennac aparece entre aquelas que privilegiam uma visão mais documental da cidade de Paris e do bairro de Belleville, marcando com precisão nomes de ruas, endereço dos personagens, cafés, lojas e restaurantes da região. A escolha por essa abordagem mais verossimilhante do espaço não acontece sem consequências. O desenvolvimento dos enredos torna-se fortemente dependente do ambiente urbano em que se situam, porque os romances se propõem a traçar um retrato etnográfico daquele espaço e do modo de vida dos seus habitantes. Conforme Horvath (2008), Pennac aborda o bairro de Belleville como um lugar modelo de convivência harmônica multicultural e antirracista, por isso, a perspectiva apresentada por ele é, em certa medida, utópica.

Em Stott (2008; 2015), também ressalta a idealização em torno de Belleville na *Saga Malaussène*. Ao realizar um estudo pluridisciplinar das representações históricas, sociológicas e culturais desse bairro desde a Idade Média aos anos 2000, Stott (2008) dá um lugar de destaque para a obra de Daniel Pennac por conseguir manter uma perspectiva otimista, em diálogo com o passado popular e revolucionário do lugar, sem negligenciar seus pontos negativos mais atuais, como a violência ou a criminalidade. O bairro de Belleville do romancista constitui-se, então, em uma comunidade cosmopolita, em que pessoas de várias partes do mundo conseguem viver em harmonia e encontrar soluções para problemas da contemporaneidade de modo cooperativo.

---

<sup>29</sup>“Uma história que se passa em uma metrópole não é necessariamente um romance urbano; para se tornar assim, ele também deve estar ancorado na era contemporânea, estar interessado na vida cotidiana de seus personagens urbanos e portar marcas intrínsecas da atualidade. Entretanto, o cenário como critério genérico continua essencial: seria difícil imaginar um romance urbano sem qualquer vínculo com a cidade.” (HORVARTH, 2008 - , tradução nossa).

Segundo a pesquisadora, essa imagem mais otimista de Belleville contrasta com a representação de outros autores do novo romance policial francês<sup>30</sup> surgido após 1968. Espaços conhecidos do bairro, como o Cemitério Père Lachaise ou os arredores do Parque Buttes-Chaumont, tornam-se cenários propícios para o crime nas narrativas desses autores. Esses cenários ajudam a reforçar as características espaciais do gênero: um ambiente urbano, hostil e inseguro, principalmente nas ruas à noite. Já na *Saga Malaussène*, uma subversão dessas características permite o aparecimento de uma perspectiva, ao mesmo tempo, nostálgica em relação ao passado de Belleville e defensora da memória cultural do bairro ameaçada por projetos arquitetônicos e pelo comércio imobiliário:

[...] les cimetières deviennent ainsi des lieux sûrs, les immeubles délabrés sont préférables aux tours modernes et les rues abritent les habitants au lieu de les mettre en danger ; le décor urbain devient un lieu positif [...] le Belleville de Pennac n'est pas uniquement lieu du crime ou espace noir ; c'est un lieu de résistance contre le mal, et le crime. (STOTT, 2008, p. 274)<sup>31</sup>

Segundo Stott (2008), outra técnica literária que contribuiu para a construção de uma imagem mais otimista desse bairro foi a quebra de fronteiras entre os gêneros literários. A fusão entre romance policial e os contos de fadas ambientados em Belleville, que o protagonista contava a seus irmãos antes de dormir, permitiu a transformação desse bairro em um espaço mágico. Em Belleville, tudo é possível; alguns de seus habitantes são verdadeiros heróis em suas lutas cotidianas.

Portanto, a imagem idealizada de Belleville na *Saga Malaussène* pode ter uma importante função extraliterária:

We may speculate too that Pennac's exploitation of the political and cultural history of Belleville and the idealisation of the sense of community associated with the quartier has resonated with an audience concerned about the future of the cities in which they live. Readers of the Malaussène series are reminded of the importance of identifying

---

<sup>30</sup> Em francês, é comum o termo *neo-polar* para designar romances policiais, que diferenciam-se do romance policial americano da mesma época, por uma dimensão política e social acentuada devido às revoltas de estudantes e trabalhadores franceses em 1968. Stott (2008) faz uma retomada histórica do romance policial na França desde o século XIX até o estabelecimento do *neo-polar*.

<sup>31</sup> [...] os cemitérios tornam-se lugares seguros, os imóveis deteriorados são preferíveis às torres modernas e as ruas abrigam os habitantes no lugar de lhes colocar em perigo; o cenário urbano torna-se um lugar positivo [...] a Belleville de Pennac não é apenas lugar de crime ou espaço negro ; é um lugar de resistência contra o mal, e contra o crime (STOTT, 2008, p. 274 - tradução nossa).

with and preserving the history and values of public spaces. (STOTT, 2015, p. 14)<sup>32</sup>

Nesse sentido, os textos de Stott afirmam que o escritor seria um guardião da memória cultural do bairro ao construir uma Belleville marcada pelos valores comunitários e pelo resgate de seus aspectos históricos. Além disso, a Belleville de Pennac parece inaugurar uma tendência de representações literárias mais otimistas nos romances policiais franceses no começo dos anos 2000.

A partir da retomada dos estudos de Horvath (2008) e Stott (2008; 2015), pode-se observar, então, que o espaço ficcional privilegiado nas análises da obra de Pennac é majoritariamente o bairro de Belleville onde o próprio escritor viveu por muito tempo. A Belleville de Pennac é interpretada como um espaço idealizado, mas, por outro lado, entende-se essa representação como um meio de preservação da memória desse bairro tão marcante para a história parisiense. Logo, sobressai a afeição do autor para com esse espaço urbano, a priori, bastante diferente das paisagens brasileiras de **Le dictateur et le hamac**. Desse modo, esta obra pode ser entendida como um ponto de mudança na produção do autor, em que ele se aventura a construir cenários ficcionais diferentes aos que está habituado a retratar e a viver.

No que diz respeito a trabalhos acadêmicos sobre **Le dictateur et le hamac**, não foram encontrados muitos estudos, principalmente, no Brasil<sup>33</sup>. Nos trabalhos que tratam dessa obra, há uma retomada de temas discutidos em análises de outros livros do autor. Exemplo disso são os trabalhos de Lanza (2007) e Leblan (2016) que discutem sobre a metaficcionalidade e o humor.

Lanza (2007) parte da premissa de que esse romance é pautado na comicidade tanto tematicamente, quanto estruturalmente. Assim, estruturas frasais se repetem com modificações sutis interligando as partes do livro em que há a narração da história do ditador agorafóbico àquelas em que um narrador em primeira pessoa relata o processo criativo dessa história. A fusão desses momentos narrativos acontece pouco a pouco diante do leitor como se o escritor lhe pregasse uma peça. Desse modo, o que poderia ser uma história trágica, torna-se também

---

<sup>32</sup> Pode-se especular também que a exploração de Pennac da história política e cultural de Belleville e a idealização do senso de comunidade associado ao *quartier* ressoou em um público preocupado com o futuro das cidades em que vive. Os leitores da série Malaussène são lembrados da importância de se identificar e preservar a história e os valores dos espaços públicos (STOTT, 2015, p. 14 - tradução nossa).

<sup>33</sup> Buscas em sites de pesquisa acadêmica não resultaram em nenhum texto acadêmico sobre essa obra em português. Já em francês, teve-se acesso à resenha acadêmica de Labbé (2005), ao artigo de Lanza (2007), ao livro de Tettamanzi (2007) e ao trabalho para obtenção de título de mestrado de Leblan (2016). Em inglês, encontrou-se a resenha acadêmica de Kline (2005).



divertida para o leitor à medida que exige dele atenção para a próxima surpresa escondida nas repetições.

Leblan (2016) propõe a investigação da complexa relação entre ficção e realidade em **Le dictateur et le hamac**. Para isso, examina os diversos elementos da obra que contribuem para a transgressão dos níveis narrativos, sobretudo, a metalepse genettiana. Assim como Lanza (2007), sua análise recai sobre o movimento entre narração hetero e homodiegética ao longo do texto e sobre o processo de formação dos personagens, explicitado e integrado ao enredo da história. O autor conclui que, nesse livro, a ficção reivindica sua autonomia, tendo o mesmo peso ontológico que a realidade.

Já o livro **Le Roman Français et l'histoire du Brésil: essais sur l'exotisme littéraire** (2007), de Régis Tettamanzi, estuda esse romance sob uma perspectiva comparativa. **Le dictateur et le hamac** faz parte de um *corpus* de 12 ficções francesas dos séculos XX e XXI que tratam de alguma forma sobre a história do Brasil. Tettamanzi (2007) analisa essas obras considerando três aspectos, a saber, a forma de representação da história do Brasil, as imagens da história brasileira nessas ficções e a relação entre as ficções e o mundo atual.

Diferente de boa parte dos outros romances de seu *corpus*, **Le dictateur et le hamac** não aborda a história de modo tradicional. Apesar de trazer diversos momentos históricos, na obra predomina um tom mais sugestivo que documental da experiência brasileira<sup>34</sup>. Em Tettamanzi (2007), esse romance é, muitas vezes, apresentado como contraponto aos outros livros analisados.

Apesar de pontos em comum com Lanza (2007) e Leblan (2016), Tettamanzi (2007) não discute a metaficção e sempre classifica as partes em que o narrador em primeira pessoa aparece para contar como construiu a história do ditador como autoficcionais. É possível que a obra seja, ao mesmo tempo, metaficcional e autoficcional devido à sua ambivalência<sup>35</sup>. No entanto, reconhece-se a necessidade de um exame mais aprofundado dessa problemática, principalmente, da questão autoficcional que parece ainda não ter sido objeto de estudo.

O trabalho de Tettamanzi (2006) amplia sua análise para o exame de alguns elementos do espaço literário, com ênfase na relação entre espaço e política. Isso acontece principalmente no capítulo IV, no qual as imagens do Brasil são discutidas a partir de um viés imagológico. No exame do romance de Pennac, ele destaca a escolha do autor em circunscrever seu Brasil literário à região Nordeste, representando seus aspectos físicos e culturais. O crítico considera

---

<sup>34</sup> Daniel Pennac diz em entrevista para Thierry Gandillot que "o livro é mais evocação do que testemunho ou memórias" (PENNAC, 2003b)

<sup>35</sup> Esses aspectos foram ressaltados por Kline (2005).

que a imagem traçada do país por Pennac a partir dessa região não é muito positiva, pois, em sua diegese, ressalta-se o patriarcalismo ligado ao Nordeste e os autoritarismos das ditaduras latino-americana em tensão constante com o discurso democrático do cordel. Por outro lado, Tettamanzi (2006) ressalta uma certa afeição do escritor por essa região, retratando-a de forma crítica, mas não isenta de poeticidade:

Nous l'avons dit, le Brésil de Pennac, c'est le Nordeste. Une terre impitoyable, à la fois du point de vue géographique et humain, mais une terre de poésie. Sous la plume de Pennac, elle devient une terre de démocratie. Historiquement, quand on connaît cette région du Brésil, ce n'est pas le moindre paradoxe...(TETTAMANZI, 2007, p. 165)<sup>36</sup>

Continuando no campo da política e da história, Tettamanzi (2006) chama atenção para o tratamento dos eventos históricos ao falar sobre as poucas referências cronológicas em **Le dictateur et le hamac**. Surpreende a falta de alusões diretas à Ditadura Militar de 1964 nas partes autoficcionais, o que era de se esperar, já que o escritor esteve no Brasil durante esse período. No entanto, a parte ficcional parece suprir essa lacuna ao retratar de forma crítica uma ditadura:

D'une certaine façon, le Piauí autoritaire du premier tiers du XXe siècle ( un étrange Piauí d'ailleurs, presque autonome, où le dictateur règne sur un territoire que ressemble à un État-nation) anticipe dans la fiction et dans l'histoire sur ce que sera le Brésil tout entier dans la fiction les années 1964-1985 (TETTAMANZI, 2007, p. 242)<sup>37</sup>

A história do ditador agorafóbico de Pennac mostra a possibilidade de levar a imaginação dos fatos históricos em ficção ao extremo, distanciando-se cada vez mais do aspecto documental, característico de muitas narrativas históricas tradicionais. Desse modo, **Le dictateur et le hamac** representa simultaneamente um presságio, à medida que a diegese acontece antes do fato histórico, e um testemunho, já que sua escrita em forma de romance acontece depois da ditadura brasileira.

---

<sup>36</sup> “Como já dissemos, o Brasil de Pennac é o Nordeste. Uma terra implacável, geográfica e humanamente, mas uma terra de poesia. Sob a pena de Pennac, torna-se uma terra de democracia. Historicamente, quando você conhece esta região do Brasil, não é o menor paradoxo...” (TETTAMANZI, 2007, p. 165 - tradução nossa)

<sup>37</sup> “D'une certaine façon, le Piauí autoritaire du premier tiers du XXe siècle ( un étrange Piauí d'ailleurs, presque autonome, où le dictateur règne sur un territoire que ressemble à un État-nation) anticipe dans la fiction et dans l'histoire sur ce que sera le Brésil tout entier dans la fiction les années 1964-1985” (TETTAMANZI, 2007, p. 242 - tradução nossa)

Outro trabalho que põe em evidência a dimensão política de **Le dictateur et le hamac** é a resenha de Labbé (2005) na qual é feito um paralelo entre essa obra e o livro **A marca Humana**, de Philip Roth a fim de discutir seu aspecto ditatorial. Segundo o autor, essa temática é recorrente na literatura contemporânea, não só em países da América do Sul, em que há uma tradição dessa temática, mas também em outras partes do mundo. Labbé (2005) defende a hipótese de que a recorrência desse tema na literatura se deve ao fato de que os romancistas, assim como os políticos, desejam propagar uma visão de mundo, na maioria das vezes contestadora e crítica. Em seguida, o resenhista retoma o enredo do livro destacando a história do ditador Manuel Pereira da Ponte e seus sócias. Durante essa pequena retomada, Labbé relaciona o surgimento de tal personagem a um determinado tipo de nação:

Manuel Pereira da Ponte Martins se sait destiné, « depuis qu'il est en âge de penser », à devenir le mâle dominant de son pays natal, « une de ces républiques bananières au sous-sol suffisamment riche pour qu'on souhaite y prendre le pouvoir et suffisamment arides de surface pour être fertiles en révolutions ». Le désir du jeune Martins n'a rien d'extraordinaire. Il serait même typique de ce genre de pays où le moindre caporal rêve de prendre le pouvoir par la force, de devenir le Suprême (LABBÉ, 2005, p. 12)<sup>38</sup>

A partir dessa citação, entende-se que o espaço no qual o ditador de Daniel Pennac nasce determina sua personalidade. Melhor dizendo, o autoritarismo e a fragilidade das revoluções políticas estariam na essência latino-americana. Essa relação estabelecida entre espaço e personagem é enunciada tão naturalmente como se fosse parte do senso comum. No entanto, está assentada sobre uma visão estereotipada da história dos países da América Latina. Daí a importância de se levar em consideração que tanto o resenhista, quanto o escritor não são latino-americanos.

Outro aspecto ressaltado por Labbé (2005), ecoando outros trabalhos acadêmicos citados anteriormente, é o caráter metatextual que assemelha a obra de Pennac e de Roth. No entanto, segundo o autor, Pennac se diferencia de Roth por ser mais audacioso na explicitação do processo de feitura do romance ao optar por um narrador em primeira pessoa que tenta deixar à vista do leitor os elementos da sua vida pessoal que influenciaram na construção do romance.

---

<sup>38</sup>“Manuel Pereira da Ponte Martins sabe que está destinado, "desde que já está em idade para pensar", a tornar-se o macho dominante da sua pátria, "uma daquelas repúblicas bananeiras de porão suficientemente rica para se querer tomar o poder e suficientemente árida na superfície para ser fértil em revoluções". O desejo do jovem Martins não é extraordinário. Seria até típico deste tipo de país onde os menos corporais sonham em tomar o poder pela força, em se tornar o Supremo” (LABBÉ, 2005, p. 12 - tradução nossa).

O comentador encerra seu texto retomando a figura do *bouc émissaire* ou bode expiatório, que é recorrente na obra de Pennac. O ditador é uma figura que se legitima principalmente pela violência do seu discurso. Essa violência não é onipotente, pois depende de um certo grau de conivência das massas. A qualquer momento, o povo pode se rebelar contra a figura que representa o poder, ao invés de questionar o sistema que lhe dá suporte. Tanto em **A marca humana**, de Roth, que retrata o linchamento simbólico de um professor acusado de misoginia e racismo em uma comunidade universitária, quanto no romance ditatorial de Pennac, há o questionamento dessa caça a um bode expiatório tão comum na sociedade atual.

A partir da análise de Labbé (2005) e dos outros estudos examinados nessa seção, observou-se que, em se tratando de **Le dictateur et le hamac**, há um foco nas questões metatextuais da obra, na sua temática política e na sua relação com o Brasil. Em relação a este último ponto, percebeu-se que apenas Tettamanzi (2007) se detém mais profundamente nele, enfatizando a representação da história do Brasil. Esse estudo aponta para a importância do Nordeste brasileiro para construção do romance, mas não contempla outras regiões do país que aparecem na obra, nem o modo como o espaço de Teresina, ponto de partida da obra, é representado e transfigurado. Portanto, acredita-se que o modo de produção das paisagens brasileiras, pautado em um ponto de vista estrangeiro, nessa obra ainda tem muito a revelar sobre as imagens do Brasil que sustentam essa criação ficcional.

## **CAPÍTULO II: A COMPOSIÇÃO DAS PAISAGENS BRASILEIRAS**

Historicamente, as noções de natureza e paisagem tendem a se confundir, sobretudo depois de as artes visuais terem explorado em demasia os elementos naturais em seu gênero paisagístico. Depois, é preciso destacar que a própria representação de paisagem dava a impressão de que a natureza estava sendo apreendida sem qualquer tipo de filtro, já que ela é comumente captada pelo mais objetivo dos sentidos humanos, que é a visão. No entanto, por mais realista que seja a representação de uma paisagem ou por mais apurada que seja a técnica do artista, os sentidos humanos são limitados biologicamente e a vivência do sujeito é mediada pela cultura. Também é preciso levar em consideração que, mesmo quando observa uma paisagem real, o sujeito tende a produzir uma noção de conjunto, ainda que não abarque a totalidade do espaço.

Nesse sentido, Cauquelin (2007) apresenta um conceito de paisagem, inventado no Renascimento e que persiste até hoje, caracterizado pela harmonia do conjunto. Na concepção da autora, “[...]a noção de paisagem e sua realidade percebida são justamente uma invenção, um objeto cultural patenteado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço” (CAUQUELIN, 2007, p. 12). Segundo a autora, a consolidação da técnica da perspectiva na pintura ocorrida naquele momento, imprimindo às obras uma noção de profundidade, permitiu simular a forma como os espaços são percebidos na realidade. No entanto, nem todos os elementos vistos nos espaços naturais são destacados na paisagem; nem todos os espaços são vistos como paisagens. Isso acontece porque a perspectiva não aboliu a necessidade de selecionar os componentes do espaço que serão mais visíveis na paisagem a partir da organização dos planos. Na concepção renascentista, para se ter uma paisagem é preciso circunscrever o espaço que se deseja abarcar, seja através da experiência empírica, seja através da representação de uma obra de arte. Os processos de seleção dos dados espaciais e da própria circunscrição do espaço indicam que a paisagem não é um conteúdo, mas uma forma de ver o espaço.

A paisagem é, então, um modelo a partir do qual se seleciona alguns fragmentos percebidos e os organiza de modo a sugerir uma harmonia natural. O processo de elaboração paisagística se configura como uma espécie de criação visual, pois estabelece relações entre os objetos nas propriedades do espaço (altura, largura, comprimento, profundidade e temporalidade). Essa construção parece acontecer de modo inconsciente. Quem elabora uma paisagem pode não se dar conta de que está selecionando e ordenando o espaço ao seu redor,

muito menos a partir de quais critérios está fazendo isso. Uma paisagem consegue representar muito bem a realidade, até mesmo tomar seu lugar. No entanto, seu aspecto de naturalidade está pautado em um diálogo constante com outras paisagens e outros discursos culturais. Desse diálogo provém o conhecimento prévio para construir e escolher as paisagens. Esse “saber não sabido” (CAUQUELIN, 2007) leva à ilusão de uma visão sem mediação, fruto apenas das nossas capacidades intelectuais. A autora conclui que:

[a paisagem] era em suma apenas a convergência em um único ponto de projetos que tinham atravessado a história, obras que se apoiavam umas às outras até formar esse conjunto coerente na diversidade e que conferiam ao espetáculo a evidência de uma natureza. Inocentemente presos à armadilha contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver (CAUQUELIN, 2007, p. 27)

Na concepção de Cauquelin (2007), uma função didática sustenta as paisagens, pois aprende-se a conhecer o mundo e a entender a realidade ao criar e entrar em contato com paisagens reais ou artísticas. Assim, a paisagem seria também uma “espécie de educação permanente dos modos de ver e de sentir, ou seja, de prever e de ligar os elementos de um dado [...] que tende para a constituição desse tecido uniforme, de grande solidez e certeza, que é chamado ‘realidade’ ou ‘natureza’” (CAUQUELIN, 2007, p. 15). A educação constituída a partir da paisagem não origina um modo estável de ver o mundo, pois as operações empregadas nesse processo nunca são exatamente as mesmas. A paisagem está mais próxima do aprendizado de um modo de processar, imperceptivelmente, a realidade de modo coerente e unificado, como um tecido uniforme, a partir do entrelaçar contínuo dos elementos fragmentários do espaço captados pelos sentidos.

Diante desse *modus operandi* didático, entende-se que o conhecimento da paisagem é sutil, dado que, muitas vezes, não ensinado explicitamente, mas percebido a partir da própria experiência. Segundo Collot (2013, p. 18), declaradamente influenciado pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, a percepção de uma paisagem “[...] é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem [os criadores de paisagem] para se fortalecerem e se renovarem”. A percepção coloca em evidência o olhar e outros sentidos humanos que pré-selecionam os elementos de um espaço para torná-lo paisagem. Ou seja, a percepção está diretamente ligada à experiência dos seres humanos com os espaços e a forma como elas fazem sentido para cada um. A percepção

é o que permite a experiência da paisagem ser, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva: “o sentido de uma paisagem não resulta de uma análise intelectual dos elementos que a compõem, mas de uma apreensão sintética das relações que os unem” (COLLOT, 2003, p. 23). A apreensão imediata da percepção é realizada pelo que se tem de mais íntimo, o corpo. Portanto, o tipo de conhecimento conseguido através da paisagem não separa sujeito de objeto. É um conhecimento integrativo, que se refere ao mundo a partir de um ponto de vista específico. Um mundo que é produto da subjetividade, observado por alguém.

O fato de a paisagem também ser construído da subjetividade não impede que ela veicule dados de ordem política, cultural e histórica. Bem pelo contrário, tais dados participam de sua constituição, ainda que de modo subjacente. A paisagem tem o poder de trazer conhecimento para o ser humano, integrando-o ao espaço e à sua própria História, promovendo a ideia de que é a própria verdade sobre o espaço ao qual se relaciona. Ela dissimula os fundamentos políticos, culturais e históricos de sua organização composicional, operando através de um movimento imperceptível rumo à construção de sentidos sobre os espaços e quem neles vivem.

Para Cauquelin (2007), os artifícios de expressão empregados pela paisagem condicionam o real. Ou seja, os recursos empregados em sua composição engendram o modo como os espaços são percebidos. Desse modo, ela não traz a verdade do mundo, mas sim conjuntos de esquemas mentais herdados de gerações anteriores que foram constituindo nossa forma de olhar o mundo atualmente. As pessoas foram aprendendo a limitar os espaços através das molduras, utilizar formas e cores para representar seus elementos e dispor de uma sintaxe para organizá-los no espaço de forma inteligível através de simetrias e associações. Esses conhecimentos se organizam como uma retórica, ou seja, “o conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos” (CAUQUELIN, 2007, p. 119). As operações referidas pela autora são da ordem da linguagem. São figuras de estilo, advindas de nossa formação cultural, que nos possibilitam ajustar a realidade ao que se quer expressar.

Cauquelin (2007) vê a paisagem como um enunciado cultural construído exatamente para que não se perceba sua construção. Tomando por base essa compreensão quase linguística da paisagem, pode-se entendê-la de duas formas: por um lado, esse termo representa um processo histórico de construção dos espaços segundo um código de percepção, um tipo de conhecimento acumulado ao longo dos tempos, como uma língua para falar dos espaços; por outro lado, a paisagem designa os diversos produtos desse processo, as imagens dos espaços

entendidas como paisagens, sejam elas construídas artisticamente ou não, como concretizações dessa língua.

O texto literário, assim como a paisagem, também depende de uma construção. No entanto, a literatura não consegue facilmente obliterar sua diferença em relação ao real por meio da técnica. Já na **Poética** de Aristóteles, a capacidade dos textos literários de espalharem e até se confundirem com a realidade é questionada. O filósofo grego, ao diferenciar os escritos poéticos dos históricos, tirava do escopo da poesia a obrigação de tratar acontecimentos reais: “[...] a tarefa do poeta não é de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95-96). Os próprios textos literários já fornecem uma medida da diferença entre o real e o ficcional. Os romances **Madame Bovary** e **Dom Quixote** são exemplares disso, pois apresentam personagens principais que sofrem graves consequências por desejarem apagar a fronteira entre literatura e realidade. Por outro lado, a dimensão linguística do texto literário é um aspecto de grande importância, a ponto de algumas correntes da Teoria literária (como o Formalismo Russo, por exemplo) terem apontado que o cerne da literatura se encontra exatamente nesse aspecto. Dentro dessa perspectiva, a literatura seria “o emprego da linguagem de forma peculiar” (EAGLETON, 2001, p. 2), que desvela a realidade aos olhos do leitor a partir de uma desautomatização do uso da linguagem cotidiana. A partir de tal preceito, os formalistas russos pretendiam rejeitar as doutrinas simbolistas e místicas da época, para levantar a possibilidade de fazer análises literárias pautadas em algo mais concreto e material. Assim, desenvolveu-se o conceito de literariedade, que seria o uso peculiar da linguagem com o intuito de torná-la literária, diferenciando-a da linguagem comum.

Segundo Eagleton (2001), a ideia de “linguagem comum” que está na base da conceituação de literariedade elaborada pelo formalismo já impõe de início o problema do que é a linguagem comum e de como essa linguagem pode variar sob diversos aspectos. Para esse autor, as ideias formalistas assumem um caráter relacional diferencial. Ou seja, o que é literatura dependerá do contexto em que determinado texto está situado. Assim, a questão da literariedade não se restringe ao texto literário, posto que em outras circunstâncias, como nos anúncios publicitários, a linguagem se manifesta diferentemente do que prega uma determinada norma linguística, como a norma padrão, por exemplo.

Décadas depois, na esteira da semiologia, Roland Barthes também concebe a dimensão linguística como diferencial da obra literária. Em seu artigo “L’effet de réel” (1968), o autor reforça de modo incisivo a força da construção da linguagem na literatura. Analisando a função de um barômetro em um conto de Flaubert e de uma porta em um texto de Michelet, o autor



entende que esses objetos são destituídos de funções para a construção dessas narrativas. As palavras “barômetro” e “porta” nem sequer se referem aos objetos que aludem extra-literariamente. Em sua insignificância simbólica ou narrativa, elas seriam artifícios empregados para assegurar o *efeito de real* produzido pela literatura realista. Em determinado momento de seu ensaio, Barthes afirma que:

[...] supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. (BARTHES, 1968, p.88)<sup>39</sup>

A expressão “verossimilhança desavisada” é utilizada para evidenciar que as obras realistas visavam representar a realidade quase sem mediação, implicando que os leitores não soubessem dessa pretensão. Segundo Compagnon (2010), Barthes vê o uso da linguagem literária como um artifício para a construção de uma perfeita ilusão entre o real e o ficcional. O leitor seria enganado, acreditando estar imerso na mesma realidade que os livros expõem por meio de uma linguagem “transparente”:

Barthes ilustra uma espécie de prestidigitação pela qual as palavras desaparecem, dando ao leitor a ilusão de que ele não está diante da linguagem, mas da própria realidade (“somos o real”). O signo se apaga diante (ou atrás) do referente para criar o efeito de real: a ilusão da presença do objeto. O leitor acredita que está lidando com as próprias coisas [...] (COMPAGNON, 2010, p. 116)

Nesse sentido, Compagnon (2010) afirma que o *efeito de real* delineado por Barthes apresenta o leitor como uma vítima da ilusão da linguagem, um encantado, um alucinado. O artista construiria seu mundo ficcional a partir da linguagem. Esta, por sua vez, se apagaria para

---

<sup>39</sup> “[...] retirado da enunciação realista com seu significado denotativo, o "real" retorna como significado conotativo; pois no exato momento em que esses detalhes supostamente denotam diretamente o real, eles não fazem outra coisa, sem dizê-lo, senão significá-lo [...] é a categoria do "real" (e não seus conteúdos contingentes) qui é, então, significada; em outras palavras, a própria falta do significado em favor do referente único torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de realidade, fundamento dessa verossimilhança desavisada que forma a estética de todas as obras atuais da modernidade.” (BARTHES, 1968, p.88 - tradução nossa)

equivaler ao mundo real, enganando o leitor. Em contraponto a ideia de Barthes, Compagnon (2010) retoma o conceito de “*willing suspension of disbelief*”, do poeta inglês Samuel Coleridge, segundo a qual o leitor, diante de um texto literário, apenas para por um momento de acreditar na lógica do mundo exterior para assumir os princípios postos pelo mundo da obra:

[...] Coleridge tinha o cuidado de distinguir a ilusão poética (*willing suspension of disbelief*) da alucinação (*delusion*), e qualificava-a de ‘fé negativa, aquilo que permite simplesmente às imagens apresentadas agir por sua própria força, sem denegação nem afirmação de sua existência real pelo julgamento’. A meu ver, a ‘suspensão da incredulidade’ não era de modo algum uma fé positiva, e a ideia de uma verdadeira alucinação, observava, deveria chocar-se com o sentido que todo espírito bem formado atribui à ficção e à imitação. (COMPAGNON, 2010, p. 116)

O *efeito de real*, assim como proposto por Barthes, parece entrever na literatura, sobretudo a realista, um olhar paisagístico da realidade. Portanto, se, por um lado, o conceito de *efeito de real* aponta para o limite da literatura jamais ser capaz de retratar o real fielmente, por outro lado, ele enfatiza que a manipulação da linguagem forneceria ao leitor uma sensação de estar em contato direto com o real através da literatura. Assim, a literatura poderia ser entendida como uma paisagem que dá a ilusão de acesso direto ao mundo. Como foi discutido na seção de fundamentação teórica desta pesquisa, os teóricos da paisagem, seja nas artes plásticas, seja na geografia, já apontaram que essa ideia de transparência é ilusória, mas essa reflexão ainda não parece ser tão óbvia para quem observa uma paisagem. Mas, para um leitor, a linguagem literária dificilmente é entendida como totalmente transparente, sendo capaz de fazê-lo, por exemplo, acreditar que a natureza referida em um livro é exatamente igual à natureza encontrada fora dele, como pode acontecer com a paisagem bem mais facilmente.

No que se refere ao processo de construção linguística, parece que a literatura adota procedimentos contrários àqueles empregados na constituição da paisagem empírica. Mesmo que a linguagem literária não possa se diferenciar da linguagem cotidiana ou mesmo iludir o leitor a ponto de esmaecer a fronteira entre o real e o ficcional, ela ainda é um dos primeiros elementos pelo qual o leitor se orienta, pois “quando um texto é enquadrado como literatura, ficamos dispostos a atentar para o desenho sonoro ou para outros tipos de organização linguística que, em geral, ignoramos” (CULLER, 1999, p. 36). O texto literário pressupõe uma postura mais atenta diante dos procedimentos linguísticos, uma vez que o leitor sabe de antemão que eles foram conscientemente motivados. Ou seja, diferentemente da paisagem, o texto literário pressupõe explicitamente, para sua audiência, os procedimentos formais e estruturais com a linguagem que lhe dá suporte.

O emprego de procedimentos linguísticos garante a relação entre o texto literário e a realidade, mas não uma relação de total transparência como propõe Barthes. Muito além disso, os procedimentos operam uma metamorfose do real para o literário. As análises de Antonio Candido normalmente são orientadas por esse princípio relacional, já que a realidade se formaliza no texto literário a partir de um procedimento por ele denominado de *redução estrutural*: “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo.” (CANDIDO, 2015, p. 9). Ou seja, o mundo exterior se consubstancializa na obra literária mediado pela linguagem, mas sem pretender representá-lo fielmente, porque “a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura” (CANDIDO, 2015, p. 10).

Desse modo, dados sociais, políticos, históricos e culturais são integrados às estruturas da obra, fazendo com que o leitor se sinta imerso em um novo mundo proposto pelo livro. A organização do universo da obra de arte literária torna-se, ao mesmo tempo, autônoma em relação à realidade, e, ainda assim, em diálogo com ela, apresentando novos ângulos, novas possibilidades para o entendimento do que lhe é exterior. Nessa perspectiva, pode-se, mais uma vez, estabelecer pontos de contato e de distanciamento entre texto literário e paisagem. Assim, o conhecimento que ambos podem passar sobre a realidade depende, sobremaneira, da construção linguística. No entanto, no texto literário a construção mostra-se quase indispensável, enquanto na paisagem geográfica os procedimentos constitutivos ofuscam-se mais facilmente.

Por isso, quando a paisagem é representada na literatura, pode-se pensar em uma dupla elaboração linguística. A paisagem, que já exige o emprego de um procedimento constitutivo, vai ser, então, construída novamente na linguagem literária. Desse modo, o caráter produzido da paisagem parece ficar mais evidente devido esse jogo de construções. Em ensaio sobre a constituição da paisagem na poesia, Pinheiro (2020) tece considerações que convergem para as reflexões mencionadas acima:

A paisagem poética se estabelece no próprio âmbito da malha textual e tem como principais características uma presença sensória causada pelos componentes fônico e gráfico do verso, a existência da voz mediadora do sujeito lírico e o emprego da imagem como elemento organizador do mundo. Apesar de se inserir no território da criação estética, ela depende fundamentalmente da paisagem geográfica para existir. Como as duas unidades paisagísticas são operadas no plano da linguagem, creio que o

termo mais adequado para designar esse jogo intradiscursivo talvez seja a *paisagem escritural*. (PINHEIRO, 2020, p. 85 - grifos do autor)

Diante dessa situação, a relação entre a paisagem literária e geográfica parece reforçar, à primeira vista, o duplo distanciamento do real proposto por Platão para o julgamento da poesia, que a torna indigna de entrar na República, pois não é capaz de oferecer um conhecimento verdadeiro sobre a realidade. De fato, como vem sendo discutido ao longo deste capítulo, a literatura não é capaz de oferecer uma exibição fiel da realidade.

No entanto, é importante destacar que, embora o texto literário não porte a realidade em si, ele promove uma aprendizagem dos valores que regem as dimensões políticas, sociais e culturais do real. Quando a paisagem se incorpora à tessitura da linguagem literária, ela adquire novas camadas de significação. Nesse sentido, Cauquelin (2007) entende que a literatura é um dos elementos constitutivos da trama pela qual uma paisagem se constrói: “parece que só se pode ‘ver’ aquilo que já foi visto, isto é, contado, desenhado, pintado, realçado” (CAUQUELIN, 2007, p. 94). Em consonância com a afirmação da autora, Bertrand Westphal, um dos nomes mais proeminentes da análise geocrítica, afirma que o discurso literário repercute na relação entre pessoas e espaços, pois “o espaço transposto em literatura influencia a representação do espaço dito real (referencial), esse espaço-cepo do qual o transposto ativará certas virtualidades até então ignoradas, ou cuja leitura ele reorientará” (WESTPHAL, 2016, p. 223).

Pela sua própria natureza constitutiva, a paisagem favorece a comunicação subjetiva. Assim, quando uma paisagem se torna literária, ela ressalta não apenas uma certa noção de espacialidade (seja ela real ou imaginário), como também o seu observador e a forma de percebê-la. Por isso, Michel Collot, em diálogo direto com a geocrítica, defende que é preciso levar em conta que as paisagens literárias destacam sobremaneira o sujeito e o modo pelo qual ele percebe o mundo:

Ainda que não seja necessário negligenciar a contribuição do referente geográfico, do contexto e do intertexto, a representação literária é uma «ego-geografia» e uma «composição de lugar», uma construção semântica e formal singular, que supõe, para ser compreendida, o ponto de vista de um outro sujeito, isto é, uma leitura crítica. (COLLOT, 2012, p. 24)

Collot (2012) não desconsidera a relação que as paisagens literárias possuem com outras paisagens vivenciadas pelos escritores, sejam elas artísticas ou não. Exemplo disso é a sua leitura das paisagens de Chateaubriand. Segundo o autor, “trata-se de uma imagem mais

complexa e compósita, que toma emprestado alguns traços a certos lugares que Chateaubriand pôde frequentar na sua vida, nos livros e nas pinturas, mas que resulta de sua reelaboração pelo imaginário e pela escritura” (COLLOT, 2012, p. 24).

Nesse caso, a relação entre paisagem literária e realidade é entendida não apenas de forma centrífuga, ou seja, os textos literários repercutindo na visão dos espaços, mas também de uma forma centrípeta, em que o mundo é transformado por uma subjetividade e um trabalho com a linguagem. Assim, a paisagem literária solicita o mundo real para elaborar uma certa imagem dele, dependente mais do estilo e da sensibilidade do autor, do que de um lugar específico ao qual faz referência. Diante dessa conjuntura, os procedimentos linguísticos na elaboração de uma paisagem literária cumprem a função fundamental de dar sustentação a essa rede de significados que vai do teor subjetivo ao objetivo, do literário ao extraliterário. Logo, as relações entre a paisagem literária e o mundo só acontecem por meio de procedimentos da linguagem.

É preciso ressaltar que, no ato de fruição, o espectador e o leitor não processam todos os procedimentos linguísticos inerentes à constituição da paisagem ou do texto literário, já que o contato com eles privilegia a ordem das sensações. No entanto, em **Le dictateur et le hamac**, o trâmite entre a paisagem literária e o mundo se sobressai nas páginas do livro, que tenta ao máximo evidenciar os procedimentos de construção da narrativa. Assim, paisagens brasileiras são evocadas no enredo para contribuir para a criação de outras paisagens “completamente imaginárias”, ou seja, que não tenham qualquer correspondência com paisagens geográficas.

Na obra de Pennac, as paisagens imaginárias são construídas a partir de paisagens geográficas e vice-versa. Por isso, neste capítulo, destaca-se a aproximação entre paisagens geográficas brasileiras e paisagens imaginárias inseridas no enredo do livro, examinando os procedimentos formais e estruturais utilizados pelo autor. Essa aproximação tem como intuito principal o jogo com as fronteiras entre ficção e realidade, ao passo que ficcionaliza o próprio processo criativo da ficção literária. O leitor é convidado a aproximar-se da narrativa não só a nível de conteúdos, mas ainda a entender detalhes de seu processo de construção. Portanto, o mundo real, representado pelas paisagens brasileiras e pelos dados sociais citados na narrativa, é evocado constantemente pela obra literária de modo explícito. Nessa *mise en scène* do ato de escrever literatura, o Brasil e suas paisagens tornam-se uma fonte de inspiração viva, repleta de possibilidades. Assim, as paisagens brasileiras são citadas, ampliadas, reduzidas, retomadas várias vezes ao longo do livro por uma instância narrativa, que será analisada detidamente no tópico a seguir.

## 2.1 A instância narrativa e a delimitação das molduras das paisagens do romance

**Le dictateur et le hamac** é uma narrativa construída a partir do jogo entre níveis diegéticos diferentes. No primeiro deles, um escritor se apresenta como autor da história de um ditador de uma República da América do Sul, cuja capital se chama Teresina. Na primeira parte do livro (*I - Epsilon*), esse nível já aparece de modo sutil nas intervenções de um narrador em terceira pessoa. Mas, a partir da segunda parte (*II - Ce que je sais de Teresina*), esse plano adquire maior relevo, visto que se configura como centro operador da narrativa como um todo. Nele, o personagem escritor, a partir daqui denominado narrador-escritor, explica as origens dos elementos da história do segundo nível, a partir de histórias de um terceiro. A narrativa do primeiro nível acontece no momento presente do narrador-escritor, que tenta compartilhar com seu leitor pressuposto o instante mesmo da criação da história. Portanto, no primeiro, o emprego de certos tempos verbais (presente do indicativo, condicional presente e imperativo presente) fazem o narratário aproximar-se da invenção da história do ditador:

Ce serait l'histoire d'un dictateur agoraphobe. Peu importe le pays. Il suffit d'imaginer une de ces républiques bananières au sous-sol suffisamment riche pour qu'on souhaite y prendre le pouvoir et suffisamment arides de surface pour être fertiles en révolutions. Mettons que la capitale s'appelle Teresina, comme la capitale du Piauí, au Brésil. (PENNAC, 2003a, p. 11, grifos nossos)<sup>40</sup>

Nous avons atterri, vingt-trois ans se sont écoulés, le président a régné, puis il est mort, et à l'heure même où j'écris ces lignes (mardi 10 avril 2001) l'astrologue qu'il visitait effectivement vient de se voir octroyer un doctorat en sociologie par l'Université de la Sorbonne. (PENNAC, 2003a, p. 83, grifos nossos)<sup>41</sup>

O segundo nível se refere à história do ditador de um país fictício que decide ter uma vida boêmia na Europa. Para não abdicar do seu poder, o governante obriga um sócia a ocupar seu lugar. Logo na primeira parte do livro, é apresentada uma sumarização dessa história para

---

<sup>40</sup>“Seria a história de um ditador agorafobo. Não importa o país. Basta imaginar uma dessas repúblicas de banana com um subsolo rico o suficiente para que alguém ali queira tomar o poder e áridas o bastante, na superfície, para serem férteis em revoluções” (PENNAC, 2005, p. 11). Esta e as próximas passagens em português do romance foram retiradas de sua edição brasileira traduzida por Bernardo Ajzenberg.


<sup>41</sup>“Aterrissamos, vinte e três anos se passaram, o presidente reinou, depois morreu, e no momento em que escrevo estas linhas (terça-feira, 10 de abril de 2001), a astróloga que ele costumava visitar acaba de receber, realmente, um doutorado em sociologia pela Universidade da Sorbonne” (PENNAC, 2005, p. 54).

que nas próximas partes ela seja aprofundada e enriquecida com mais detalhes pelo narrador-escritor.

O terceiro nível, por sua vez, é aquele onde o narrador-escritor retoma reminiscências do seu passado essenciais para a construção da história do ditador. Entre as experiências rememoradas, destacam-se as paisagens e situações experienciadas no Nordeste brasileiro nos anos 1970-1980, quando ele estabeleceu residência em Fortaleza, capital do Ceará, já que sua esposa, Irène, foi convidada para ministrar aulas na Universidade Federal desse estado. A partir de Genette (2017), poderia se classificar esse plano como pseudodiegético, pois aqui o narrador-escritor traz para o primeiro nível, através de sucessivos encaixes, narrativas que claramente pertencem a experiências passadas associadas a um universo diegético diferente daquele em que está a história do ditador.

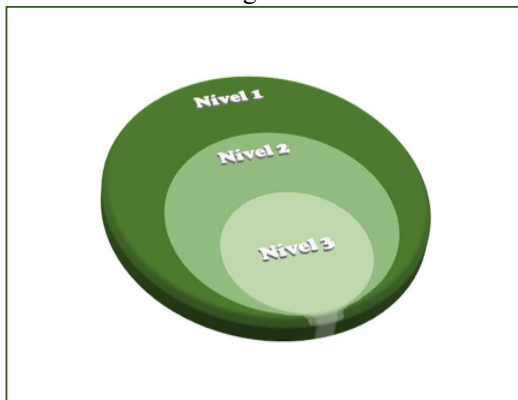
A divisão em primeiro, segundo e terceiro níveis diegéticos, aqui proposta, não leva em consideração a ordem de aparecimento de cada um deles no livro, mas sua unidade narrativa (gráfico 1) e a abrangência por uma outra história do livro (gráfico 2). Desse modo, a história do primeiro nível é a mais abrangente, pois dá abertura ao aparecimento das histórias do segundo e do terceiro. Já o segundo nível, de certo modo, abrange as histórias do terceiro ao retomar elementos do que é narrado neste último. As histórias do terceiro nível são assim designadas, pois elas, apesar de apresentarem características diversas, ligam-se simultaneamente aos dois níveis anteriores, servindo como adendos explicativos para as decisões tomadas no primeiro nível e tendo seus elementos retomados no segundo. Certamente, outros níveis podem ser designados. No entanto, para o que é aqui proposto, eles são suficientes. Nas duas figuras a seguir, há um resumo temático de cada nível e uma representação gráfica dessa abrangência:

Figura 1 – Resumo temático de cada nível diegético

RESUMO TEMÁTICO			
	HISTÓRIA	TEMPO	ESPAÇO
NÍVEL 1	Escritor escreve a história de um ditador a partir de suas experiências do Brasil	Presente da escritura da história - Começo dos Anos 2000	França (Paris, Vercors)
NÍVEL 2	História de um ditador agorafóbico e seus sócias	Começo do século XX, reforçado por fatos históricos (invenção do cinema, guerra, lançamento do filme o Grande Ditador etc.)	República bananeira imaginária, Europa, Estados Unidos
NÍVEL 3	Experiências do escritor lembradas	Anos 1970-1980	Brasil, ênfase no nordeste brasileiro

Fonte: elaboração da autora

Figura 2 – Gráfico da abrangência entre os níveis diegéticos



Fonte: elaboração da autora

O gráfico sobre a abrangência dos níveis tem uma abertura na parte inferior e não tem uma linha de contorno definindo a fronteira exata entre cada um deles. Essa representação fluída dá a dimensão dos diálogos frequentes entre um nível e outro, caracterizando o uso abundante da metalepese, ou seja, “qualquer intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticos num universo metadieético, etc.) ou inversamente [...]” (GENETTE, 2007, p. 313). No livro, é recorrente que personagens passem de um nível para o outro apenas com leves alterações no nome ou no modo de agir. A



personagem Sônia, por exemplo, foi deliberadamente trazida pelo narrador-escritor do segundo para o primeiro nível para ajudá-lo a decidir os rumos da história do ditador.

As paisagens brasileiras, por sua vez, transitam de um nível para o outro, caracterizando uma metalepse das paisagens. No entanto, elas aparecem reformuladas por acréscimos e supressões de elementos materiais e conceituais. Isso acontece porque, cada nível concentra-se em épocas e contextos sociais diferentes. As paisagens relacionadas à cidade de Teresina representam bem isso. No terceiro nível, a cidade de Teresina é a capital do Piauí que o narrador conheceu por acaso quando morou no Brasil entre o fim da década de 70 e começo de 80 do século XX. A paisagem que lhe fica registrada é a de uma praça quase vazia, rodeada por casas de taipa muito precárias à noite, em que dois homens realizam um arranjo na fiação elétrica pública para poder ver televisão:

Ce que je sais de Teresina tient en un souvenir nocturne : cette lueur blanche qui danse au pied d'un réverbère, sous les yeux de deux rieurs accoudés à une bicyclette. Là est la vie, se dit Manuel Pereira da Ponte Martins, avant que la foule ne se referme sur lui. « Là est la vie », se dit-il, furtivement, dans son rêve. Or, cette vision, ou plus exactement le souvenir que j'en ai : ce réverbère perdu dans la nuit de Teresina [...] est la raison d'être de ce livre, son acte de naissance. (PENNAC, 2003a, p. 63)<sup>42</sup>

No segundo nível, ela se transforma na capital de um país latino-americano imaginário submetido a um regime ditatorial. A mesma paisagem da praça vai reaparecer, desta vez repleta de pessoas, servindo de palco para a morte do ditador, sendo que a última coisa que ele vê antes do seu fim é exatamente a lembrança desses dois homens de bicicleta rindo. Já no primeiro nível, em que a narrativa se situa no suposto momento da escritura, começo dos anos 2000, a já moderna cidade de Teresina lhe desperta pouca atenção, pois está bem diferente, tanto física, quanto socialmente:

Tout cela se passait il y a longtemps : l'instant d'une vie. L'avion s'est posé Geraldo est mort ; [...] sur ces marées du temps, le Brésil a pris l'apparence d'une démocratie, le cruzeiro s'est changé en real, le real s'est aligné sur le dollar, le littoral continue d'attirer à lui les affamés de l'intérieur, Fortaleza est devenue une station balnéaire réputée, quelques

---

<sup>42</sup> “O que eu sei de Teresina cabe numa recordação noturna: aquele clarão branco que dança ao pé de um lampião de rua, sob os olhos de dois galhofeiros apoiados numa bicicleta. Isso é que é vida, diz a si mesmo Manuel Pereira da Ponte Martins, antes de a multidão fechar-se sobre ele. ‘Isso é que é vida’, ele se diz, de modo fugaz, em seu sonho. Ora, essa visão ou, mais precisamente, a lembrança que eu tenho dela [...] é a razão de ser deste livro, o seu ponto de partida.” (PENNAC, 2005, p. 43)

buildings ont fini par pousser sur Teresina, [...] jamais rien sur le Brésil. (PENNAC, 2003a, p. 91)<sup>43</sup>

A cada nível pelo qual Teresina passa, a paisagem modifica-se um pouco fisicamente. Em um momento é uma praça ora cheia de gente, ora vazia. Pode até ser uma skyline com alguns prédios. Em relação aos possíveis significados para a narrativa, as mudanças também acontecem, mas o que é mais importante se conserva. Do nível 3 para o nível 2, Teresina traz o sentimento de deslumbramento, uma quase epifania vivida pelo narrador-escritor ao ver os homens em suas bicicletas. De modo inverso, a praça vazia da Teresina do nível 3, representação do passado histórico da cidade, é iluminada pela possibilidade de resistência ao regime ditatorial e às injustiças sociais, quando se enche de camponeses que matam seu ditador. Diga-se de passagem, a representação da praça no romance está em consonância com o arquétipo dominante na laboração ficcional, pois como bem assinala Regina Dalcastagné em estudos sobre espaços históricos:

A praça, ao contrário dos salões, é um espaço público, território da manifestação popular. Nela se fazem discursos, celebram-se vitórias, encontram-se velhos amigos. Nas cidades pequenas ela costuma ficar entre a igreja, a escola e o comércio, no centro da vida da comunidade. [...] Nela se protesta, reclama-se do aumento do pão e do comprimento da saia da filha da vizinha, fala-se mal do prefeito, do sapateiro e do presidente (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 77)

O trânsito das paisagens entre as várias narrativas permite ao narrador-escritor envolver cada vez mais o narratário na construção da história do ditador a partir da simulação do desvelamento das formas de construção de um romance. Ao mesmo tempo, o narrador-escritor é quem faz a mediação entre essas passagens, direcionando o olhar do narratário para este ou aquele aspecto. De forma análoga ao ditador agorafóbico que deseja, simultaneamente, o poder ditatorial em Teresina e as viagens pela Europa, o narrador-escritor também transita entre dois procedimentos: simplesmente inventar sua história, mantendo o total controle sobre suas escolhas, ou narrar explicando suas fontes de inspiração, trazendo para perto de si o narratário, imprimindo uma sensação de narração democrática. Daí sua postura ambígua em relação às paisagens. Por um lado, ele decreta qual é a paisagem onde se passa a história, como quando

---

<sup>43</sup>“Tudo isso aconteceu há muito tempo: o instante de uma vida. O avião pousou, Geraldo está morto; [...] sobre essas marés do tempo, o Brasil ganhou a aparência de uma democracia, o cruzeiro se transformou em real, o real se alinhou ao dólar, o litoral continua a atrair os esfomeados do interior, Fortaleza tornou-se uma estação balneária reputada, alguns arranha-céus acabaram surgindo em Teresina, impérios [...] nunca nada sobre o Brasil” (PENNAC, 2005, p. 59-58)

ele usa o imperativo para determinar o nome da cidade capital da ditadura e descarta, sem a menor preocupação, a realidade na qual ela está inserida: “Mettons que la capitale s’appelle Teresina, comme la capitale du Piauí, au Brésil. Le Piauí est un État trop pauvre pour servir jamais de cadre à une fable sur le pouvoir, mais Teresina est un nom acceptable pour une capitale” (PENNAC, 2003a, p. 11)<sup>44</sup>. Por outro lado, ele explica amplamente o motivo de tais escolhas, tentando convencer o narratário de sua pertinência, como é feito na parte *II - Ce que je sais de Teresina*. No caso de Teresina, essa explicação está pautada na rememoração da cidade que conheceu quando viajou ao Brasil. Uma cidade visitada outrora, mas fixada na escrita de cartas para os amigos e na retomada daquele tempo-espço feita pela lembrança.

Esse procedimento adotado pelo narrador-escritor parece dialogar diretamente com a discussão de Cauquelin (2007) sobre a invenção da paisagem, à medida que oferece o oposto do que se costuma fazer quando se trata de paisagens: esquecer ou tentar apagar os traços do trabalho criativo por trás de sua percepção no cotidiano ou da criação de uma paisagem artística. Ao passo que a história do livro se desenrola, o narrador opera ali a seleção e o ordenamento de elementos de suas paisagens fictícias diante do leitor a partir da rememoração das paisagens brasileiras que visitou, leu em outros livros e escutou de outras pessoas. Essas outras paisagens e seus inventores também são trazidos para a obra através das narrativas do terceiro nível. Assim, em **Le dictateur et le hamac**, o narrador-escritor tem a função de deixar bem à mostra as supostas marcas da construção das paisagens do país fictício que aparecem na história do ditador agorafóbico.

É interessante notar que as paisagens brasileiras são os principais pontos de partida para a construção das paisagens puramente literárias da república do ditador. A esse respeito, Cauquelin (2007) parece apontar uma possível motivação:

[...] quando se trata de culturas estrangeiras, imaginamos facilmente a relação entre os espaços apresentados e os modos de vida, os usos, e as ‘maneiras’ de ver e os modos de dizer de tal forma que chegamos a perceber uma espécie de tecido inconsútil, sem dentro nem fora, em uma única peça” (CAUQUELIN, 2007, p. 14, grifos nossos).

Ao evocar a imaginação como operação mediadora da relação entre sujeito e espaços estrangeiros, a estudiosa dá a dimensão exata, mesmo que analisando um contexto distinto, do que acontece no romance de Pennac. Por pertencerem a uma cultura diferente daquela do

---

<sup>44</sup> “Que a capital se chame Teresina, como a capital do Piauí, no Brasil. O Piauí é um Estado pobre demais para servir como cenário de uma fábula sobre o poder, mas Teresina é um nome aceitável para uma capital.” (PENNAC, 2005, p. 11)

narrador-escritor, as paisagens brasileiras são como janelas para o ato imaginativo, estabelecendo a noção de conjunto que se vê de modo tão espontâneo nas paisagens habituais. Na passagem a seguir, o narrador-escritor situa o momento exato onde nasceu a história do ditador na noite passada em Teresina, estabelecendo a importância da metáfora da janela para sua criação literária:

[...] nous rions ensemble dans la nuit de Teresina, dont nous n'avons rien vu, où nous ne retournerons jamais, Teresina devenue soudain capitale du monde. 'Là est la vie', se dit fugitivement Manuel Pereira da Ponte Martins, dans son propre rêve. Et là s'est ouverte la fenêtre de mon histoire (PENNAC, 2003a, p. 117, grifos nossos)<sup>45</sup>

Teresina é uma janela aberta para a criação literária do narrador-escritor porque o contato com essa paisagem, que lhe é estrangeira, desautomatiza sua relação com espaço. Diante de espaços típicos da cultura estrangeira, é comum que o sujeito busque estabelecer relações entre seus elementos para tentar compreendê-los. Os valores culturais a que se está habituado já não são suficientes para interpretar o espaço do outro. Assim, o indivíduo começa a se questionar sobre a composição de uma paisagem, tentando entender as motivações e as funções de cada elemento daquele espaço. Instalando-se, de modo preciso, nessa fratura da percepção das paisagens, o narrador-escritor aproveita-se para restabelecer os vínculos entre espaços e modos de experienciá-los, imaginando como é ser e estar ali.

Nesse contexto, Teresina, aquela cidade vista e experienciada pelo narrador-escritor, torna-se a janela, a moldura, a tela para a criação de outras paisagens, diferentes, mas conservando a tonalidade afetiva e simbólica que começou lá. Cauquelin (2007) aponta a noção de enquadre com um dos pressupostos principais da paisagem, posto que é determinante para traçar a circunscrição do que vai e do que não vai ser visto:

o enquadre exige o recuo, a distância certa. Tudo ver, claro, mas apenas aquilo que está no campo. E ainda o enquadramento inspira ordem, dá a regra dos primeiros planos e dos planos de fundo, porque suas bordas são orientadas de baixo para cima e da direita para a esquerda. Embaixo, o mais próximo; no alto, o mais distante. Entre duas bordas, verticais, uma superposição de planos. Horizontalmente, o campo é apenas 'bordejado', sem outras regras além das regras da possibilidade de abarcar um conjunto infinito. (CAUQUELIN, 2007, p.137)

---

<sup>45</sup>“[...] ríamos juntos na noite de Teresina, da qual nada havíamos visto, para onde jamais voltaríamos, Teresina transformada, repentinamente, em capital do mundo. 'Isso é que é vida', diz a si mesmo, de modo fulgaz, Manuel Pereira da Ponte Martins, em seu próprio sonho. E aí se abriu a janela da minha história.” (PENNAC, 2005, p. 71)

No romance, Teresina torna-se um instrumento de enquadre para as outras paisagens, sejam elas brasileiras ou não, reais ou ficcionais. Teresina servirá de parâmetro para que o narrador-escritor reflita sobre o Brasil e o mundo e, ainda, crie outro mundo, o país imaginário do ditador. Desse modo, Brasília, o sul do Brasil, o litoral, outras paisagens do nordeste e até mesmo a região francesa do maciço de Vercors, são relacionadas à Teresina, seja por semelhança ou por contraste. A Teresina dita puramente ficcional depende da Teresina real para ser criada, pois a primeira é a base para a criação da segunda.

A relação entre cidade real e cidade recriada permite entrever na literatura uma tendência identificada nas artes plásticas. Segundo Tassinari (2001), na pintura e na escultura atuais observa-se que os artistas não se preocupam mais em representar a realidade do modo mais fidedigno possível e em ofuscar marcas da construção de determinada obra. Bem pelo contrário, o autor afirma que os objetivos dos artistas atuais são

[...] deixar à mostra a imaginação e o poder de transfiguração, quase de prestidigitação, de aspectos de certas coisas na visão de outras. Desnudar a imaginação, ou, o que de fato importa, nos passar a impressão de fazê-lo, é como pôr a arte fazendo-se à nossa frente (TASSINARI, 2001, p. 42)

Para Tassinari (2001), a pretensão de representar o momento da criação artística faz com que o espaço da arte moderna seja um espaço em obra. Isto é, um espaço em que se imita a forma como se constrói uma obra artística, pois está “disponível para a exposição de determinadas operações e que o espectador pode perceber ao olhar a obra” (TASSINARI, 2001, p. 44). De modo análogo, em **Le dictateur et le hamac**, a Teresina real é evocada para mostrar diante do leitor as operações realizadas para que ela se tornasse um espaço ficcional.

Tais operações são orquestradas pelo narrador-escritor, pois é ele quem dá a palavra final. Mesmo deixando claro os parâmetros a que segue, é ele quem, efetivamente, escolheu e narrou em última instância suas escolhas. No entanto, para atenuar a força do ato narrativo, outras personagens são convocadas para dar seus pontos de vistas dentro desse enquadre ou para viver o resultado da construção ficcional. A seguir, discorre-se sobre a participação dos personagens para a construção das paisagens, tanto as brasileiras, como as ficcionais.

## 2.2 Os personagens e a vivência das paisagens

É importante destacar que em **Le dictateur et le hamac**, o modo de se vivenciar as paisagens brasileiras (através dos sentidos, da percepção e da organização política) é apresentado tanto pelos personagens quanto pelo narrador. A partir deles, o leitor vivencia as histórias. Da mesma forma, a paisagem pressupõe um ponto de vista organizador pautado na experiência humana. Esse aspecto é destacado pelo geógrafo Eric Dardel, para quem a mensagem da paisagem é sempre mediada pelo homem:

uma verdade emerge da paisagem, contudo não como teoria geográfica ou mesmo como valor estético, mas como expressão fiel da existência, e é assim que os alinhamentos megalíticos, um castelo feudal, constituem parte integrante da geografia local como testemunhos de uma presença humana que dá sentido a seu entorno. A paisagem não é somente 'paisagem da história' [...] A paisagem pressupõe uma presença do homem, mesmo lá onde toma a forma de ausência. Ela fala de um mundo onde o homem realiza sua existência como presença circunspecta e atarefada (DARDEL, 2007, p. 32)

A paisagem sempre pressupõe a humanidade. São as pessoas que organizam o elo entre os elementos espaciais, tanto a partir da visão distanciada, quanto a partir da vivência *in loco*. Se o homem inventa a paisagem, é porque de alguma maneira ele pretende viver essa invenção. Por isso, em **Le dictateur et le hamac**, o narrador-escritor convoca personagens para o ajudarem na invenção de suas paisagens ficcionais. São personagens disseminadores do que Michel de Certeau chama de relatos de espaço. Ou seja, as narrativas, orais ou escritas, que organizam as experiências e dão a ver os códigos que regem as relações entre as pessoas, os modos de vida possíveis em determinado lugar, suas fronteiras, constituindo “operações de demarcação”:

[...] contratos narrativos e compilações de relatos, são compostas com fragmentos tirados de histórias anteriores e ‘bricolados’ num todo único. Neste sentido, esclarecem a formação dos mitos, como têm também a função de fundar e articular espaços. Constituem [...] uma imensa literatura de viagens, isto é, de ações organizadoras de áreas sociais e culturais mais ou menos extensas. (DE CERTEAU, 1998, p. 203):

De Certeau ressalta a função fundadora e organizadora que as narrativas têm para os espaços. Tendo em vista que a intenção do narrador-escritor é explicar a gênese de uma história ficcional, inclusive suas paisagens, e faz isso a partir do Brasil, um espaço estrangeiro para si e para os seus leitores pressupostos, os personagens que relatam suas vivências brasileiras dão uma base de conhecimentos sobre a vida ali para que ele possa evocá-las e modificá-las na

história do ditador. Por isso, alguns personagens são como mensageiros de relatos sobre o Brasil, pois produzem testemunhos de conflitos políticos e sociais, anedotas, cartas pessoais ou fazem referências a livros e à literatura sobre o Brasil, inclusive à literatura de cordel.

Esse grupo de personagens, verdadeiros homens/mulheres-história, em grande parte pertence ao terceiro nível diegético, pois conviveram com o narrador-escritor durante sua estadia no Brasil. Para melhor entendimento de como esses personagens contribuem para a elaboração da história de ditador, na medida que trazem uma imagem das paisagens brasileiras, destaca-se três entre eles: o próprio narrador-escritor que relata na primeira pessoa do discurso suas experiências no Brasil; um velho jesuíta estrangeiro que vivia no interior nordestino lutando pela causa camponesa; e Doutor Michel, um médico francês que vivia também no interior, cuidando voluntariamente dos camponeses pobres e organizando reuniões sindicais secretas com eles.

O narrador-escritor é trazido aqui como personagem porque relata muitas de suas vivências no Brasil, adicionando à narrativa seus próprios sentimentos e impressões da paisagem. Nesses momentos, pode-se dizer que ele se transforma em personagem de suas lembranças, como comprova as denominações que ele dá a alguns de suas reminiscências dos espaços brasileiros: “un souvenir nocturne” (PENNAC, 2003a, p. 63); “une autre vision fantasmagorique de l’intérieur” (PENNAC, 2003a, p. 78); “un souvenir lumineux” (PENNAC, 2003a, p. 96); “un souvenir d’ombre” (PENNAC, 2003a, p. 98)<sup>46</sup>. Ora, duplo, porque há uma distância temporal entre o tempo do narrar e os fatos narrados, ora uno, porque narra suas experiências pessoais ancoradas em fatos históricos e espaços que existem fora da Literatura, o narrador-escritor está no limiar entre narração e testemunho, mas se resguarda alegando problemas de memória: “La question de la mémoire. Les traces que laissent en nous les êtres... Avis aux autorités qui convoqueraient mon témoignage à un procès d’assises, je n’ai pas le rappel facile. Ma mémoire couve des œufs brouillés. Mes souvenirs les plus frais sont des ombres” (PENNAC, 2003a, p. 106)<sup>47</sup>.

Mesmo longe do testemunho, o narrador-escritor não deixa de apresentar seus questionamentos em relação à ordem social, cultural e política que sustenta as paisagens brasileiras. Por mais que voltar a essas paisagens tenha o objetivo de construir um mundo

---

<sup>46</sup>“uma recordação noturna” (PENNAC, 2005, p. 43); “uma outra visão fantasmagórica do interior” (PENNAC, 2005, p. 51); “uma lembrança luminosa” (PENNAC, 2005, p. 60); “uma lembrança sombria” (PENNAC, 2005, p. 60)

<sup>47</sup>“A questão da memória. Os traços que as pessoas deixam na gente... Alerto às autoridades que eventualmente me venham a convocar como testemunha num processo judicial que não lembro das coisas com facilidade. Minha memória choca apenas ovos mexidos. Minhas lembranças mais vivas são obscuras.” (PENNAC, 2005, p. 65)

ficcional, é o mundo fora dos livros que ela questiona. No trecho abaixo, por exemplo, o narrador-escritor retoma a lembrança da casa de um grande fazendeiro nordestino que ele pôde visitar e a partir da qual ele imaginou a casa e a fazenda do ditador:

[...] la maison familiale du fazendeiro devenu, pour les besoins de la fiction, le père de Manuel Pereira da Ponte Martins, dictateur à l'enfance silencieuse. [...] Je le dis aujourd'hui avec ironie, mais je me souviens très bien de m'être laissé charmer par cette tranquillité féodale. L'atmosphère tranchait avec la brutalité affichée des pouvoirs en place : arrogance rigolarde du dictateur, froides milices des gouverneurs, barrages de police qui rackettaient les voyageurs à proximité des villes, assassinats de leaders syndicaux ou d'écologistes amazoniens, massacres d'Indiens, tortures d'étudiants, opposants exilés, manifestants de São Paulo déchiquetés par des chiens, enfants abattus sur les collines de Rio... Absolument inimaginable dans la maison du *doutor*. Pas de violence en ce havre, et pas de gros mots. D'ailleurs, peu de mots. Quel fils aurais-je été, quel homme serais-je devenu, né dans ce cocon ? Quel chemin un enfant, conçu chez le *doutor*, pouvait-il emprunter pour se rendre de ce nid d'amour jusqu'aux étranges contrées du droit ? Comment, regardant par la fenêtre, pouvait-il imaginer que ce bonheur-ci fût du même ordre que cette violence-là ? Comment admettre que le père nourricier fût aussi l'affameur, et sa paternelle charité l'auréole d'un paternalisme meurtrier ? (PENNAC, 2003a. p. 98-99)<sup>48</sup>

Mais do que uma descrição do espaço externo e interno da casa, esse trecho apresenta uma reflexão sobre a atmosfera que aquela paisagem rural conferia ao narrador-escritor. Desse modo, ele remete a paisagens que já faziam parte de seu repertório cultural, quando se refere à tranquilidade feudal da fazenda, mas esbarra na lacuna de sua incompreensão diante da realidade do país estrangeiro que se mostra tão complexa e em desacordo com aquela paisagem. Essa visita aconteceu durante o fim da Ditadura Militar, época descrita no romance como de grande agitação política, em que o governo ditatorial abafava violentamente as vozes contrárias.

---

<sup>48</sup>. “[...] a casa da família do fazendeiro que se tornou, pelas imposições da ficção, o pai de Manuel Pereira da Ponte Martins, ditador de infância silenciosa. Registro-a hoje com ironia, mas lembro-me muito bem de ter-me deixado encantar por essa tranquilidade feudal. A atmosfera contrastava com a brutalidade exposta dos poderes em vigor: arrogância brincalhona do ditador, frias milícias dos governantes, barragens policiais, que extorquiam os viajantes nas proximidades das cidades, assassinatos de líderes sindicais ou de ecologistas amazonenses, massacres de índios, tortura em estudantes, opositores exilados, manifestantes de São Paulo mordidos por cães, crianças assassinadas nos morros do Rio... Coisas absolutamente inimagináveis na casa do doutor. Nada de violência naquelas plagas, e nada de palavrões. Aliás, poucas palavras. Que tipo de filho eu teria sido, que tipo de homem eu me teria tornado se tivesse nascido nesse casulo? Qual caminho uma criança, concebida na casa do doutor, poderia tomar emprestado para se transportar desse ninho de amor até os estranhos territórios do direito? Como poderia, olhando através da janela, imaginar que a felicidade dali fosse da mesma ordem que a violência de lá? Como admitir que o pai provedor fosse também o que gerava a fome, e sua paternal caridade, a auréola de um paternalismo assassino?” (PENNAC, 2005, p. 61-62).



Em meio a tanta turbulência, uma fazenda no interior do Nordeste impunha seu silêncio e sua ordem aos olhos e aos ouvidos desse visitante.

Diante dessa imagem descompassada e distante, o narrador-escritor se questiona sobre como é ter constituído sua identidade a partir daquela paisagem. Essa dúvida, causada não pela falha da memória, mas pelo confronto com o outro e com seu espaço, é essencial para seu processo criativo. Para ele, conhecer exatamente a experiência de filho de um fazendeiro do Nordeste é algo inviável fora da literatura, mas que a ficção é capaz de dar a noção aproximativa. Desse modo, ele encontra na paisagem questionamentos para os quais ele imagina uma determinada experiência. Por isso, é importante trazer para a história do ditador essas paisagens-enigmas: elas trazem em si rastros da inquietude do narrador-escritor.

Essa inquietude é partilhada também por outros personagens estrangeiros que lhe trazem relatos sobre o Brasil marcados pela estranheza em relação à ordem da paisagem. Doutor Michel, por exemplo, conta ao narrador-escritor a história de como soube da morte do filósofo Jean-Paul Sartre em 1980. Nessa época, o doutor francês vivia em uma região interiorana que abarcava a cidade de Aratuba e seus arredores. Exatamente, nesse dia, o doutor tinha ido visitar um paciente, uma criança que havia dormido sobre um lampião e queimado o rosto dias antes. O garoto pertencia a uma família pobre e morava em uma casinha de taipa em local isolado do sertão do Nordeste. Como agradecimento ao serviço do médico, a família lhe ofereceu um almoço de honra: um prato de arroz, feijão, um ovo e salpicado de farinha. Depois, estendeu-se uma rede para a visita e ligou-se o pequeno rádio a pilhas da família, único meio de saber notícias do mundo exterior e a partir do qual o médico tomou conhecimento da morte de Sartre. Nesse relato, o narrador-escritor faz um parêntese para lembrar o questionamento de Doutor Michel em relação a fome e a riqueza natural que marcam o nordeste:

(Le jour de notre rencontre, quand je lui avais demandé ce qu'il fichait dans la région, il m'avait répondu : « Je cherche à comprendre pourquoi on meurt de faim dans un pays où il y a à manger pour tous. Sécheresse ou pas, la montagne d'Aratuba pourrait nourrir toute cette partie du sertão. » De fait, chaque fois qu'Irène et moi le rencontrions, Michel ployait sous des quantités faramineuses de fruits et de légumes qu'il distribuait aux uns et aux autres. Plus tard, il troqua des pierres semi-précieuses contre des médicaments.) (PENNAC, 2003a, p. 280)<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup>“(No dia em que nos encontramos, quando lhe perguntei o que fazia na região, ele respondeu: ‘Procuro entender porque se morre de fome num país onde há o que dar de comer para todo mundo. Com seca ou não, a montanha de Aratuba poderia alimentar toda essa parte do sertão’. De fato, toda vez que eu e Irene o encontrávamos, Michel carregava, com o corpo recurvado, quantidades fantásticas de frutas e de legumes, que distribuía para uns e para outros. Mais tarde, ele irá trocar pedras semipreciosas por medicamentos.)” (PENNAC, 2005, p.163).

Diante do relevo montanhoso de Aratuba, sempre era possível ver frutas e legumes que poderiam acabar com a fome dos sertanejos. Logo uma dicotomia se revela a partir da paisagem: terras férteis, de alimentos e minerais, apesar dos períodos de seca, mas habitadas por pessoas famintas. Essa relação é trazida para a história fictícia do ditador através da caracterização de seu espaço e do povo que servia a essa ditadura. Assim, já no primeiro capítulo da primeira parte, há a ideia de desajuste entre o delineamento da paisagem e as condições da população que lhe habita:

Peu importe le pays. Il suffit d'imaginer une de *ces républiques bananières au sous-sol suffisamment riche* pour qu'on souhaite y prendre le pouvoir et suffisamment arides de surface pour être fertiles en révolutions. (PENNAC, 2003, p. 11 - grifos nossos)<sup>50</sup>

Il [le père du dictateur] nourrissait gratuitement dans ses cuisines *les paysans qu'il affamait innocemment dans ses fazendas*. Médecin, il soignait dans son hôpital la déshydratation de ses plaines et la furonculose de ses montagnes. Il écoutait les affamés, les assoiffés, les malades et les parents des malades. (PENNAC, 2003a, p. 14 - grifos nossos)<sup>51</sup>

Como se pode observar, o desajuste entre espaço e condições sociais aparece na narrativa do segundo nível de modo explicado. Não há mais questionamentos. O narrador-escritor afirma diretamente que a culpa da fome e das péssimas condições de vida dos camponeses que habitam esse mundo narrativo é dos seus governantes. Quem detém o poder político e econômico não tem interesse de melhorar as condições de vida da maioria. Desse modo, a seca, um elemento frequente nas paisagens do Nordeste, não é central para a caracterização das paisagens da história do ditador. Ela aparece, mas não como a grande vilã e causadora dos problemas do sertanejo camponês. O relato do padre estrangeiro sobre a seca reforça essa percepção.

O narrador-escritor conheceu esse personagem quando hospedou um universitário francês em sua casa no Brasil e o acompanhou em sua pesquisa de campo pelo sertão. O padre estrangeiro seria entrevistado pelo pesquisador, mas este acabou dormindo na primeira pergunta

---

<sup>50</sup>“Não importa o país. Basta imaginar uma dessas repúblicas de banana com um subsolo rico o suficiente para que alguém ali queira tomar o poder e áridas o bastante, na superfície, para serem férteis em revoluções.” (PENNAC, 2005, p. 11).

<sup>51</sup>“Em suas cozinhas, alimentava gratuitamente os mesmos camponeses que deixava morrendo de fome, inocentemente, em suas fazendas. Médico, curava, em seu hospital, a desidratação gerada em suas planícies e a furunculose oriunda de suas montanhas. Ouvia os famintos, os sedentos, os doentes e os pais dos doentes.” (PENNAC, 2005, p. 13).

sobre os problemas agrários do Nordeste. Logo, foi o narrador-escritor quem escutou todo o relato conclusivo do jesuíta revolucionário:

D'après lui [le prêtre], une partie de la question tenait à ça : les grands propriétaires terriens refusaient d'investir dans les citernes. Ils s'accommodaient de l'aridité du sertão. L'immensité de leurs domaines garantissait leurs gains et le manque d'eau maintenait les sertanejos en état de dépendance. Les propriétaires restaient libres de leur envoyer ou non des camions-citernes. (PENNAC, 2003a, p. 96)<sup>52</sup>

Para o jesuíta, a seca é um problema natural da região para o qual os grandes proprietários de terra não querem encontrar soluções. O narrador-escritor adere a essa conclusão de quem vivencia e tenta transformar a paisagem do sertão:

Sous la douche que nous offrit le jésuite, les grenouilles jaillirent avec l'eau. Nées dans la nuit du réservoir, elles nous tombèrent sur la tête avant de se coller aux parois de ciment. De minuscules grenouilles translucides, petites flaques palpitantes, éberluées. – Et on voudrait nous faire croire à la fatalité de la sécheresse ! (PENNAC, 2003a, p. 96 - 97)<sup>53</sup>

O relato do jesuíta permitiu a mudança na perspectiva do narrador-escritor em relação ao sertão. Este, por sua vez, começa a ver, nos detalhes, o arranjo por trás daquela paisagem árida. Assim, as pequenas rãs translúcidas que ele focaliza ao tomar banho são mais que indesejados frutos da precariedade da moradia humilde do jesuíta. Elas são pequenas gotas de água vivas, sinalizando para a contingência das consequências terríveis da seca no Nordeste brasileiro.

Até então, focalizou-se os personagens que contribuíram para a criação das paisagens da história do ditador a partir das paisagens brasileiras. Mas os relatos de paisagens produzidos pelo próprio narrador-escritor, por Doutor Michel, pelo jesuíta estrangeiro e outros personagens do terceiro nível da narrativa contribuíram para a composição da percepção dos personagens da

---

<sup>52</sup>“Segundo ele, uma parte da questão consistia nisso: os grandes proprietários de terra recusavam-se a investir em cisternas. Acomodavam-se com a aridez do sertão. A imensidão de seus domínios garantia-lhes o ganho, e a falta de água mantinha os sertanejos em estado de dependência. Os proprietários ficavam livres para enviar-lhes ou não caminhões-pipa.” (PENNAC, 2005, p. 60)

<sup>53</sup>“Sob a ducha que o jesuíta nos ofereceu, rãs saíam junto com a água. Nascidas na penumbra do reservatório, caíam sobre nossas cabeças antes de se agarrarem às paredes de cimento. Minúsculas rãs translúcidas, pequenas poças palpitantes, cheias de medo. - E ainda querem nos fazer crer na inevitabilidade da seca!” (PENNAC, 2005, p. 60)

história do ditador. Entre esses personagens que percebem a paisagem a partir do filtro de relatos de espaço, destaca-se o ditador fictício, Manuel Pereira da Ponte Martins.

Pereira, o ditador, enxerga de modo ameaçador o seu país fictício e sua capital chamada Teresina, tanto que ele se torna agorafóbico. A agorafobia o faz ter medo de encontrar-se com as multidões de camponeses pobres que ele deveria ver frequentemente em eventos políticos e nos momentos de escuta individual dos problemas da população. Esse medo de multidões foi causado por conta de uma previsão feita por Mãe Branca, adivinha da cidade, segundo a qual, ele seria morto por uma aglomeração de camponeses. Após essa previsão, ele foge para Europa, deixando um sócio em seu lugar. Fugir parece uma decisão extrema diante de dois fatos: Pereira não era nada supersticioso e a sua agorafobia é bastante seletiva. Ao fim do livro, sabe-se que tudo isso foi fruto de manipulação por parte de outros representantes do poder do país fictício. Mesmo assim, Pereira necessitaria ser minimamente conivente com essa ideia para aceitar fugir de sua terra natal. Logo, sua agorafobia pode ter sido apenas despertada pela previsão de assassinato. Provavelmente, as paisagens de seu país, repletas de pobres esfomeados, nunca foram capazes de despertar nele nenhum sentimento de empatia. Assim sendo, ele confessa seu ódio à pátria ao falar do bacalhau do menino, prato símbolo de sua nação:

Un combiné de honte, de haine, de dégoût, de mépris et de néant. [...] Le piment rouge est un cache-misère, la honte de notre cuisine. Le haricot a la peau noire, une pitance d'esclave, le riz est à peine une matière, de la colle à papier ; le jaune d'œuf sent comme un pet foireux, l'intérieur d'un hypocrite ; les oignons ? Crus, des larmes de fille, cuits, des lambeaux de peau morte ; quant à la morue... (il [o ditador] s'était levé, il regardait la mer, par la fenêtre ouverte)... toute la bêtise du Portugal : partir si loin de leurs côtes pour pêcher le plus mauvais poisson du monde ! [...] Le voilà, le néant ! Le manioc, ce n'est rien. Rien quant à la couleur, rien quant à la saveur, rien quant à la consistance. [...] Ce n'est rien et c'est tout ce que nous avons chez nous ; une ruse pour épaissir notre néant : le manioc. [...] Enfant, j'ai conçu cette horreur pour que les pauvres ne soient pas tentés de se resservir. Devenu président, j'en ai fait notre plat national. (PENNAC, 2003a, p. 37-38)<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup>“Uma mistura de vergonha, ódio, desgosto, desprezo e de um nada. [...] A pimenta vermelha é um tapa-miséria, a vergonha de nossa cozinha. O feijão tem casaca negra, uma pitada da escravidão; o arroz é só matéria, cola para papel; a gema de ovo cheira como peido de diarreia, o interior de um hipócrita; as cebolas? Cruas, lágrimas de menina; cozidas, pedaços de pele morta; já o bacalhau... (ele se levantara, olhando o mar através da janela aberta) ... toda a besteira de Portugal: ir tão longe de sua casa para pescar o pior peixe do mundo! [...] Pois aí está o nada! A mandioca é um nada. Nada na cor, nada no sabor [...] Minha pequena, eu concebi esse horror justamente para que os pobres não fossem tentados a repeti-lo. Uma vez presidente, transformei-o em prato nacional.” (PENNAC, 2005, p. 27-28)

A agorafobia e o ódio pelo prato nacional parecem ter raízes na experiência do narrador-escritor no Brasil. Acima, foi analisada sua visita a um grande fazendeiro do Ceará e de seus questionamentos quanto ao modo de vida de alguém nascido naquele espaço. Ora, a experiência de Pereira parece permitir que ele possa viver de modo simulado tais eventos. Assim, a agorafobia do ditador é a resposta a uma paisagem tranquila, mas marcada pelo controle autoritário. O ódio à farinha de mandioca sentido pelo ditador demonstra uma certa autonomia dos personagens em relação às experiências de um outro nível narrativo que lhes deram origem, pois este sentimento está em contraste com o que sente o narrador-escritor sobre o mesmo alimento:

Je conçois qu'un fils de fazendeiro, élevé au cœur d'une maison silencieuse et rêvant de voyages, puisse haïr cette pitance de l'intérieur. Et qu'il puisse assimiler la farofa au néant, je l'admets ; mais, en l'occurrence, c'est Kathleen Lockeridge, la danseuse écossaise, qui a raison : les haricots et le riz se marient bien, tout le continent sud-américain vous le confirmera. Quant à la farofa, avec cet arrière-goût si délicat de fève grillée, son souvenir à lui seul alimente ma *saudade*. (PENNAC, 2003a, p. 112 - 113 - grifos do autor)<sup>55</sup>

Nesse trecho, o narrador-escritor explica que entende as razões para o ódio ao contexto interiorano sentido pelo ditador, mas não concorda com o sentido que ele dá à comida. Em sua boca, a farinha de mandioca, mais especificamente a farofa, deixa de ter o “gosto de nada” que tem para o ditador. Para o narrador-escritor, a farofa possui um sabor delicado e lhe traz um sentimento único, intraduzível, a saudade. Essa mudança acontece porque a percepção torna a experiência da paisagem subjetiva. Pautada nos sentidos, a percepção de uma paisagem é individual, mesmo que seja vivida ou enunciada por seres e vozes ficcionais.

Desse modo, em termos de representação, as paisagens brasileiras e suas réplicas no país fictício do ditador parecem se repetir ao longo do livro, passando de uma narrativa a outra, diferenciando-se por mudanças sutis nos elementos que as compõem. São acréscimos, supressões ou transformações, às vezes tão insignificantes quanto a diferença entre o ditador e seu sócia. Na seção a seguir, discute-se esses movimentos de composição, destacando os elementos evocados tanto nas paisagens brasileiras, quanto nas paisagens do país do ditador.

---

<sup>55</sup>“Consigo compreender que o filho de um *fazendeiro*, tendo crescido no coração de uma casa silenciosa e sonhado com viagens, possa odiar essa razão interiorana. Que possa relacionar *farofa* ao nada, também o admito; mas, nesse caso, é Kathleen Lockridge, a dançarina escocesa, quem tem razão: o feijão e o arroz casam bem um com o outro, todo o continente sul-americano pode confirmá-lo. Quanto à *farofa*, com seu travo tão delicado de fava sua simples lembrança já alimenta minha saudade.” (PENNAC, 2005, p. 68)

### 2.3 As paisagens e suas metamorfoses

As paisagens brasileiras retratadas na obra estão localizadas, em sua grande maioria, no Nordeste do Brasil. Assim, as seguintes cidades brasileiras são referenciadas: Teresina, Fortaleza (mais especificamente o bairro de Maraponga), Aratuba e São Luís do Maranhão. Menciona-se também o Sertão e o interior como hipônimos dessas cidades e das regiões interioranas do Brasil, afetadas pela seca e pelas condições sociais precárias. Em contraste ao interior e ao Sertão, cita-se algumas vezes o litoral, para mencionar as cidades costeiras do Brasil, conhecidas pelo seu maior desenvolvimento socioeconômico em relação às regiões mais afastadas da costa. A maioria das capitais dos estados nordestinos se localiza no litoral. Há ainda referências à Brasília, capital federal também localizada no interior do Brasil, ao Rio de Janeiro, a outras cidades do Brasil e à Amazônia. Todas as regiões brasileiras citadas na obra foram visitadas pelo narrador-escritor em passagem pelo Brasil. Porém, como enfatiza Tettamanzi (2007, p. 165), o Brasil de Pennac é o Nordeste. A identificação com essa região não se dá unicamente em virtude da maioria das ações dos diferentes níveis narrativos acontecerem nesse território brasileiro. De fato, observando-se bem a caracterização do país imaginário do ditador no livro, em nenhuma passagem afirma-se que ele é o Brasil. No entanto, o Brasil e a região nordeste são essenciais para o desenvolvimento da narrativa, pois uma das matérias constituintes da história do ditador agorafóbico são as lembranças do narrador-escritor sobre esses espaços. Logo, as paisagens brasileiras, sobretudo as nordestinas, cumprem a função de matrizes para a criação das paisagens do Estado ditatorial de Manuel Pereira da Ponte Martins.

Entre essas imagens matriciais, destaca-se a cidade de Teresina. Nesta pesquisa, propõe-se uma perspectiva diferente daquela adotada por Tettamanzi (2007), para quem Teresina é tratada de modo bastante discreto no romance:

Il y a bien une description de Teresina, un peu plus loin dans le roman, mais elle tourne court, le narrateur s'abritant sous l'alibi du crépuscule qui tombe pour dire son incapacité à dire. Le passage devient ainsi une espèce de cas d'école sur la manière d'éviter une description (TETTAMANZI, 2007, p. 161)<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup>“Há uma descrição de Teresina, um pouco mais adiante no romance, mas ela torna-se curta, já que o narrador se abriga sob o alibi do crepúsculo que cai para declarar sua incapacidade de dizer. A passagem torna-se assim uma espécie de caso exemplar sobre como evitar uma descrição” (TETTAMANZI, 2007, p. 161 - tradução nossa)

Avaliadas de uma dimensão quantitativa, as descrições sobre a Teresina empírica são raras e curtas. Também não se pode negligenciar que a caracterização dela seja marcada pela escassez de dados. Como afirma Tettamanzi (2007), faltam coisas para se ver em Teresina. A Teresina visitada pelo narrador-escritor é composta por pouquíssimos elementos. Ela é uma aquarela de cores comuns a várias outras cidades do interior brasileiro e na qual se pode distinguir uma praça ampla, deserta, pouco iluminada e emoldurada por casas de taipa:

Mais on ne « sort » pas, à Teresina. Dehors, c'est encore dedans. La place était bordée de maisons basses à toits de tôle. Aux lueurs de l'hôtel nous les devinions badigeonnées de ces verts et de ces ocres qui font de chaque ville de l'intérieur une tentation d'aquarelliste. Quelques pas de plus et les maisons perdirent leurs couleurs dans la nuit. Pas la moindre lumière à l'horizon. Ni le plus petit bruit alentour. « Le fond du sac, murmurait Irène. Dans vingt-quatre heures, si je suis encore ici, j'aurai oublié mon nom. » (PENNAC, 2003a, p.114)<sup>57</sup>

Uma paisagem é mais que uma descrição, é também uma percepção que se estabelece *a priori* diante de um espaço. Teresina para o narrador-escritor, mas também para Irène e Gouvan que o acompanham, trazem à tona as sensações de interiorização e solidão, concretizadas pela falta de movimentação na praça e pela baixa luminosidade. A experiência em Teresina é sentida por esses personagens turistas como uma viagem à uma realidade paralela em descompasso com o resto do mundo, fazendo crescer a dúvida, o gérmen da criação literária do narrador-escritor. A paisagem desencadeia uma série de questionamentos sobre a realidade dessa terra estrangeira, semelhantes àquela vivenciada na casa do grande fazendeiro cearense comentada há pouco: “Combien d'estomacs avaient eu leur content de riz et de feijão, derrière ces murs de pisé ? Et l'eau du ciel, quand donc était-elle tombée pour la dernière fois sur le sol de Teresina qui crissait sous nos pas ? [...] À quoi rêvaient les dormeurs de Teresina dans leurs hamacs ?” (PENNAC, 2003a, p.114)<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup>“Mas, em Teresina, a gente não ‘sai’. O lado de fora continua a ser dentro. A praça estava rodeada de casas térreas com telhado de zinco. À luz emitida a partir do próprio hotel, nós as adivinhávamos untadas com aqueles verdes e aqueles ocres que fazem de toda cidade do interior uma tentação para os aquarelistas. Alguns passos adiante, e as casas perdiam a cor no meio da noite. Nenhuma iluminação no horizonte. Nem o mínimo barulho ao redor. ‘O fundo do saco’, murmurou Irene. ‘Em vinte e quatro horas, se eu ainda estiver aqui, acabarei esquecendo o meu próprio nome.’” (PENNAC, 2005, p. 69)

<sup>58</sup>“Por trás daquelas paredes de taipa, quantos estômagos teriam recebido a sua porção de arroz e feijão? E a água do céu, quando foi a última vez que ela caiu sobre o solo de Teresina, que rangia sob os nossos passos [...] Com que sonhariam os dormentes de Teresina em suas redes?” (PENNAC, 2005, p. 69-70)

O ato de questionar-se permite ao narrador-escritor restabelecer os laços com o que está vivendo e reconstituir-se da desestabilização da própria subjetividade causado pelo contato com o espaço estrangeiro. A experiência de Teresina parece provocar uma dialética do exterior e do interior (BACHELARD, 2008) no narrador-escritor, a partir da qual as fronteiras entre mundo exterior e subjetividade não são estabelecidas por uma geometria cartesiana, mas sim sentimental. As sensações de solidão, isolamento e fechamento não estão apenas na materialidade do espaço, mas na própria maneira de sentir do personagem, que se torna cada vez mais interiorizado:

Le Piauí, c'est l'intérieur de l'Intérieur... Oui, et Teresina en était le centre, et notre hôtel le cœur de ce centre, et notre table, le centre de ce cœur, et chacun de nous au-dessus de notre assiette... (On n'en a jamais fini de creuser l'idée d'« intérieur ».) En somme, le hasard d'un incident mécanique avait posé chacun de nous au cœur de lui-même. Irène, le vieux chimiste, Gouvan et moi. (PENNAC, 2003a, p.112)<sup>59</sup>

Teresina deixa de ser meramente só a capital interiorana do Piauí, para desempenhar o papel de centro de força criativa. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o centro é o símbolo da lei organizadora, mas através de um equilíbrio dinâmico, a partir do qual e para o qual todos os movimentos se direcionam. Desse modo, a centralidade de Teresina permite ao narrador-escritor voltar-se para si mesmo, sem deixar de estar em contato com o mundo exterior: “uma vez tocados pela graça da superimaginação, experimentamo-la diante das imagens mais simples pelas quais o mundo exterior vem dar ao côncavo de nosso ser espaços virtuais bem coloridos” (BACHELARD, 2008, p. 229). Certamente, ao percorrer essa praça, o narrador-escritor é tocado pela superimaginação, que o faz imaginar não apenas as perguntas, mas também narrativas-respostas para elas. Assim, os estômagos famintos e sonhadores de Teresina transformam-se nos habitantes do país do ditador fictício, de modo que a própria Teresina se transforma em outra.

Dizer que apenas os poucos elementos materiais de Teresina desencadearam a criação literária do narrador-escritor é certamente um exagero. Essa cidade, semelhante a tantas outras do interior nordestino, torna-se um ponto fulcral para a narrativa porque fornece mais elementos

---

<sup>59</sup>“O Piauí é o interior do interior. ... Sim, e Teresina estava no centro dele, e nosso hotel no coração desse centro, e nossa mesa, no centro desse coração, e cada um de nós sobre o seu prato... (Por essa via, nunca se chega ao fim na escavação da ideia de 'interior'.) Em suma, o acaso de um incidente mecânico havia colocado cada um de nós no coração de si próprio. Irene, o velho químico, Gouvan e eu.” (PENNAC, 2005, p. 69)



do que uma mera descrição de espaço. Há ainda a dimensão humana, componente de todas as paisagens e narrativas, que a escassez visual dessa praça de Teresina deixa ver, sentir e viver:

Ce fut une vraie surprise, et les deux silhouettes debout au pied du réverbère la révélation même de la vie. **Notre** solitude et **notre** besoin de lumière nous ont poussés vers cette compagnie. Du centre de la place on distinguait mieux la scène : c'étaient **deux sertanejos** appuyés à une bicyclette. **Leurs** jambes grêles flottaient dans des pantalons en loques et un rire que **nous** n'entendions pas secouait **leurs** épaules. **Ils** regardaient à leurs pieds quelque chose qui produisait une leur blafarde. **Nous** pénétrâmes sous la lumière du réverbère. Aucun doute : le feu pâle aux pieds des sertanejos les faisait rire. **Ils** riaient tout entiers mais sans éclats. Cette gaieté silencieuse aussi nous attira, et cette leur dansante, cachée maintenant par leurs pieds nus et le bas effrangé de leurs pantalons. C'était un vieux poste de télévision. **Ils** avaient bidouillé la carcasse d'une petite télé noir et blanc sur l'électricité municipale. Et ma foi, ça marchait. **Ils** étaient en train de regarder La Ruée vers l'or de Charlie Chaplin. Le premier avait les coudes posés sur la selle, l'autre les mains croisées sur le guidon rouillé du vélo. **Tous deux** riaient d'un rire muet devant un film sans paroles. Ils riaient en regardant Charlot [...] Et **nous** voilà maintenant, riant **avec eux** parce que Charlot a planté deux fourchettes dans des petits pains qu'il fait danser pour les beaux yeux de Georgia. [...] Charlot, endormi dans sa cabane déserte, rêve la danse des petits pains, et **nous, nous** continuons de rire, **eux deux** qui n'ont jamais vu de petits pains, et moins encore des chaussons de ballerine, et **nous quatre** qui n'avons jamais eu faim, **nous** rions ensemble du même rire silencieux, aux mêmes moments, devant les mêmes images, **nous** rions des mêmes gags, de cet inépuisable comique pour affamés, cette drôlerie de solitaire, **nous rions ensemble dans la nuit de Teresina**, dont nous n'avons rien vu, où nous ne retournerons jamais, Teresina devenue soudain capitale du monde. (PENNAC, 2003a, p.116 - 117)<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup>“Uma verdadeira surpresa, e as duas silhuetas em pé, sob o lampião, eram a própria revelação da vida. Nossa solidão e nossa necessidade de luz nos empurraram na direção daquela companhia. No centro da praça, distinguia-se melhor a cena: tratava-se de dois *sertanejos* apoiados, numa bicicleta. Suas pernas delgadas flutuavam dentro de calças esfarrapadas; risos que não podíamos ouvir chacoalhavam os seus ombros. Eles olhavam para algo no chão, que emitia um clarão baço. Entramos no facho de luz do lampião. Nenhuma dúvida: o fogo pálido aos pés dos sertanejos fazia-os rir. Riam bastante, mas assim como aquele clarão dançante, encoberto agora pelos seus pés descalços e as barras desfiadas de suas calças. Era um velho aparelho de televisão. Eles tinham conectado a carcaça de uma pequena TV em preto e branco na rede elétrica municipal. E, acredite, aquilo funcionava. Estavam assistindo *Em busca do ouro*, de Charles Chaplin. O primeiro estava com os cotovelos apoiados no selim, o outro trazia as mãos cruzadas sobre o guidão enferrujado da bicicleta. Ambos riam, um riso mudo diante de um filme sem palavras. Riam vento Carlitos [...] E eis-nos agora rindo com eles porque Carlitos enfiou dois garfos em dois pãezinhos que ele faz dançarem para os lindos olhos de Georgia. [...] Carlitos, dormindo em seu barraco deserto, *sonha* a dança dos pãezinhos, e nós, nós continuamos a rir, eles dois, que nunca viram pãezinhos, muito menos sapatilhas de bailarina, e nós quatro, que nunca havíamos passado fome, ríamos juntos, o mesmo riso silencioso, nas mesmas horas, ante as mesmas imagens, ríamos das mesmas piadas, desse inesgotável cômico para esfomeados, essa brincadeira de solitário, ríamos juntos na noite Teresina, da qual nada havíamos visto, para onde jamais voltaríamos, Teresina transformada, repentinamente, em capital do mundo.” (PENNAC, 2005, p.70-71)

A praça vazia, silenciosa e quase escura de Teresina permite que o narrador-escritor e seus companheiros de viagem, estrangeiros, avistem a diversão capenga de dois sertanejos. Observa-se, a partir dos pronomes grifados (nous, ils, eux, notre, leurs), como os sertanejos e o grupo de estrangeiros são colocados à distância entre si. Em um primeiro momento, parece que os sertanejos são simplesmente objeto daquela aquarela desbotada que é Teresina. No entanto, os sentimentos de solidão e interiorização desencadeados pela própria paisagem fazem com que a matéria vista passe a ser experimentada de forma mais intensa, possibilitando a equivalência breve entre nós e o outro. O “nous”, não-sertanejos, nunca submetidos àquela precariedade, estrangeiros, e o “ils”, sertanejos, nordestinos e pobres, unem-se pelo tempo de uma sentença: “nous rions ensemble du même rire silencieux [...]”. A necessidade de resistir à solidão e ao vazio faz os estrangeiros aproximarem-se dos nativos, através do riso. Bakhtin (2008), ao discutir o contexto social e cultural de Rabelais, afirma que o riso na Idade Média era fonte de subversão e liberdade dos grupos oprimidos, como camponeses, loucos e artistas de rua. Nesse contexto, a praça pública era um dos lugares privilegiados do riso, símbolo da cultura popular:

A riquíssima cultura popular do riso na Idade Média viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a Cultura do uso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse qualquer domínio oficial da vida e das idéias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. (BAKHTIN, 2008, p. 62)

Esse encontro inesperado entre estrangeiros e nativos no romance ilustra bem o radicalismo do riso. Por um instante, as fronteiras de classe social e nacionalidade se rompem, dando lugar à percepção de que, apesar das discrepâncias, as pessoas (estrangeiros e nativos) têm muito em comum. As muitas diferenças existentes entre os seres humanos são frutos de construções passíveis de desestabilização pelo riso e pela arte.

O inesperado e a liberdade de transformação nas relações humanas vivenciados pelo narrador-escritor em Teresina são vistos em todo o romance, refletindo-se tematicamente através da proposta de compartilhar, quase democraticamente, a construção da história do ditador para os leitores e, estruturalmente, a partir do emprego exagerado do processo de *mise en abyme*. Assim, o encaixe de incontáveis histórias nos três níveis narrativos acontece de modo tão livre que tende ao exagero, favorecendo a repetição reiterada das paisagens e de seus elementos de composição. Para que o exagero dos encaixes não se converta em monotonia, as

paisagens são recompostas através do trabalho minucioso do narrador-escritor, que lhes adiciona algo de novo ou até mesmo suprime algo. Mas, a cada repetição, elas se transformam em prismas para novos significados que a obra pode acionar. Exemplo disso é a própria duplicação de Teresina que, no nível do passado do narrador-escritor, é uma paisagem noturna de uma praça quase vazia e mal iluminada em que dois homens riam das imagens de um televisor, representando o isolamento e a precariedade do lugar, mas também a abertura do escritor para o mundo. Já no nível da história do ditador, essa paisagem torna-se a imagem de redenção visualizada pelo ditador no momento de seu linchamento pela população revoltada por ele ter assassinado seu sócia.

O inesperado é também uma característica marcante das paisagens brasileiras que repercute nas paisagens fictícias. Desse modo, as mudanças instantâneas e surpresas das paisagens do Sertão brasileiro causam admiração no narrador-escritor e em seus conterrâneos que vem lhe visitar. Tal é o caso do verde da plantação de macaxeira que irrompe da paisagem monótona e seca, quando o narrador-escritor serve de guia turístico para um arquiteto francês pelo interior do Brasil: “nous voilà roulant tous les deux sous le soleil blanc, direction Canindè, peut-être... Tout à coup, dans cette monotonie ocre-gris, apparut un grand champ à la sortie d’un virage, comme une explosion de verdure” (PENNAC, 2003a, p. 103)<sup>61</sup>. É interessante notar que, aqui, as mesmas cores utilizadas para caracterizar Teresina noturna (o verde e o ocre) aparecem apontando para o contraste sempre constante no Brasil pintado por Pennac.

Nas paisagens do país fictício de Manuel Pereira da Ponte Martins, o inesperado faz com que ali tudo possa acontecer. Assim, torna-se plausível que, lá, não haja cinemas, mas exista um grande teatro concebido por Gustave Eiffel:

C’était une rotonde octogonale en longerons et poutrelles métalliques, commandée à l’ingénieur français Gustave Eiffel mais dessinée par Pereira lui-même. Pereira avait tenu à lui donner l’apparence d’un « bosquet tropical » ; il avait fait veiner les poutres de fer, avait exigé qu’on les tordît comme des branches et que chaque boulon évoquât le nœud du bois. On avait recouvert le toit de feuilles en zinc ; des lianes qui étaient des câbles torsadés dégringolaient tout autour ; le tout fut passé au minium et peint en vert – le plus végétal des verts. Résultat, un morceau d’Amazonie inoxydable planté au cœur assoiffé de

---

<sup>61</sup>“Eis-nos na estrada, os dois, sob o sol, a caminho de Canindé, talvez... De repente, naquela monotonia acinzentada, surgiu, à saída de uma curva, um campo enorme, como uma explosão de verde” (PENNAC, 2005, p. 19)

Teresina : le théâtre Manuel Pereira da Ponte Martins (PENNAC, 2003a, p. 128)<sup>62</sup>

À primeira vista, o teatro representa o poder do ditador em trazer, mesmo que de modo simbólico, um pouco da umidade da floresta amazônica para sua Teresina atingida pela seca. Para além dessa perspectiva, a enunciação do narrador-escritor revela uma ironia ao acentuar o quão frágil é essa demonstração de poder. Apesar de apontar de forma inoxidável para o poder do ditador, o teatro não passa de um símbolo, já que esse líder político é incapaz de resolver verdadeiramente os problemas de seu povo. Ele apenas encena o papel de autoridade máxima e o seu grande teatro faz parte do cenário.

A partir da discussão realizada neste capítulo, percebe-se que os elementos estruturais e formais utilizados na construção das paisagens brasileiras são manipulados de forma a fazer uma fusão entre o espaço do narrar e o espaço narrado, deixando claro ou tentando simular para o leitor esse modo de construção e a partir de quais dados extraliterários a obra foi construída. Esses elementos que vêm de fora da literatura encontram-se nas paisagens brasileiras e emprestam seus elementos, seu caráter libertário e surpreendente para as paisagens do país fictício do ditador.

---

<sup>62</sup>“Uma rotunda octogonal com longarinas e vigas metálicas, encomendada ao engenheiro francês Gustave Eiffel, mas desenhada pelo próprio Pereira. Pereira fizera questão de que ele tivesse a aparência de uma ‘pequena floresta tropical’; mandara pintar as vigas de ferro de modo a que parecessem ter veias, exigira que elas fossem entortadas como ramos e que cada cavilha evocasse um nó de madeira. Cobriu-se o teto com folhas de zinco; cipós, que eram na verdade cabos torcidos em espiral, caíam em toda a volta; o conjunto recebeu zarcão e foi pintado de verde - o verde mais vegetal de todos. Resultados: um pedaço inoxidável da Amazônia plantado no coração sedento de Teresina: o teatro Manuel Pereira da Ponte Martins” (PENNAC, 2005, p. 79)

### **CAPÍTULO III: AS HETEROIMAGENS DO BRASIL A PARTIR DA ESTRUTURAÇÃO DAS PAISAGENS**

Existem três pontos em comum entre as paisagens e os imagotipos (que são as imagens literárias dos países). O primeiro deles, é um tanto evidente: as duas categorias, de um modo ou de outro, tratam de espaços. A paisagem o faz de modo direto ao trazer uma imagem espacial mais marcada pela subjetividade de um lugar. Os imagotipos, por tratarem-se de imagens literárias construídas a partir do outro ou de si enquanto grupo social, tem o espaço como um de seus componentes, pois, como afirmam Brandão e Oliveira (2019), imaginar alguém pressupõe a concepção de um espaço para aquele ser:

o espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional [...] Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. (BRANDÃO, OLIVEIRA, 2019, p. 68)

Desse modo, uma relação entre paisagem e imagotipos é bastante pertinente, já que muitas obras literárias trazem paisagens para caracterizar grupos sociais, reproduzindo e se contrapondo a estereótipos comuns das sociedades. Como exemplo pode-se citar há as autoimagens do Brasil veiculadas em **Os Sertões**, escrito por Euclides da Cunha. Fortemente influenciado pelo Positivismo, o escritor traça linhas de intersecção entre a árida paisagem sertaneja e os modos de vida do povo que lá vive. Se “o sertanejo é sobretudo um forte”, é porque ele conseguiu se adaptar bem ao meio em que vivia. Em **Le dictateur et le hamac**, a relação entre espaços e modos de vida de determinado povo também acontece delineada logo nas primeiras páginas quando se diz que, para criar a história de um ditador, é preciso apenas imaginar “une de ces républiques bananières au sous-sol suffisamment riche pour qu’on souhaite y prendre le pouvoir et suffisamment arides de surface pour être fertiles en révolutions” (PENNAC, 2003a, p. 11)<sup>63</sup>. O termo francês “républiques bananières”, atualmente, é sinônimo de regime político corrompido e no passado era usada para designar países da América Central que, no século XX, tinham seus governos fortemente manipulados por grandes companhias norte-americanas especializadas no cultivo de frutas (MATAILLET, 2007). No livro, a expressão é usada para caracterizar o país do ditador como um lugar capaz de atrair a cobiça

---

<sup>63</sup> “[...] uma dessas repúblicas de banana com um subsolo rico o suficiente para que alguém ali queira tomar o poder e áridas o bastante, na superfície, para serem férteis em revoluções” (PENNAC, 2005, p. 11)

das pessoas devido às riquezas naturais de seu solo e, por isso, propício para ambientar o desenvolvimento de uma história de ditador. Ancorando-se na paisagem rica dos países da América Central, mas também Latina, o narrador evoca o passado histórico desses países para construir uma imagem literária sobre a organização política do continente americano.

O segundo ponto de aproximação entre paisagens e imagotipos é que ambas as categorias, além de trazerem informações sobre um referente, também informam sobre aspectos variados de suas condições de produção. Nesse sentido, a análise realizada por Sousa (1996) das imagens do Brasil em obras literárias de língua alemã escritas entre os séculos XVII e XX é exemplar em relação aos imagotipos. Segundo a autora, as obras alemãs dão a conhecer mais sobre as fantasias do povo alemão, pautadas na cultura judaico/cristã e greco-romana, do que do próprio país que se pretende retratar. Os espaços brasileiros construídos pelos escritores alemães, recorrentemente, pautavam-se no mito bíblico do Paraíso e no mito do Eldorado, remetendo às possibilidades de prosperidade e felicidade, devido à paisagens repletas de riquezas naturais e solo fértil. A intensidade com que tais mitos aparecem no *corpus* literário de Sousa (1996) permite à pesquisadora concluir que “se os escritores, estudados no presente trabalho, em sua maioria e independentemente da época, se atêm mais à imagem fantasiosa do Brasil do que à sua imagem real, é porque esta imagem constitui, antes de tudo, uma metáfora expressiva do anseio humano plena” (SOUSA, 1996, p. 212). Nesse sentido, Leerseen (2007) explica que os imagotipos não podem ser entendidos como dados antropológicos e sociológicos, mas sim como tropos textuais. Portanto, eles se referem mais ao contexto cultural a partir do qual são originados, do que à realidade de um espaço ou grupo social.

De modo mais sutil, as paisagens também remetem às suas condições de produção, posto que toda paisagem necessita de um ponto de vista que delimite seu enquadre e estabeleça uma relação significativa entre elementos espaciais abarcados pela visão. Como foi discutido no capítulo anterior, as paisagens pressupõem a presença do ser humano que vê um espaço e estabelece conexões entre seus elementos, revelando indícios da subjetividade e da formação cultural daquele que observa. Em **Le dictateur et le hamac**, a reação do arquiteto francês, hóspede do narrador-escritor, ao ver pela primeira vez uma plantação de mandioca no sertão, é exemplar da dimensão subjetiva e cultural da paisagem: “– Cette herbe ! Il hurlait, les yeux hors de la tête. – Putain, cette heeeerbe ! Je ne me suis pas arrêté. Il serait encore en train de fumer un champ de manioc”<sup>64</sup> (PENNAC, 2003a, p. 103). O arquiteto associa a planta brasileira a

---

<sup>64</sup>“- Essa erva! Ele gritava, com os olhos quase fora das órbitas.- Puta que pariu, que eeeeerva! Não parei o carro. Ele estaria ali até agora, a fumar um campo inteiro de mandioca.” (PENNAC, 2005, p. 63-64)

outra semelhante e já conhecida por ele, a maconha. Ou seja, ele recorreu a conhecimentos advindos de sua experiência cultural e de seus gostos pessoais para formular um sentimento de alegria diante do campo de mandioca nordestino.

O terceiro ponto em comum entre paisagens e imagotipos é que os dois termos pressupõem relações de homonímias. As duas palavras designam ora modelos de produção de discursos sobre um espaço ou uma nação estrangeira, ora realizações efetivas desses discursos. Em síntese, há tanto o gênero imagotipo da paisagem (como acontece na pintura, por exemplo), quanto os próprios exemplares desse gênero. Em relação à paisagem, Cauquelin (2007) afirma que, ao longo dos tempos, foi se esquecendo os acordos tácitos e as imagens antecedentes que renascem em um discurso paisagístico da natureza para se evidenciar apenas sua organização visual, tátil e emocional harmônica. Ou seja, há um paradigma silencioso que direciona a elaboração das paisagens efetivas, também chamado de paisagem. Por isso, a autora enfatiza a ideia de uma retórica que governa a elaboração de paisagens efetivas:

[...] toda uma retórica em ação, a tecer o laço necessário entre elementos antigos, dispostos segundo uma gramática, interpretados e geridos por instituições da cultura, da língua, dos costumes, pelos imperativos econômicos que governam não apenas as ‘coisas’ da vida, mas também as maneiras de apreendê-las. (CAUQUELIN, 2007, p. 100)

De modo semelhante, as imagens literárias de um país são construções que atendem a uma retórica social. Ou seja, os imagotipos obedecem a formas de falar da alteridade reconhecidas e validadas por um grupo social, tornando-se uma “práxis discursiva” (LEERSSSEN, 2007). Nesse sentido, Simões (2000) explica que os imagotipos são formas complexas de representar o outro, podendo emergir da tentativa individual de inserção em um grupo social através do uso da linguagem, reforçando a coesão e a particularização grupal:

Procurando a sua inserção num determinado grupo social, um indivíduo é chamado a partilhar os imagotipos do grupo e, a maior parte das vezes, porque o grupo visa a diferenciação, deste grupo emergem estereótipos sobre outros grupos, e também poderão emergir representações mais complexas: heteroimagotipos contrastivos, mas também contraditórios, compostos e relacionais. (SIMÕES, 2000, s/p)

Pode-se pensar que a relação entre imagens, paisagens e retórica esteja pautada em uma visão coercitiva do emprego desses recursos expressivos. No entanto, não é isso que acontece, observando-se a noção de estabilidade relativa proposta por Bakthin (2011) para os gêneros discursivos. Segundo o teórico, os gêneros discursivos são formas relativamente estáveis de

usar a linguagem nas várias esferas da experiência humana, porque deles depreende-se uma tensão entre as convenções sociais determinantes nesses modos de uso em determinadas situações e a concretização individual efetiva de um texto associado a determinado gênero. Na maioria das vezes, as convenções sociais de um gênero não são percebidas quando a linguagem é usada cotidianamente, fazendo parecer que elas não existem. De modo bastante semelhante ao que acontece quando se elabora uma paisagem ou quando o indivíduo dispõe de um imagotipo para caracterizar o outro, uma retórica tácita aparenta guiar os usos da linguagem segundo Bakthin (2011). No entanto, só é possível se tornar um falante ou escritor habilidoso, quando se toma conhecimento das convenções de determinado gênero, o que permite usar e jogar com os padrões genéricos conscientemente. Bakthin (2011) ilustra bem essa situação dando o exemplo de pessoas que dominam discursos técnicos e científicos, como o relatório, mas não conseguem desenvolver de forma satisfatória uma conversa cotidiana. Para o teórico, casos assim não designam a ausência de recursos linguísticos por parte do falante, mas tão somente

[...] uma inabilidade para dominar o repertório dos gêneros da conversa mundana, a uma falta de acervo suficiente de noções sobre todo um enunciado que ajudem a moldar de forma rápida e descontraída o seu discurso nas formas estilístico-composicional definidas, a uma inabilidade de tomar a palavra a tempo[...] (BAKHTIN, 2011, p. 285).

Assim, o teórico conclui que a liberdade para o uso da linguagem depende do conhecimento das diferentes normas contextuais que lhe dão sustentação: “quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular de comunicação” (BAKHTIN, 2011, p. 285).

De forma análoga, pode-se dizer também que os imagotipos e as paisagens dependem de convenções sociais que orientam sua produção. No caso da paisagem, como foi discutido no capítulo anterior, a convenção exige que se produza e se veja paisagens como se não houvesse convenção. Quando se fala de imagotipos, essas convenções pautam-se na tradição literária e em outros discursos que circulam na sociedade de origem, validando esta ou àquela forma de construir a imagem do outro grupo. O conhecimento dessa retórica tácita permite ao artista que trabalha com imagens e/ou paisagens ultrapassar seus limites e criar obras mais inovadoras, já que apontam o caráter provisório do conjunto de valores sociais que dão suporte às criações artísticas.



Diante dos três pontos de aproximação entre imagem e paisagem que apresentados até então, neste capítulo, analisou-se aspectos em comum entre as paisagens brasileiras presentes em **Le dictateur et le hamac** e a tradição europeia de heteroimagens brasileiras, mostrando quais modelos paisagísticos reaparecem nessa obra, reconfigurados e até questionados. Devido à própria estrutura da obra que coloca em questão suas formas de produção, as paisagens brasileiras têm suas bases imagotípicas discutidas no corpo do texto. Logo, é exatamente o caráter mutável da percepção das paisagens brasileiras e a manipulação literária delas que vão ser colocadas em evidência pela obra, fazendo com que as imagens que emergem daí sejam reaproveitadas para a criação de paisagens da história do ditador agorafóbico. Na seção seguinte, retoma-se em linhas gerais a tradição discursiva sobre Brasil a qual o narrador-escritor se ampara para mostrar ao leitor as bases da história do ditador.

### **3.1 A tradição representativa do Brasil em obras europeias e *Le dictateur et le hamac***

No decorrer do tempo, o Brasil constituiu um amplo acervo de tradições de imagens literárias veiculadas por estrangeiros. Desde a época das grandes navegações, o país era tema de escritos de viagens que objetivam retratar o Novo Mundo para os europeus. Muitas dessas imagens persistem até hoje no imaginário mundial, encontrando novos sentidos e obtendo novos contornos, por vezes repercutindo na obra de autores brasileiros contemporâneos. De acordo com França (2012), durante três séculos (XVI, XVII e XVIII), a imagem do Brasil que circulou na Europa originava-se dos escritos de viajantes estrangeiros, posto que pouco se registrava sobre a região em língua portuguesa. Logo, não é de se estranhar a persistência de uma certa forma de olhar o país marcada por vários elementos dessa época ainda hoje em autores europeus e mesmo brasileiros.

#### *3.1.1 Brasil: um paraíso perdido em mãos impróprias*

Segundo França (2012), a análise da literatura de viagem produzida durante a época do Brasil Colonial revela uma longa e monótona narrativa. Para os europeus daquela época, a colônia portuguesa era um território de extremos no qual o tom de exaltação das riquezas naturais alternava-se com críticas aos colonos: “[...] a terra em se plantando, tudo dá, no entanto, a qualidade do colono é tal que ela não rende nem a pálida sombra do que renderia - e progrediria - se estivesse nas mãos de um povo ordeiro e trabalhador” (FRANÇA, 2012, p. 283-284). A paisagem natural agradava aos viajantes europeus, mesmo que, por vezes, houvesse quem reclamasse do clima ou temesse os animais ameaçadores e insetos diferentes. O ponto

problemático do Brasil eram os habitantes, que não tinham as qualidades necessárias para lidar com tão grande riqueza. Sobre isso, França (2012) conclui que:

Aos olhos dos visitantes europeus, os colonos eram preguiçosos, ignorantes, carolas, ciumentos, desonestos e, sobretudo, excessivamente vaidosos e libidinosos. Isso quanto aos brancos, pois havia ainda um toque a mais de barbárie no cotidiano da colônia: o enorme contingente de negros escravos, vindos da incivilizada África, que perambulavam pelas ruas das cidades brasileiras - cidades mediócras, com pouquíssimos atrativos (FRANÇA, 2012, p. 284)

Como se pode observar a partir do estudo de França (2012), há uma visão eurocêntrica em relação ao Brasil que o entende como um espaço rico, quase um tesouro, mas degradado pelos portugueses e maculado pela presença dos escravizados africanos. Apenas um povo sábio poderia lidar melhor com essa riqueza, o que não era o caso dos colonos do Brasil. No romance de Pennac, a concepção de que o Brasil é uma terra rica, mas mal governada, é presente em todo o livro. No entanto, há a tentativa de ao menos questionar essa concepção através de um olhar mais atento para a própria paisagem, ressaltando formas de resistência ao poder tirânico. Um exemplo desses elementos de resistência nas paisagens é a menção ao som do repente e da poesia de cordel que o narrador-escritor associa aos mercados do Nordeste. Versos que simulam essas manifestações culturais tipicamente nordestinas são trazidos para a história do ditador, ora glorificando o poder ditatorial de Pereira, ora mostrando que o povo do sertão não é tão passivo quanto se pensa, segundo bem mostra a tabela a seguir:

Figura 3 – Exemplos de cordéis no romance

Exemplo de versos ditatoriais	Exemplo de versos libertários
<p>“Na França, Henrique quatro Rei queridinho do povo Inventou a « pulopo » Nosso Pereira criou O mata-fome supremo O Bacalhau do Menino !</p> <p>Chez les Français, Henri quat’ Le roi chéri du populo Imagina la poule au pot Notre Pereira créa Le plus puissant des tue-la-faim La Morue du Gamin !” (PENNAC, 2003a, p. 39)</p>	<p>“No Saara de além do mar Há miragens de enganar Gente vê o que não é não Mas pra gente no Sertão Não funciona a ilusão Tampouco a ressurreição !</p> <p>Dans le Sahara d’outre-mer Il y a des mirages trompeurs On y voit ce qui n’est pas Mais nous autres dans le Sertão On ne marche pas à l’illusion Pas plus qu’à la résurrection !” (PENNAC, 2003a, p. 399)</p>

Fonte: elaboração da autora

Segundo Tettamanzi (2007), a inserção desses versos no romance e seu uso para expressar tanto a opressão, quanto a resistência popular favorecem que a imagem do Brasil, mais especificamente do Nordeste, seja apresentada de modo diferente. A despeito do contexto político em que aparecem, os trechos de cordel da obra são usados para sugerir que é possível uma prática artística popular e democrática, posto que dá voz a lados opostos de uma sociedade. Tettamanzi (2007) conclui que Daniel Pennac consegue então transformar, a partir da escrita, o Nordeste, tão marcado pelas dificuldades, em uma terra de democracia.

### 3.1.2 *Brasil: terra do mal*

Brzozowski (2002), referindo-se especificamente à visão dos viajantes franceses, informa que o Brasil deixa de ser visto como um verdadeiro paraíso terrestre para ser conhecido como uma terra maldita por conta dos desmandos dos colonizadores portugueses. Durante o século XIX, essa imagem mais pessimista continua de forma residual quando uma série de medidas políticas, como a abertura dos portos às nações amigas ou as leis abolicionistas, apontam para inovações progressistas no país. Assim, a imagem do Brasil oscilava entre os *topoi* paisagísticos do Paraíso terrestre, do Eldorado e do Brasil infernal. Segundo Brzozowski (2002), o Brasil descoberto pelos viajantes franceses do século XIX era visto como um país de contrastes em que imagens mais positivas ou negativas poderiam prevalecer a depender de fatores, como a recepção, as posições ideológicas, os lugares ou a duração da viagem. Ainda no século XIX, é interessante notar que persiste a ideia de que os habitantes do Brasil são, em grande medida, o problema do país. Assim, mesmo que a paisagem paradisíaca encantasse à primeira vista, imediatamente se percebia seus problemas, como a infraestrutura precária das cidades, os problemas econômicos do país e a contradição entre as atitudes cordiais do brasileiro fora de casa e sua rispidez para com a esposa e os escravos no ambiente doméstico (BRZOWSKI, 2002, p. 298). Conforme Brzozowski (2002), a percepção dos viajantes franceses é explicada pela visão eurocêntrica vigente no século XIX: “o europeu desta época vem ao Novo Mundo com o sentimento de certa superioridade, ele sabe como deve funcionar o mundo ‘civilizado’: a visão ideológica da realidade não deixa muito espaço ao diferente, ao outro” (BRZOWSKI, 2002, p. 298).

O eurocentrismo, tal como expresso nesta época, é uma das questões tratadas em **Le dictateur et le hamac** de modo caricato e crítico. De forma ambígua, o discurso de alguns personagens deixa transparecer uma crítica à noção de que a Europa sempre deve estar à frente no que diz respeito ao quesito da civilização. Exemplo disso é a fala do industrial francês, que

viaja pela América Latina em busca de peles de animais silvestres, sobre o modo de fazer política no hemisfério sul:

L'industriel revenait d'Amérique latine où il était allé faire provision de peaux rares – peaux de serpents, de tatous, de lézards, d'iguanes, de caïmans, etc. – et s'autorisait d de cette « espérience enrississante » pour se livrer à une critique en règle des démocraties européennes et autres royautes constitutionnelles. Là-bas, disait-il, « sous les tropiques », mériter le pouvoir, c'était s'en emparer. – Cela donne des dictatures ni plus ni moins respectables que nos gouvernements d'ici. Du moins sait-on à qui on a affaire, au patron, toujours et qui parle le langage du réalisme : celui des intérêts judicieusement partazés. (PENNAC, 2003a, p. 50)<sup>65</sup>

O personagem parece elogiar a política latino-americana, apoiando-se na forma autoritária como ela acontece. Porém, de modo subjacente, seu comentário ressalta a ideia de que o autoritarismo é uma característica própria desta região. A ironia depende da compreensão de que, pelo menos para o modelo de gestão democrático, o autoritarismo não é uma qualidade louvável para nenhum lugar, e que, até onde pode comprovar a História mundial, ele não é um fenômeno que acontece apenas na América Latina. O comentário do industrial francês permite observar que, muitas vezes, o eurocentrismo ocorre de modo camuflado, mas apoiando-se em uma série de ideias prontas que tornam a identidade do outro fixa e imutável.

Ao analisar a repercussão das imagens da literatura de viagens na literatura de ficção francesa da época, Brzozowski(2002) também constata que o viajante aprecia o aspecto pitoresco das paisagens brasileira, mas o ficcionista vai empregá-las frequentemente como pano de fundo para histórias violentas ou assustadoras que retomam e renovam velhos tópicos do discurso europeu sobre o Brasil:

As formas de que se reveste o imaginário do horror nas obras de ficção descobrem a longa vida dos mitos e dos estereótipos, mas também esclarecem os contextos novos em que entram os velhos tópicos. Entre estes tópicos, nos parecem especialmente interessantes os do **canibal**, do **veneno**, do **monstro**, do **homem falso e corrupto**, e até do **demônio**. (BRZOZOWSKI, 2002, p. 298-299 - grifos nossos).

---

<sup>65</sup>“O industrial voltava da América Latina, onde estivera para formar um estoque de peles raras - peles de cobra, tatu, lagarto, iguana, jacaré etc. - e se apoiava nessa ‘experiência enriquecedora’ para dedicar-se a criticar de alto a baixo as democracias europeias e outras realidades constitucionais. Lá, dizia ele, ‘nos trópicos’, só faz jus ao poder aquele que o toma. - Isso leva a ditaduras nem mais nem menos respeitáveis do que os nossos governos daqui. Ao menos se sabe a quem se dirigir, ao chefe, sempre, que fala a língua do realismo: a língua dos interesses compartilhados” (PENNAC, 2005, p. 34).

Os tópicos destacados por Brzozowsky (2002) têm em comum o fato de se referirem à características ou ações habituais dos brasileiros, reforçando mais uma vez a ideia de que essa terra é um lugar de pessoas diferentes dos europeus. Essa diferença, de modo geral, é fóbica, pois cada tópico revelaria uma face negativa dos que viviam no Brasil: a barbárie do canibalismo indígena, a covardia dos que preferem envenenar-se a lutar contra as dificuldades e as doenças misteriosas que atingiam a\*s pessoas, a monstruosidade advinda da aparência diferente dos ameríndios, africanos e da fauna brasileira, a incapacidade de gestão dos governantes locais e as tradições religiosas de índios e escravizados associadas ao diabo. Diante de tantos aspectos considerados negativos, os europeus viam a necessidade de 'ajudar' essa terra a atingir os padrões de civilização.

No romance **Le dictateur et le hamac**, há a presença de dois *topoi* citados por Brzozowsky (2002): o homem falso e corrupto e o demônio. O primeiro é sugerido já no próprio título do livro e na escolha de evidenciar a história de um ditador fictício. Para criar esse personagem, Pennac parece pautar-se no gênero literário *romance de ditador*, do qual são exemplares **Eu o supremo** (1974), de Augusto Roa Bastos, **O recurso do método** (1974), de Alejo Carpentier e **O outono do patriarca** (1975), de Gabriel García Marquez. Segundo Navarro (1989), o *romance de ditador* é um gênero tipicamente latino-americano caracterizado por apresentar:

[...] o ditador como protagonista da narrativa, favorecendo um escrutínio detalhado, não apenas de sua ação política, mas também de sua personalidade. Assim, além do retrato de um regime ditatorial, estes livros se concentram na análise das complexas características pessoais que identificam a individualidade dos mandatários[...] introduzem o relato sobre o ditador enquanto ser humano e social. (NAVARRO, 1989, p. 14 - grifos nossos)

Tettamanzi (2007) afirma que não é difícil estabelecer pontos em comum entre vários *romances de ditador* e o livro de Pennac. As características grifadas no trecho acima, por exemplo, estão presentes em **Le dictateur et le hamac**, pois o ditador Manuel Pereira da Ponte Martins tem seu lado humano bastante evidenciado pelo narrador-escritor, que discute suas crises existenciais, seus amores e suas dúvidas. No próprio livro, há ainda referências a exemplares desse gênero, mostrando que o autor tentou, de certa forma, homenagear a perspectiva latino-americano sobre as questões de autoritarismo. Porém, como já foi discutido anteriormente, o centro do romance não é a história do ditador, e sim a história de sua construção. Observa-se uma tentativa de Pennac em construir uma reflexão sobre o

autoritarismo capaz de ultrapassar o cenário da América Latina, fazendo com que a história do ditador agorafóbico se cruzasse com a história do filme **O grande ditador** (1940), de Charles Chaplin. O paralelo entre as duas narrativas ditatoriais, a protagonizada por Chaplin e a criada por Pennac, só foi possível porque qualquer regime autoritário, não importa onde, vai pautar-se pela manipulação dos discursos, pelo emprego da violência e pelo abuso de poder. No romance, os desmandos do governo do ditador fictício, supostamente, teriam servido de inspiração para a criação do filme, já que primeiro sócia haveria encontrado Charles Chaplin pessoalmente e lhe contado o enredo baseado no que acontecia em seu país natal. Essa situação improvável não descarta o fato, mencionado no próprio livro, de que o filme de Chaplin é uma resposta direta ao nazismo que assolava o mundo europeu, reforçando a ideia de que o autoritarismo não é uma realidade específica da América Latina. Homens falsos e corruptos à frente de regimes autoritários não necessariamente nasceram no hemisfério sul.

No que se refere à imagem do Brasil como terra do demônio, Brzozowski (2002) destaca a presença de uma dialética da percepção, segundo a qual o diabo encontrado no Brasil remete tanto às descobertas científicas do século XIX, quanto à exotização da religiosidade indígena e africana. Os demônios do Novo Mundo causam medo aos europeus, mas também, devido ao avanço da parapsicologia nos círculos científicos nos anos 1880, eles representam prenúncio da última etapa de evolução do ser humano. Assim, o demônio brasileiro pode aparecer, na literatura francesa do século XIX, como “[...] uma criança, não criada, mas nascida espontaneamente da natureza numa terra onde esta natureza ainda é virgem (ele seria então o Anticristo) forte e indomável” (BRZOZOWSKI, 2002, p. 306). O demônio brasileiro resguarda uma simbologia ambígua e mais intensa do que se está habituado na Europa, pois remete à juventude e à criatividade; ou seja, ele perde o semblante velho e desgastado que assinala as representações europeias. Em **Le dictateur et le hamac**, há os demônios do interior para caracterizar a diversidade do que se pode encontrar no sertão nordestino. Sob este rótulo, o narrador-escritor inclui as manifestações religiosas sincréticas do Brasil, os animais estranhos que aparecem em sua casa e os camponeses que participaram da revolta de Canudos. Na esteira da ambiguidade da figura demoníaca do século XIX, o romance destaca os demônios do interior com características positivas do povo e do espaço brasileiro que serão retomadas para ajudar na história do ditador. Exemplo disso pode ser resgatado na cena da revolta de Canudos, que se transforma em uma manifestação de resistência dos camponeses do norte responsável pela queda do General presidente, antecessor de Manuel Pereira da Ponte Martins. Os demônios do interior são, para o narrador-escritor do romance, elementos da paisagem brasileira que lhe causam surpresa, sem necessariamente ser bons ou ruins. A preocupação é captar a

ambivalência desses elementos, que ora sinalizam para aspectos negativos, ora para aspectos positivos do Brasil.

### 3.1.3 *Brasil: um mito no século XX*

Pierre Rivas (1991) afirma que, entre as décadas de 1880 e 1920, predominava um paradigma ideológico redutor a partir do qual a França via o Brasil como seu duplo menor e degradado. Ou seja, sendo este país de certa forma ligado à cultura latina devido à colonização, cabia à França, “irmã mais velha das repúblicas latino-americanas” (RIVAS, 1991), um papel tutelar, alertando para as degradações e problemas que lhe afastam de um modelo civilizacional francês. Rivas (1991) declara que a consequência de tal posição ideológica é um fechamento em relação à alteridade brasileira, pois o modo de entendê-la sempre está atrelado a paradigmas europeus:

[...] cette idéologie réductrice ne permet pas une ouverture à l’altérité brésilienne, ni dans sa dimension universaliste (Machado de Assis apparaît comme un Anatole France des tropiques) ni dans sa spécificité brésilienne (l’avant-garde littéraire est vue comme simple reproduction des modèles parisiens). Un esprit aussi averti que Blaise Cendrars se montre parfaitement aveugle à la force du courant moderniste autant qu’A. France l’avait été à Machado de Assis, ou Clémenceau ou Paul Adam à une nation métisse en émergence.” (RIVAS, 1991) <sup>66</sup>

A partir da década de 1930, Rivas (1991) pontua uma mudança no paradigma de interpretação do Brasil pelos franceses devido a transformações no quadro epistemológico europeu vividas a partir das grandes guerras. Os valores mais universalistas e etnocêntricos são questionados, favorecendo uma maior reflexão sobre os problemas europeus: “l’hégémonie orgueilleuse d’une latinité comme modèle de la raison européenne vacille sous les coups intérieurs et externes, destructions, crise et nihilisme européens ; émergence d’un paradigme culturel autre”(RIVAS, 1991)<sup>67</sup>. Diante desse contexto fragmentário, o Brasil aparece como um espaço mítico no qual os franceses projetam seus anseios:

<sup>66</sup>“[...] essa ideologia redutora não permite uma abertura à alteridade brasileira, nem em sua dimensão universalista (Machado de Assis aparece como um Anatole France dos trópicos), nem em sua especificidade brasileira (a vanguarda literária é vista como uma simples reprodução dos modelos parisienses). Uma mente tão informada quanto Blaise Cendrars é perfeitamente cega para a força da corrente modernista tanto quanto A. France estivera para Machado de Assis, ou Clémenceau ou Paul Adam em uma nação mestiça emergente” (RIVAS, 1991 - tradução nossa)

<sup>67</sup>“[...] a orgulhosa hegemonia de uma latinidade como modelo de razão europeia vacila sob os golpes internos e externos, destruições, crises e niilismo europeu; emergência de um paradigma cultural diferente” (RIVAS, 1991 - tradução nossa)

Terre où futur messianique et passé mythique se donnent la main, réconciliant l'homme divisé de l'occident européen. Soit donc, inséparablement, dans le ressourcement primitiviste dans l'axe incandescent Nord-Est-Amazonie et le couple magique Noir-Indien. C'est essentiellement cette géographie restreinte, mutilante dans l'ensemble brésilien, mais hautement magique, fortement mythopoétique, qui à la fois limite et fonde la vision littéraire du Brésil français. Vision réductrice (qui ignore tout le sud du pays-continent) mais fortement polarisatrice de vertus poétiques. (RIVAS, 1991)<sup>68</sup>

A visão do Brasil como um lugar exuberante, encantador, próspero, e de todo modo, diferente do mundo ocidental saturado, transforma-se em um mito. Segundo Rivas, os franceses rejeitam o romance urbano para se dedicar à região Nordeste e Amazônica na qual podem encontrar um *ethos* brasileiro, marcado por:

un vitalisme existentiel, à l'image de ce continent tellurique, à l'opposé des jardins à la française et de la mesquinerie bourgeoise, d'un pays et d'un peuple encore féodal, vision héroïque et réfractaire qui devait séduire Bernanos, prophète fulminant contre la démission de la France. Mythe d'un Brésil comme force génésique puissante où exotisme, érotisme et ferveur révolutionnaire se confondent, de Péret à Abélio en passant par Conrad Detrez. Terre dyonisiaque, à l'opposé des classicismes et des formalismes français." (RIVAS, 1991)<sup>69</sup>

Portanto, Rivas (1991) observa que o Brasil é encarado como uma tela na qual se pode reproduzir acepções francesas. Por um lado, o país também tem a capacidade de captar as projeções dos fantasmas e problemas franceses, como se fosse uma tela em branco, na qual tudo pode ser diferente e reescrito. As diferenças em relação à França mostram-se aqui como algo positivo, visto que os franceses estavam cansados da realidade de seu continente e vêem no Brasil a possibilidade de fugir de seus problemas. Em conjunto com essa ideia, o Brasil é também um conceito-tela que resguarda as incertezas e interrogações francesas em um

---

<sup>68</sup>“Terra onde o futuro messiânico e o passado mítico andam de mãos dadas, reconciliando o homem dividido da Europa Ocidental. Ou então, inseparavelmente, na cura primitivista no eixo incandescente Nordeste-Amazônia e no mágico casal negro-indio. É essencialmente essa geografia restrita, mutiladora no conjunto brasileiro, mas altamente mágica, fortemente mitopoética, que limita e funda a visão literária do Brasil francês. Visão reductiva (que ignora todo o sul do país-continent), mas de virtudes poéticas fortemente polarizadoras” (RIVAS, 1991 - tradução nossa)

<sup>69</sup>“um vitalismo existencial, à imagem deste continente telúrico, o oposto dos jardins franceses e da mesquinhez burguesa, de um país e de um povo ainda feudal, heróico e visão refratária que seduziria Bernanos, profeta fulminante contra a resignação da França. Mito de um Brasil como poderosa força reprodutora onde se fundem exotismo, erotismo e fervor revolucionário, de Peret a Abélio passando por Conrad Detrez. Terra dionisiaca, o oposto do classicismo e formalismo francês” (RIVAS, 1991 - tradução nossa)



momento de instabilidades como foi o século XX. Assim, o Brasil representado na literatura francesa dessa época revela mais as aspirações francesas que o próprio Brasil. Desse modo, o país reflete, segundo Rivas, dois pólos constitutivos do imaginário francês: o mito primitivista/regressivo, a partir do qual se volta à uma liberdade dos tempos primordiais, e a utopia milenarista, fruto da aspiração a uma ordem social mais evoluída.

Em **Le dictateur et le hamac**, a visão mítica do Brasil a que se refere Rivas (1991) parece alicerçar a construção da obra, porque o país, mais especificamente Teresina, é o ponto de partida para a imaginação de uma história quase lendária capaz de articular elementos do literário e não-literário. Assim, as especificidades do Brasil aparecem em segundo plano, pois o que realmente importa é a capacidade de ficcionalização que torna o elemento particular em universal. Nesse sentido, uma imagem-paisagem torna-se bastante significativa para olhar mítico acerca desse Brasil: a árvore flamboyant. O narrador-escritor coloca o flamboyant como a árvore símbolo do sertão brasileiro: “le sertão brésilien, c’est trois France de caillasse et d’épineux grisâtres sous un soleil blanc, avec, par-ci, par-là, cet incendie rouge frangé d’or : un flamboyant ! Le plus bel arbre du monde, et qui ne s’offre même pas le luxe d’être rare.” (PENNAC, 2003a, p. 314)<sup>70</sup>. Como se pode observar nesse trecho, o flamboyant contrasta com a palidez do sertão; a árvore caracterizada por seu vermelho flamejante remete ao inesperado e à solidão que marcam a percepção do narrador-escritor em relação ao Nordeste. A solidão que pode ser encontrada à sombra do flamboyant remete, por um lado, a uma questão própria do Nordeste brasileiro que é o abandono pelo poder público. Distante do litoral, a região é historicamente marcada pelo isolamento, pela pobreza e pela exploração da população camponesa por grandes latifundiários. Por outro lado, observa-se que Pennac aproveita-se dos valores simbólicos por trás do sertão representado pelo flamboyant para construir uma significação mais ampla a partir dele. Segundo Lima (2013), a palavra “sertão”, no Brasil, representa não apenas um espaço geográfico delimitado, mas também um imaginário que se foi constituindo em volta de um dualismo que pode ser resumido através da “oposição entre civilização de copistas e cultura autêntica” (LIMA, 2013, p. 110). O sertão, devido a sua localização afastada das influências europeias, possibilitou o desenvolvimento de uma cultura autêntica do Brasil. Nesse sentido, Lima (2013), ao fazer um levantamento de estudos responsáveis por constituir o imaginário do sertão brasileiro, afirma que:

---

<sup>70</sup>“O sertão brasileiro é como três França de pedras e arbustos espinhosos, acinzentados, sob um sol branco, com, aqui e ali, esse incêndio vermelho de franjas douradas: um flamboyant! A árvore mais bonita do mundo, e que não se dá nem mesmo o luxo de ser rara” (PENNAC, 2005, p. 181).

As perspectivas que valorizam positivamente ou abordam de forma ambivalente aquele que é visto comumente como o polo do atraso e da resistência ao progresso veem o sertão como a possibilidade do desenvolvimento de uma autêntica consciência nacional. (LIMA, 2013, p. 109)

No romance, o sertão e seu isolamento representados pelo flamboyant é o símbolo da busca pelo autoconhecimento que torna as pessoas, sejam elas sertanejas ou não, mais autênticas. Assim, na história do ditador, a sombra do flamboyant sob a qual o governante recebia e ouvia o seu povo é o espaço em que tanto ele, quanto seu sócia, se sentiam mais sozinhos, apesar de rodeados de pessoas, porque era ali onde eles se questionavam sobre o sentido de suas vidas. No nível diegético em que o narrador-escritor reflete sobre suas experiências no Brasil, ele conclui que muitos sertanejos migrantes desejam voltar para o Sertão, porque somente nessa região é possível reencontrar “[...] la part inestimable de soi qui nous y attend, patiente, sous les flamboyants : notre solitude” (PENNAC, 2003a, p. 115)<sup>71</sup>. O sertão torna-se um espaço mítico porque lá se pode encontrar a solidão e lidar diretamente com ela - não apenas aqueles que lá vivem, mas qualquer pessoa que por ali se aventure. Inversamente, se o sertão é capaz de mostrar a solidão particular, ele também é o reflexo de quem o vê. Ou seja, o sertão delineado no romance aparece como um lugar alternativo em que os europeus, como é o caso do narrador-escritor, podem refletir, a partir da experimentação da solidão, sobre os modos de vida que herdaram de sua cultura.

Do século XVI, quando chegaram os primeiros viajantes estrangeiros, até o século XX, observa-se, a partir dos estudos analisados, que a imagem do Brasil continua ancorada em seus aspectos geográficos naturais. O Brasil é, antes de tudo, a imagem-paisagem de um paraíso perdido, mas sempre encontrado pelos europeus, capazes de salvá-lo. A beleza da imagem-paisagem da natureza brasileira parece nunca estar totalmente completa para os europeus, pois é frequente que se reflita em formas de melhorar a vida no país a partir de parâmetros europeus. As paisagens são ricas, mas os nativos, segundo os europeus, parecem não ter consciência das possibilidades locais. Provavelmente, o sentimento de insuficiência que emana desse imago tipo não seja proveniente de uma característica intrínseca ao espaço nem dos modos de vida brasileiros, mas uma marca do olhar desses observadores que, inconscientemente, reatualizam a tradição paradisíaca do Brasil.

---

<sup>71</sup>“a parte inestimável de cada um de nós, que ali nos aguarda, paciente, sob os flamboyants: nossa solidão.” (PENNAC, 2005, p. 70)

Mesmo no século XXI, quando se observa uma maior conscientização por parte dos literatos franceses em relação às imagens do Brasil, os resquícios dessa tradição parecem persistir. Segundo Olivieri-Godet (2009), escritores franceses contemporâneos, como Jean-Paul Delfino, Jean-Marie Blas de Robles e Jean-Christophe Rufin, partem da constatação de que seus concidadãos não conhecem verdadeiramente o Brasil, reduzindo-o a estereótipos exóticos e eróticos reiterados ao longo do tempo. Por isso, esses romancistas buscam trazer uma nova imagem do Brasil através de seus livros. Para Olivieri-Godet (2009), apesar da tentativa, esses autores não conseguem abandonar uma visão redutora:

Para superar a superficialidade do olhar exótico, projetam uma imagem ambivalente do Brasil, fazendo coabitar marcas positivas e negativas. Não escapam, no entanto, de uma visão simplista e dicotômica em maior ou menor grau. [...] Liberados da visão etnocêntrica e da noção de ação civilizadora no contato com o outro, os escritores são investidos de uma consciência etno-antropológica, procurando desenvolver um processo de compreensão e de interpretação dos dados materiais da cultura brasileira minuciosamente descritos nos textos romanescos. (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 52)

Olivieri-Godet (2009) afirma que a descrição exaustiva dos espaços e costumes brasileiros nesses autores não consegue desmistificar a imagem deste país. Além disso, esse recurso técnico prejudica a construção literária, aproximando os textos da escrita etnográfica e antropológica. Certamente, há avanços em relação ao etnocentrismo e a necessidade da ação civilizadora tão recorrentes na literatura estrangeira retratando o Brasil, mas parece ser difícil se desarraigar completamente dessa tradição. Daniel Pennac, por sua vez, parece distanciar-se dessas pretensões em **Le dictateur et le hamac**. Em nenhuma passagem do livro ou de entrevistas concedidas pelo autor, pode-se constatar o ímpeto de redimir a imagem do Brasil. Na verdade, como o próprio título do livro denuncia, o Brasil não é o foco principal, pois o mais importante é a construção de uma história ficcional narrada para o leitor. Assim, o título destaca dois tópicos entre os quais a história se situa. Esses tópicos são o ditador, o personagem ficcional que se pretende focar, e a rede, elegida pelo narrador-escritor como o lugar simbólico da liberdade imaginativa da literatura:

Et le hamac, Sonia. Le hamac, sous la véranda de Maraponga. On écrit faute de mieux, le mieux c'est le hamac. Le hamac a dû être imaginé par un sage contre la tentation de devenir. Même l'espèce renonce à s'y reproduire. Il vous inspire tous les projets imaginables et vous dispense d'en accomplir aucun. Dans mon hamac j'étais le romancier le plus

fécond et le plus improductif du monde. C'était un rectangle de temps suspendu dans le ciel. (PENNAC, 2003, p. 346)<sup>72</sup>

Diferentemente dos romances analisados por Olivieri-Godet (2009), em **Le dictateur et le hamac** não se prioriza o Brasil enquanto tema, mas como material para a criação literária e estruturação da narrativa. A narração e as técnicas narrativas são colocadas em evidência e o Brasil é visto, primeiramente, como fonte de inspiração para a invenção de uma história literária. Portanto, o país é um dos espaços retomados pelo narrador-escritor para servir de modelo dos espaços a serem narrados na história do ditador. À medida que a trama avança, os espaços retomados pelo narrador-escritor (como o Brasil) e o espaço a ser construído (o que pertence à história do ditador) vão se misturando através das metalepses. Para Lanza (2007), essa flexibilização das fronteiras entre os níveis narrativos na obra reforça a ideia de que há apenas um único nível no qual o narrador-escritor apenas está inventando uma história onde ele fala com seus personagens. Ou seja, **Le dictateur et le hamac** seria a história da invenção de uma história. Como é extremamente difícil inventar uma obra artística sem nenhuma ancoragem na realidade, o Brasil e outros elementos não ficcionais são evocados para contribuir com essa construção. As imagens do Brasil aparecem, prioritariamente, filtradas pela perspectiva de um narrador-escritor comprometido com a criação literária e pelas falas de personagens evocados para complementá-las. O narrador-escritor declara-se como francês e pouco conhecedor da realidade brasileira e os personagens convocados para informá-lo sobre o país, na maioria das vezes, também são estrangeiros, apontado que a intenção do livro jamais é desmistificar o Brasil. Bem pelo contrário, as imagens trazidas para a obra ancoram-se nos imagotipos do passado, retomando muitas de suas características, mas partindo delas para construir significações que ultrapassam o contexto brasileiro.

---

<sup>72</sup>“E a rede, Sônia. A rede, na varanda de Maraponga. Escreve-se por não se ter coisa melhor para fazer; mas o melhor mesmo é a rede. A rede deve ter sido criada por um sábio, contra a tentação de tornar-se... Numa rede, até mesmo a espécie renuncia a reproduzir-se. Ela inspira todos os projetos imagináveis e, ao mesmo tempo, dispensa você de efetivar qualquer um deles. Na minha rede, eu era o romancista mais fecundo e o mais improdutivo do mundo. Um retângulo de tempo suspenso no ar.” (PENNAC, 2005, p. 201-202)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Teresina devenue soudain capitale du monde.*

*Daniel Pennac*

A articulação entre literatura e realidade acontece de formas tão variadas que exige do analista de obras literárias que se recorra a conhecimentos de diversas áreas. Considerando que o objetivo principal desta pesquisa é desenvolver uma reflexão sobre a configuração das paisagens brasileiras em **Le dictateur et le hamac**, foi possível conciliar, de modo proveitoso, a perspectiva imagológica e os estudos da paisagem na geografia, nas artes plásticas e na literatura. Para que essa associação interdisciplinar pudesse se assentar em bases sólidas, inicialmente, realizou-se uma discussão teórica sobre a Imagologia e a paisagem. Além disso, procurou-se confrontar paisagem e literatura, mostrando pontos comuns e divergentes entre as duas categorias. Nesse diálogo, tanto literatura, quanto paisagem pressupõem a ideia de procedimento de construção de ordem linguística, mesmo que isso seja mais evidente para a primeira que para a segunda. Quando a paisagem se apresenta em um texto literário, seu caráter processual fica mais evidente e a subjetividade inerente a ela é ressaltada.

No romance analisado, o caráter processual da paisagem é ainda mais evidenciado visto que se trata de uma narrativa que discute a criação de uma outra narrativa. Desse modo, elementos das paisagens brasileiras enfocadas por um narrador-escritor transitam de um nível diegético a outro, caracterizando metalepses das paisagens. As paisagens brasileiras aparecem não apenas como temas da obra, pois o foco principal do romance não é a experiência de nenhum personagem neste lugar. O tema principal do livro é a própria criação romanesca, sendo um romance sobre a construção de um romance. A função das paisagens brasileiras na obra é de cunho estrutural, pois, a partir delas, o narrador-escritor obtém modelos para a criação de espaços em um outro nível diegético, a história do ditador agorafóbico. Assim, essas paisagens são duplicadas, modificadas e analisadas ao longo da obra.

Por tratar-se de paisagens criadas a partir de uma perspectiva estrangeira, elas deixam transparecer imagotipos do Brasil bastante explorados pela tradição literária europeia, como a visão paradisíaca do Brasil e o descompasso entre natureza próspera e população pobre. No entanto, esses imagotipos são problematizados no enredo do romance, permitindo observar o caráter convencional das heteroimagens. Pennac aproveita-se de imagotipos consolidados no imaginário europeu, como o Brasil enquanto paraíso terrestre ou o Eldorado mal administrado,

colocando em evidência características interessantes para a construção de outra narrativa, como a precariedade e a surpresa. Essa manipulação das imagens brasileiras constitui o diferencial da obra de Pennac, posto que ela não nega, nem afirma completamente as imagens-paisagens do Brasil. Ele joga com elas para comunicar questões comuns em todas as partes do mundo, não apenas ao Brasil, como o autoritarismo político, a necessidade da humanidade de recolhimento e, principalmente, as potencialidades da criação ficcional.

Tais conclusões só foram possíveis porque estabeleceu-se pontos em comum entre o imagotipo e a paisagem. As duas categorias, de certo modo, tratam de espaços, informando mais das condições de produção de discursos sobre esses espaços que do próprio referente. Paisagem e imagotipo podem ser consideradas homônimas. Nesse sentido, o termo “paisagem” pode designar as pinturas de Brasil pintada por Debret, quanto o modelo paisagístico do renascimento com toda sua simetria. O termo “imagotipo”, do mesmo modo, pode remeter a imagem do Brasil na obra de Pennac, quanto ao modo europeu de representar o Brasil literariamente recorrendo frequentemente aos mesmos tropos. Diante de tais semelhanças, propôs-se a expressão imagem-paisagem para designar as heteroimagens do Brasil na obra de Pennac aqui analisadas, já que elas revelam um modo de ver as paisagens brasileiras pautado em uma tradição literária europeia de representação do Brasil. Como um gênero do discurso, a imagem-paisagem configura-se como um ponto de partida para a representação literária do outro. Pennac, conhecendo bem essa forma de olhar o outro, a retoma, para ampliá-la. Assim, o que acontece em Teresina, o ponto de partida para a história do ditador agorafóbico, é importante, pois toca em questões possíveis de acontecer em qualquer lugar do mundo.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. L'effet de réel. **Communications - Recherches sémiologiques le vraisemblable**, v. 11, 1968, p. 84-89. Disponível em: [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158) Acesso em: 10 jan. 2022.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOULOUMIÉ, Arlette. La dimension politique du mythe de l'ogre chez Tournier, Chessex et Pennac In : PARIZET, Sylvie (org.). **Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle** [on-line]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pupo/1457>>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRANDÃO, L. A; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Wmf Martins fontes, 2019.
- BRZOZOWSKI, Jerzy. Brasil, terra do mal: o imaginário de horror na literatura de viagens e ficção francesa do século XIX. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, 2002, vol. 22, no 30.
- CAMARGO, Katia Aily Franco de. A imagologia e seus teóricos. **Labirinto – Revista eletrônica do centro de estudos do imaginário**. Ano VI, nº9, 2006. Disponível em: <http://www.cei.unir.br/artigo92>. Acesso em 07 out 2019.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro : Ouro Sobre Azul, 2015.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 28ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.

CULLER, Jonathan. O que é Literatura e tem ela importância? In: CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma Introdução**. São Paulo: Beca, 1999. Cap. 2. p. 26-47.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

DARDEL, Eric. **O Homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DYSERINCK, Hugo. As fontes da teoria da négritude como objeto de estudo da imagologia literária. Tradução: Karola Zimber. In: SOUSA, C. R. (org.). **Imagologia: Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck**. São Paulo: Instituto Martius Staden, 2005. v. I. Disponível em: <https://www.rellibra.com.br/copy-of-imagologia-coletanea-de-ens>. Acesso em: 16 fev. 2021.

DYSERINCK, Hugo. O problema das imagens e miragens e sua pesquisa no âmbito da literatura comparada. Tradução: Karola Zimber. In: SOUSA, C. R. (org.). **Imagologia: Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck**. São Paulo: Instituto Martius Staden, 2005. v. I. Disponível em: <https://www.rellibra.com.br/copy-of-imagologia-coletanea-de-ens>. Acesso em: 16 fev. 2021.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HALLING, Kirsten. Ce que Pennac Veut Dire: Unmasking Symbolic Violence in Daniel Pennac's Malaussène Series. **Chimères**. v. 28, p. 59-72. Disponível em: <https://journals.ku.edu/chimeres/article/view/5975>. Acesso em: 18 ago. 2020.

HORVATH, Christina. **Le Roman urbain contemporain en France**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/psn/2038>. Acesso em: 23 ago. 2020.

JACMIN, Sophie. **Création: Dieu Reconnaître Les Seins (Roman). Travail Critique : L'humour Dans Au Bonheur Des Ogres De Daniel Pennac : Étude Des Parenthèses**. Mémoire/Dissertação (M.A. en littératures de langue française, option création) - Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Montréal, 2012. Disponível em: <https://central.bac-lac.gc.ca/item?id=TC-QMU-8340&op=pdf&app=Library>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Kim, A. L. The Excremental Poetics of Daniel Pennac's Journal d'un corps. **French Studies**, v. 73, n. 3, p. 416-433, 2019. Disponível em: <https://scholar.harvard.edu/annabelkim/publications/excremental-poetics-daniel-pennacs-journal-dun-corps>. Acesso em 21 ago. 2020.

KLINE, Michael. Le dictateur et le hamac by Daniel Pennac. **The French Review**, Marion, vol. LXXVIII, n° 5, abr. 2005, p. 1029-1030. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/25480021?readnow=1&refreqid=excelsior%3Acaaa56acc1aa8cbf98019cd34694a7&seq=2#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25480021?readnow=1&refreqid=excelsior%3Acaaa56acc1aa8cbf98019cd34694a7&seq=2#page_scan_tab_contents). Acesso em 19 ago. 2020.



LABBÉ, Luc. Le roman dictatorial / Le dictateur et le hamac de Daniel Pennac, Gallimard, 401 p. / La tache de Philip Roth, Gallimard, 442 p. **Spirale**, n. 201, mar–abr. 2005, p. 12–13. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n201-spirale1059198/18725ac/>. Acesso em 19 ago. 2020.

LANZA, A. G. Le comique agoraphobe et sa guérison ironique. Narration et répétition chez Daniel Pennac. **Humoresque**, Paris, n. 26, pp. 121-133, juin 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/3629853/Le\\_comique\\_agoraphobe\\_et\\_sa\\_gu%C3%A9rison\\_ironique\\_Narration\\_et\\_r%C3%A9p%C3%A9tition\\_chez\\_Daniel\\_Pennac](https://www.academia.edu/3629853/Le_comique_agoraphobe_et_sa_gu%C3%A9rison_ironique_Narration_et_r%C3%A9p%C3%A9tition_chez_Daniel_Pennac)&gt; Acesso em 19 ago. 2020.

LEBLAN, Perrine. **Le poids de la fiction dans " Le Dictateur et le Hamac", suivi du texte de création " Dédalles"**. Memoire/Dissertação (M. A en langue et littérature françaises) – Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 2016. Disponível em: <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/dv13zx109?locale=en>. Acesso em: 23 ago. 2020.

LEBLOND, Stéphane. **L'univers carnavalesque de Daniel Pennac dans La petite marchande de prose et autres romans de la saga des Malaussène**. Memoire/Dissertação (M. A en études littéraires) – Faculté des études supérieures, Université de Laval, Laval, Québec, 2010. Disponível em: <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/21896?locale=fr>. Acesso em: 23 ago. 2020.

LEERSSSEN, Joep. Imagology: history and method. In: BELLER, Manfred; LEERSSSEN, Joep (org.). **Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters**. Amsterdam - New York: Rodopi B.V., 2007. cap. Introductory survey articles, p.17-32.

LIMA, N. T. **Um sertão chamado Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2013.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.-H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. 2a. ed. rev. e aum., Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MALENGO, Sara. **Au bonheur des ogres et Ils m'ont menti : la mince frontière entre réalité et fiction, vérité et mensonge chez Daniel Pennac**. Tesi di Laurea (Magistrali biennali) Università degli Studi di Padova, Pádua, Itália, 2018. Disponível em: <http://tesi.cab.unipd.it/59542/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MALLETTE, Étienne. **La Fée carabine: apprivoiser l'écriture de Pennac**. Mémoire/Dissertação (Maîtrise en études littéraires) - Université du Québec à Montréal, Montréal, 2009. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/2376/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MATAILLET, Dominique. D'où vient l'expression « république bananière » ?. **JeuneAfrique**. 01 out. 2007. Disponível em: <https://www.jeuneafrique.com/55461/archives-thematique/d-o-vient-l-expression-r-publique-banani-re/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 4. ed. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2011.

MOLL, Nora. **Imágenes del "otro"**: la literatura y los estudios interculturales. In: GNISCI, Armando (org.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. cap. VIII, p. 347-390.

MONTETY, Etienne de. Daniel Pennac: une bonne «Série noire». **Le Figaro**, França, 22 jul. 2013. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/livres/2013/07/22/0300520130722ARTFIG00366-une-bonne-serie-noire.php>. Acesso em: 20 ago. 2020.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **O romance do ditador: poder e história na América Latina**. São Paulo: Ícone, 1989.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

NOE-LOYER, Anne-Marie. Le Bouc Emissaire dans La Fée Carabine de Daniel Pennac. **Cahier XXVI**, Rennes, 1997. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/64688>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

OLIVIERI-GODET, Rita. Le Brésil dans l'imaginaire littéraire français actuel: images de la latinité et du métissage. **Revue Silène**, 2011, vol. 14.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: Imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: \_\_\_\_\_. **Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada**. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

PENNAC, Daniel. **Chagrin d'école**. Paris: Gallimard, 2009.

PENNAC, Daniel. **Le dictateur et le hamac**. Paris: Gallimard, 2003a.

PENNAC, Daniel. **O ditador e a rede**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

PENNAC, Daniel. Pennac à contre-pied, Entrevista concedida a Thierry Gandillot. **L'EXPRESS**, França, mai 2003b, p. 64. Disponível em: [https://www.lexpress.fr/culture/livre/pennac-a-contre-pied\\_818810.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/pennac-a-contre-pied_818810.html). Acesso em: 15 ago. 2020.

PERISSÉ, Gabriel. Reflexões sobre o corpo “intimamente estranho” a partir do Diário de um corpo, de Daniel Pennac. **Teocomunicação**, v.46, n. 2, p. 155-164, 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/view/29242>. Acesso em 21 ago. 2020.

PIAT, Sophie. Le mythe de l'ogre dans Au Bonheur des Ogres de Daniel Pennac. **Cahier XXVI**, Rennes, 1997. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/64682>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

RAYMOND, Sabrina. **La création d'un effet d'intimité grâce au dialogue romanesque dans Monsieur Malussène de Daniel Pennac**. Mémoire/Dissertação (Maîtrise en études littéraires) - Université du Québec à Montréal, Montréal, 2012. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/5184/1/M12654.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

RIDON, Jean-Xavier. Mémoire, Récit Et Contamination Dans "La Fée Carabine" De Daniel Pennac. **L'Esprit Créateur**, n. 3, p. 50-60, 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26288100>. Acesso em: 18 ago. 2020.

RIVAS, Pierre. Le Brésil dans l'imaginaire français : tentations idéologiques et récurrences mythiques (1880-1980). **Images réciproques du Brésil et de la France** : Actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil [en ligne]. Paris : Éditions de l'IHEAL, 1991 (généré le 29 mars 2022). Disponível em: <<http://books.openedition.org/iheal/4874>>. ISBN : 9782371540774. Acesso em: 20 ago. 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.iheal.4874>.

ROMERO, Manuel Sánchez. La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias. **Revista de Filología Alemana**, Madrid, v. 13, p. 9-18, 25 out. 2005. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/RFAL0505110009A>>. Acesso em: 13 maio 2021.

ROUART, Marie-France. L'exhibition des interdits : Daniel Pennac, Au Bonheur des ogres. **Littérature et interdits**. Rennes, 1998. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/48217>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SIMÕES, Maria João. Cruzamentos teóricos da imagologia literária: imagotipos e imaginários. In: **Imagotipos literários**: processos de (des)configuração na imagologia literária. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2011. pág. 9-53. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/28919>. Acesso em 07 out 2019.

SIQUEIRA, E. **Literatura sem fronteira**: por uma educação literária. 2013. Tese de Doutorado (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiana, GO, 2013. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3226>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. **Do cá e do lá**: introdução à Imagologia. São Paulo: Humanitas, 2004.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. Literatura e imagologia. **Pandaemonium germanicum**. São Paulo, n. 17, julho/2011, p. 159-186. Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2011.1/0\\_Ribeiro\\_de\\_Sousa\\_Celeste.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2011.1/0_Ribeiro_de_Sousa_Celeste.pdf). Acesso em 03 out 2019.

STOTT, Carolyn Anne. **Belleville rouge, Belleville noir, Belleville rose** : Représentations d'un quartier parisien depuis le Moyen ge jusqu 'à l'an 2000, Tese de doutorado ( Degree of Doctor of Philosophy in French Studies) – School of Humanities, University of Adelaide, Adelaide, 2008. Disponível em: <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/50422/8/02whole.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2020.

STOTT, Carolyn. **Belleville rouge, Belleville noir, Belleville rose**: The Complex Identity of a Parisian quartier. *PORTAL - Journal of Multidisciplinary International Studies*, v. 12, n. 1, jan. 2015. Disponível em: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/view/4100>. Acesso em: 23 ago. 2020.

STRASSER, Anne. Quand le récit de soi révèle la fonction érudite de l'écriture. **Temporalités**, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/temporalites/2419>. Acesso em: 25 ago. 2020.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TETTAMANZI, R. **Le Roman Français et l'histoire du Brésil**: essais sur l'exotisme littéraire. Paris: Recherches Amériques Latines, L'Harmattan, 2007.

THE great dictator. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, Charles Chaplin Film Corporation, 1940. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHZ46sQkzqU>. Acesso em: 23 ago. 2021.

VALLAS, Sophie. Bartleby à Belleville, ou quand les Malaussène invitent Isaac Sidel : le crossover fraternel de Daniel Pennac (Des chrétiens et des Maures) et Jerome Charyn (Appelez-moi Malaussène). **Transatlantica**, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/transatlantica/5764>. Acesso em: 25 ago. 2020.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, p. 108-119, 2011.

WESTPHAL, Bertrand. Por uma abordagem geocrítica dos textos - esboços. BORGES FILHO, Oziris (org). **O espaço literário**. Uberaba: Ribeirão gráfica e editora, 2016, p. 211-242.

ZAMARIAN, Maria Jussara. **Leitores, Prosadores e Voluntários**: Professores em Formação Inicial atuando como. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro Universitário Salesiano de São Paulo, UNISAL, Americana, 2009. Disponível em: [https://unisal.br/wp-content/uploads/2013/04/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_Maria-Jussara-Zamarian.pdf](https://unisal.br/wp-content/uploads/2013/04/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Maria-Jussara-Zamarian.pdf). Acesso em: 10 ago. 2020.



SISTEMA DE BIBLIOTECAS INTEGRADAS

DECLARAÇÃO DE QUITAÇÃO

**MATRÍCULA:** 20201002339 (*identificador*)

**USUÁRIO:** Sr(a). MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO

**VÍNCULO DO USUÁRIO:** ALUNO DE PÓS-GRADUAÇÃO

**CENTRO:** COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/CCHL

**CURSO:** PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS -

Declaramos, para os devidos fins, que em nome do usuário(a) supracitado(a), não existe débitos nas bibliotecas da UFPI feitos com o vínculo ALUNO DE PÓS-GRADUAÇÃO acima mostrado.

Esse vínculo foi quitado e não poderá mais ser usado para realizar empréstimos.

**ATENÇÃO**

Para verificar a autenticidade deste documento acesse <https://www.sigaa.ufpi.br/sigaa/documentos/> informando o identificador, a data de emissão e o código de verificação **9e8e310b19**

**Histórico Escolar - Emitido em: 09/10/2020 às 12:19h****Dados Pessoais**Nome: **MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO**Matrícula: **2014900515**Data de Nascimento: **03/08/1996** Nacionalidade: **BRASILEIRA**Local de Nascimento: **TERESINA/PI**Nome do Pai: **JOÃO JOSÉ NASCIMENTO MOURÃO**RG: **3475060 - PI**Nome da Mãe: **MARIA DAS NEVES DA SILVA**CPF: **060.319.643-84**Endereço: **RUA CASTELO DO PIAUI, 3077**Bairro: **MEMORARE**Município: **TERESINA**UF: **PI****Dados do Curso**Grau/Curso: **LICENCIATURA EM LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA, FRANCESA E RESPECTIVAS LITERATURAS**Detalhes: **TERESINA - PRESENCIAL - CCHL - LICENCIATURA - MT**Tipo de Regime: **REGIME DE BLOCO**

Ênfase:

Currículo: **1**Status: **CONCLUÍDO**Índices Acadêmicos  
IRA: **9.4722**Reconhecimento do Curso: **Portaria N.º 286**Ato Normativo: **21/12/2012**D.O.U.: **27/12/2012**Ano/Período Letivo Inicial: **2014.1**Data do Processo Seletivo: **01/2014**Forma de Ingresso: **SISU**Período Letivo Atual: **10**Prazo Máximo para Conclusão: **2021.2**Perfil Inicial: **0**Trancamentos: **2018.2, 2019.1**Prorrogações: **0 períodos letivos**Ano/Período Letivo de Saída: **2019.2**Data da Colação de Grau: **15/01/2020**Tipo Saída: **CONCLUÍDO**Data da Expedição do Diploma: **09/10/2020**

Trabalho de Conclusão de Curso:

**Componentes Curriculares Cursados/Cursando**

Ano/Período Letivo	Componente Curricular		CH	Turma	Freq %	Nota	Situação
--	ENADE	Dispensado(a) do ENADE, em razão da natureza do curso (Portaria 40-2007/MEC, art. 33-G, §3º)	0	--	--	--	--
2014.1	DFI0435	METODOLOGIA DA PESQUISA EM CIENCIAS HUMANAS -	60	01	100.0	8.5	AM
2014.1	CLE0070	LINGUA LATINA I -	60	01	100.0	10.0	AM
2014.1	CLE0246	SEMINARIO DE INTRODUCAO AO CURSO -	15	01	100.0	10.0	AM
2014.1	CLV0055	LINGUISTICA I -	60	01	93.33	10.0	AM
2014.1	CLE0245	TEORIA DA LITERATURA I -	60	01	100.0	8.8	AM
2014.1	CLV0053	LEITURA E PRODUCAO DE TEXTO I -	60	03	96.66	8.7	AM
2014.1	CLE0244	LINGUA FRANCESA I -	60	01	100.0	9.8	AM
2014.2	CLV0058	LINGUA LATINA II -	60	03	96.66	10.0	AM
2014.2	CLV0252	LINGUISTICA II -	60	01	96.66	9.7	AM
2014.2	CLE0251	LINGUA FRANCESA II -	60	01	100.0	9.8	AM
2014.2	DFE0097	HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO -	60	03	100.0	8.4	AM
2014.2	DFE0096	SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO -	60	03	100.0	9.0	AM
2014.2	DFE0095	FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO -	60	01	86.66	8.7	AM
2015.1	CLV0061	LINGUISTICA DO TEXTO/DISCURSO -	60	01	96.66	9.0	AM
2015.1	DFE0098	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO -	60	01	100.0	9.0	AM
2015.1	CLE0255	TEORIA DA LITERATURA II -	60	01	100.0	9.1	AM
2015.1	CLV0059	FONETICA E FONOLOGIA DA LINGUA PORTUGUESA I -	60	01	100.0	10.0	AM
2015.1	CLV0254	CONSTITUICAO HISTORICA DA LINGUA PORTUGUESA -	60	01	100.0	9.3	AM
2015.1	CLE0253	LINGUA FRANCESA III -	60	01	93.33	10.0	AM
2015.1	e LIBRAS010	LIBRAS- LINGUA BRASILEIRA DE SINAIS -	60	04	100.0	9.7	AM
2015.2	CLV0258	LITERATURA PORTUGUESA I -	60	01	100.0	10.0	AM
2015.2	CLE0256	LINGUA FRANCESA IV -	60	01	86.66	10.0	AM
2015.2	CLV0257	LITERATURA NACIONAL I -	60	01	100.0	9.7	AM
2015.2	CLV0066	SINTAXE DA LING PORTUGUESA I -	60	01	96.66	9.4	AM
2015.2	CLE0260	LINGUISTICA APLICADA AO ENSINO-APRENDIZAGEM DO FRANCES LING ESTRANG -	30	01	100.0	9.5	AM
2015.2	CLV0259	MORFOL DA LING PORTUGUESA I -	60	02	100.0	9.7	AM





Histórico Escolar - Emitido em: 09/10/2020 às 12:19h

Nome: MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO

Matrícula: 2014900515

## Componentes Curriculares Cursados/Cursando

Ano/Período Letivo	Componente Curricular		CH	Turma	Freq %	Nota	Situação
2015.2	DFE0099	LEGISLAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO BÁSICA -	60	02	100.0	8.7	AM
2016.1	DMT0054	AValiação DA APRENDIZAGEM -	60	04	100.0	8.8	AM
2016.1	DMT0002	DIDÁTICA GERAL -	60	02	100.0	10.0	AM
2016.1	DFE229	ÉTICA E EDUCAÇÃO -	60	01	100.0	9.3	AM
2016.1	CLE0284	PENSAMENTO FRANCÊS CONTEMPORÂNEO -	45	01	100.0	10.0	AM
2016.1	CLV0283	LITERATURA NACIONAL II -	60	01	96.66	10.0	AM
2016.1	CLE0282	LÍNGUA FRANCESA V -	60	01	90.0	10.0	AM
2016.2	CLE0288	HISTÓRIA LITERÁRIA FRANCESA I -	60	01	96.66	8.3	AM
2016.2	DFE230	GESTÃO E ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO EDUCATIVO -	60	01	88.33	8.4	AM
2016.2	CLV0286	SINTAXE DA LÍNGUA PORTUGUESA II -	60	01	96.66	10.0	AM
2016.2	CLV0287	LITERATURA NACIONAL III -	60	01	93.33	9.5	AM
2016.2	CLE0285	LÍNGUA FRANCESA VI -	60	01	83.33	10.0	AM
2016.2	CLE0289	METODOLOGIA DE ENSINO DE FRANCÊS -	60	01	100.0	10.0	AM
2017.1	DMTE410	METODOLOGIA DE ENSINO LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS -	60	01	100.0	9.8	AM
2017.1	CLE0292	LÍNGUA FRANCESA VII -	60	01	93.33	10.0	AM
2017.1	DMTE387	ESTÁGIO SUPERVISIONADO I - PORTUGUÊS E FRANCÊS -	75	01	100.0	9.3	AM
2017.1	* CLE0296	SEMINÁRIO I LÍNGUA FRANCESA - Francês para fins acadêmicos	45	01	95.55	10.0	AM
2017.1	CLE0293	HISTÓRIA LITERÁRIA FRANCESA II -	60	01	100.0	9.0	AM
2017.1	CLV0294	LITERATURA NACIONAL IV -	60	01	100.0	10.0	AM
2017.2	CLE0310	LÍNGUA FRANCESA VIII -	60	01	100.0	9.9	AM
2017.2	DMTE389	ESTÁGIO SUPERVISIONADO II - PORTUGUÊS -	90	01	100.0	8.9	AM
2017.2	CLE0312	LITERATURAS DE LÍNGUA FRANCESA -	45	01	100.0	9.2	AM
2017.2	DMTE388	ESTÁGIO SUPERVISIONADO II - FRANCÊS -	60	01	100.0	7.5	AM
2017.2	CLV0313	LITERATURA NACIONAL V -	60	01	96.66	8.9	AM
2017.2	CLE0311	HISTÓRIA LITERÁRIA FRANCESA III -	60	01	93.33	9.8	AM
2017.2	* CLE0304	FONÉTICA E FONOLOGIA DA LÍNGUA FRANCESA -	45	01	100.0	10.0	AM
2018.1	DMTE391	ESTÁGIO SUPERVISIONADO III - PORTUGUÊS -	120	01	100.0	9.8	AM
2018.1	CLE0316	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II -	60	02	100.0	10.0	AM
2018.1	CLE0314	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO I -	60	01	80.0	10.0	AM
2018.1	DMTE390	ESTÁGIO SUPERVISIONADO III - FRANCÊS -	120	01	100.0	9.8	AM
2018.2	CLE0298	HISTÓRIA DA LÍNGUA FRANCESA -	45	01	--	--	CANCELADO
2018.2	DMTE393	ESTÁGIO SUPERVISIONADO IV - PORTUGUÊS -	120	01	--	--	CANCELADO
2018.2	DMTE392	ESTÁGIO SUPERVISIONADO IV - FRANCÊS -	120	01	--	--	CANCELADO
2019.1	CLE0297	SEMINÁRIO II TEORIA E LITERATURAS DE LÍNGUA FRANCESA -	45	01	--	--	CANCELADO
2019.2	* CLV0319	FILOLOGIA ROMÂNICA -	45	01	97.77	9.8	AM
2019.2	DMTE393	ESTÁGIO SUPERVISIONADO IV - PORTUGUÊS -	120	01	100.0	9.3	AM
2019.2	DMTE392	ESTÁGIO SUPERVISIONADO IV - FRANCÊS -	120	01	100.0	9.6	AM
--	ENADE	Estudante não habilitado ao ENADE em razão da natureza do proj. pedagógico do curso(Port.840-2018/MEC Art.58-§2º Inc II)	0	--	--	--	--

## Legenda:

* Comp. Oportivo	e Comp. Equivalente a Obrig.	& Comp. Equivalente a Oportivo	# Comp. Eletivo	@ Ativ. Obrigatória	§ Ativ. Oportiva
AM - Aprovado por Média	RN - Reprovado por Nota	RF - Reprovado por Falta	CC - Crédito Concedido	CA - Crédito Automático	EF - Exame Final
AM : Nota >= 7,0		RN: Nota < 6,0		EF: Nota >= 6,0	

## Atividades Complementares

Componente Curricular	CH por Atividade	Quantidade de Vezes Cursada	CH Máxima	CH Aproveitada
<b>Categoria: ATIVIDADE DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA E À PESQUISA</b>				
CCLTE002 - INICIAÇÃO CIENTÍFICA COM BOLSA - 30h	30	1	60	30
CCLTE032 - MONITORIA - 20h	20	3	60	60
<b>Categoria: ATIVIDADES DE APRESENTAÇÃO E/OU ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS GERAIS</b>				
CCLTE012 - PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS LOCAIS/REGIONAIS COMO OUVINTE - 5h	5	1	30	5
CCLTE035 - PARTICIPAÇÃO COM APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS EM EVENTOS TÉCNICO-CIENTÍFICOS - 20h	20	2	60	40
<b>Categoria: ATIVIDADES DE EXTENSÃO</b>				
CCLTE015 - PROJETO DE EXTENSÃO - 30h	30	1	90	30
CCLTE017 - PALESTRAS, ESPETÁCULOS TEATRAIS, EXPOSIÇÕES E OUTROS EVENTOS ARTÍSTICOCULTURAIS - 1h	1	1	30	1



**Histórico Escolar - Emitido em: 09/10/2020 às 12:19h**Nome: **MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO**Matrícula: **2014900515****Atividades Complementares**

Componente Curricular	CH por Atividade	Quantidade de Vezes Cursada	CH Máxima	CH Aproveitada
CCLETE038 - PARTICIPAÇÃO EM MINICURSOS, OFICINAS E CURSOS PROFISSIONALIZANTES - 5h	5	3	30	15
Categoria: TRABALHOS PUBLICADOS E APROVAÇÃO EM CONCURSOS			90	30
CCLETE021 - PUBLICAÇÕES EM PERIÓDICOS NACIONAIS - 30h	30	1	60	30
Total Exigido: 210 Total Cumprido: 211				

**Atividades Curriculares de Extensão**

Componente Curricular	Carga Horária
<b>EVENTO</b>	
I Jornada do Francês: diálogos entre Língua, Literatura e Formação de Professores.	16
Total Exigido: 0 Total Cumprido: 16	

	Componentes Curriculares				CH Total
	Obrigatórios	Optativos	Ativ. Complementar	Ativ. Curricular de Extensão	
	CH	CH	CH	CH	
Exigido	3540	135	210	0	3885
Integralizado	3540	135	211	16	3902
Pendente	0	0	0	0	0
				0%	

**Equivalências:**

Cumpriu LIBRAS009 - LIBRAS- LINGUA BRASILEIRA DE SINAIS (60h) através de LIBRAS010 - LIBRAS- LINGUA BRASILEIRA DE SINAIS (60h)

Cada unidade de crédito equivale a 15 horas/aulas teóricas, práticas ou de estágio. Para avaliação qualitativa utilizar os seguintes conceitos/valores: NL (Nulo)=0, MU (Mau)=1, IF (Insuficiente)=2, SF (Suficiente)=3, BM (Bom)=4, PL (Pleno)=5. Estará habilitado o aluno que obtiver conceito não inferior a SF. Outros símbolos: CC (Crédito Consignado), CA (Crédito Automático), CV (Crédito Vestibular). A partir de 1994 foi adotado o sistema de notas numa escala de 0 a 10. Considerado apto o aluno que obtiver nota não inferior a 6. Novos símbolos: EF (Aprovado por Exame Final), AM (Aprovado por Média), RN (Reprovado por Nota), RF (Reprovado por Falta).

Atenção, agora o histórico possui uma verificação automática de autenticidade e consistência, sendo portanto dispensável a assinatura da coordenação do curso ou DAA. Favor, ler instruções no rodapé.



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

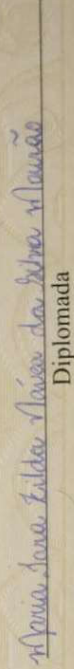


O Reitor da Universidade Federal do Piauí, no uso de suas atribuições e tendo em vista a conclusão do Curso de *Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, Francesa e Respectivas Literaturas*, na data de 15 de janeiro de 2020, e colação de grau na data de 15 de janeiro de 2020, confere o título de *Licenciada em Letras Português, Francês e Respectivas Literaturas* a *Maria Iara Zilda Návea da Silva Mourão*, nacionalidade Brasileira, nascida no Estado do Piauí, no dia 03 de agosto de 1996, portador da Cédula de Identidade nº 3475060-SSP/PI, e outorga-lhe o presente Diploma a fim de que possa gozar de todos os direitos e prerrogativas legais.

Teresina/PI, 09 de outubro de 2020.

  
Diretora de Administração Acadêmica

  
Reitor

  
Diplomada

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
DIRETORIA DE ADMINISTRAÇÃO ACADÊMICA  
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CNPJ: 06.517.387/0001-34

1ª Via

Diploma registrado de acordo com competência delegada pela Diretoria de Assuntos Universitários do MEC, Portaria 125 de 09 de março de 1972.

Via	Registro	Livro	Folha	Processo	Expedição
1ª	27829	CCHL 01	633	23111.001759/2020-03	09/10/2020

Reconhecimento do Curso: Portaria N.º 286, publicada no Diário Oficial da União de 27/12/2012.

Recredenciamento da Instituição: Portaria nº 645, de 18/05/2012, Diário Oficial da União nº 97, Seção 1, pág. 13, de 21/05/2012.

*Jean Carlos da Silva Sousa*  
**JEAN CARLOS DA SILVA SOUSA**

Matrícula: 3024871

SERVIÇO DE REGISTRO DE DIPLOMAS E CERTIFICADOS  
ASSISTENTE EM ADMINISTRAÇÃO  
Portaria nº 047/2019 PREG/UFPI, de 20 Agosto de 2019

063634



VALID

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA  
INSTITUTO DE IDENTIFICAÇÃO "JOÃO DE DEUS MARTINS"



POLEGAR DIREITO



*Le Maria Sara Zilda Navea da Silva M. Araújo*

ASSINATURA DO TITULAR

FECHA DE IDENTIDADE



VÁLIDA EM TODO TERRITÓRIO NACIONAL

REGISTRO  
GERAL

3.475.060

DATA DE  
EXPEDIÇÃO

20/08/18

NOME  
MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO

FILIAÇÃO  
MARIA DAS NEVES DA SILVA  
JOÃO JOSÉ NASCIMENTO MOURÃO

NATURALIDADE  
TERESINA-PI

DATA DE NASCIMENTO  
03/08/1996

DOC. ORIGEM

CERT. NASC. 238733 L A297 F 272

EXP TERESINA-PI 05/08/96

CPF  
060.319.643-84

ASSINATURA DO DIRETOR

LEI Nº 7.116 DE 29/08/83 - DECRETO Nº 89.250/83



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGE  
MESTRADO E DOUTORADO



Campus Universitário Petrônio Portela - Bairro Ininga - Teresina-PI  
CEP: 64.049-550 - e-mail: [cppgl.cchl@ufpi.edu.br](mailto:cppgl.cchl@ufpi.edu.br) - Fone: (086) 3215 5942  
site: [www.posgraduacao.ufpi.br/ppgel](http://www.posgraduacao.ufpi.br/ppgel)

RELATÓRIO FINAL DO ORIENTADOR SOBRE O PÓS-GRADUADO

01. NOME DO(A) PÓS-GRADUADO(A): MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO
02. CURSO: LETRAS
03. NÍVEL DO CURSO: MESTRADO ACADÊMICO
04. ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA
05. LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, CULTURA E SOCIEDADE
06. NOME DO ORIENTADOR: CARLOS ANDRE PINHEIRO

07. PERÍODO DE REALIZAÇÃO:
Início: MARÇO/2020
Final: ABRIL/2022
08. BOLSA DE ESTUDO: X SIM NÃO
Período: 24 MESES

09. TOTAL DE CRÉDITOS EXIGIDOS NO CURSO:
• Créditos referentes às disciplinas cursadas: 25
• Créditos referentes à dissertação: 6
• Créditos concedidos (especificar):
• Créditos consignados:
TOTAL DE CRÉDITOS OBTIDOS: 31

10. ATIVIDADES DESENVOLVIDAS:
ESTÁGIO DOCENTE
PESQUISA E ORIENTAÇÃO II
PESQUISA E ORIENTAÇÃO I
QUALIFICAÇÃO
DISSERTAÇÃO

11. DISCIPLINAS CURSADAS:	Conceito	Créditos
LITERATURA, CINEMA E SOCIEDADE	APROVADO	3
TEORIA DA LITERATURA	APROVADO	4
METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO EM CIÊNCIA DA LINGUAGEM	APROVADO	4
LITERATURA E POLÍTICAS PÓS-MODERNAS	APROVADO	3
TÓPICOS EM TEORIA LITERÁRIA II	APROVADO	3
GÊNERO DO TEXTO/DISCURSO	APROVADO	3
SEMINÁRIO TEMÁTICO III - ESTUDOS DE LINGUAGEM	APROVADO	1
A POESIA DE FERNANDO PESSOA	APROVADO	4
TOTAL DE CRÉDITOS OBTIDOS EM DISCIPLINAS:		25

12. TRABALHOS PUBLICADOS:
Análise comparativa das organizações retóricas de resumos de artigos acadêmicos em português e francês
13. TRABALHOS APRESENTADOS:
Do presencial ao remoto: reflexões sobre o ensino de francês com objetivos universitários durante a pandemia no âmbito da rede Andifes Idiomas sem fronteiras da UFPI
Reflexões sobre o amor na contemporaneidade a partir da presença dos mitos Eco-Narciso e Apolo-Dafne no conto "Pomba Enamorada ou uma história de amor" de Lygia Fagundes Telles
Corpo feminino estabelecendo territórios no filme Baxter, Vera Baxter (1977), de Marguerite Duras
O espaço e a experiência da enfermidade no conto 'Violação', de Rodolfo Teófilo

14. TÍTULO DO PROJETO DE PESQUISA DESENVOLVIDO:
Representações imagotípicas de paisagens brasileiras em <b>Le dictateur et le hamac</b> , de Daniel Pennac

15. TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:	
Representações imagotípicas de paisagens brasileiras em <b>Le dictateur et le hamac</b> , de Daniel Pennac	
<ul style="list-style-type: none"> <li>DATA DA DEFESA: 29 de abril 2022</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>BANCA EXAMINADORA:</li> </ul>	INSTITUIÇÃO
1. Carlos André Pinheiro	UFPI
2. Emanuel César Pires de Assis	UFPI/UEMA
3. José Wanderson Lima Torres	UESPI
<ul style="list-style-type: none"> <li>RESULTADO:</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>RESUMO DA DISSERTAÇÃO:</li> </ul> <p>Esta pesquisa propõe uma análise do romance <b>Le dictateur et le hamac</b> (2003a), do escritor francês Daniel Pennac, enfocando o modo como a configuração de paisagens nessa obra pode revelar uma lógica de escrita amparada por concepções sobre o Brasil construídas sob uma perspectiva estrangeira. Esse romance traz a história de um escritor que relata aos leitores o processo de criação da história de um ditador agorafóbico instalado na fictícia cidade de Teresina. Desse modo, o principal objetivo da pesquisa é refletir sobre a estruturação das paisagens brasileiras sob uma perspectiva estrangeira de produção do espaço ficcional. Para cumprir tal fim, foi necessário examinar os mecanismos de operação técnica empregados na composição das paisagens brasileiras delineadas no romance; relacioná-las com a tradição de imagens sobre o Brasil; entender as relações entre alteridade e identidade que se sobressaem dessas configurações paisagísticas. A análise foi amparada em estudos sobre paisagem literária, como Collot (2013), e Imagologia, ramo da Literatura Comparada que enfoca as imagens de países veiculadas nos textos literários (SOUSA, 2004). Tal proposta justifica-se devido a uma lacuna na fortuna crítica sobre Daniel Pennac no Brasil, país com muitas traduções de sua obra, mas com poucos estudos críticos sobre sua obra. Além disso, o referido estudo se faz relevante ao permitir a reflexão sobre como as paisagens humanas repercutem na criação literária, favorecendo a investigação de questões, como os encontros entre culturas diferentes, tão comuns na atualidade. A investigação empreendida neste trabalho mostrou que as paisagens brasileiras configuradas na obra retomam aspectos recorrentes de uma longa tradição de imagens literárias do Brasil construídas a partir da Europa. No entanto, esses aspectos são questionados no próprio romance, devido a seu caráter metanarrativo. Assim, as paisagens brasileiras não são tema central do romance. Sua função é mais estrutural, visto que a partir delas, um narrador-escritor constrói as paisagens da história do ditador agorafóbico, possibilitando novas formas de entendimento dos imagotipos brasileiros.</p>	

Teresina (PI), 13 de junho de 2022

**Prof. Carlos André Pinheiro**  
professor orientador  
SIAPE 1626700

*M. J. Souza*

Visto:

Pós-Graduado(a)

Homologado pelo CCPPGEL:

Data: 22 / junho / 2022

*Marcelo Alessandro Limeira dos Anjos*

Marcelo Alessandro Limeira dos Anjos  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras





**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO  
REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL - RI/UFPI**

**1. Identificação do material bibliográfico:**

Tese:  Dissertação:  Monografia:  TCC Artigo:  Livro:  Capítulo de Livro:   
] Material cartográfico ou Visual:  Música:   
Obra de Arte:  Partitura:  Peça de Teatro:  Relatório de pesquisa:   
Comunicação e Conferência:  Artigo de periódico:  Publicação seriada:  Publicação  
de Anais de evento:

**2. Identificação da dissertação:**

Curso de Graduação: LETRAS - LITERATURA

Programa de Pós-Graduação: PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGEL

Outro: \_\_\_\_\_

Autor: MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO

Orientador (a): CARLOS ANDRE PINHEIRO  
Instituição: UFPI

Membro da Banca: Emanuel César Pires de Assis

Membro da Banca: José Wanderson Lima Torres

Título obtido: Mestre em Letras - Literatura

Título do trabalho: Representações imagotípicas de paisagens brasileiras em **Le dictateur et le hamac**, de Daniel Pennac

Data da defesa: 29/04/2022

Agência de fomento (em caso de aluno bolsista): CAPES

**3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:**

Liberação para publicação:

Total:

Parcial: . Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) restrito(s): \_\_\_\_\_

.....

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Em atendimento ao Artigo 6º da Resolução CEPEX nº 021/2014, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, no Repositório Institucional (RI/UFPI), no formato especificado\* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *Internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local:



Data: 13 / 06 / 2022

Assinatura do autor:



Maria Iara Zilda Návea da Silva Mourão

\* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).

	MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO COORDENADORIA DE PROGRAMAS STRICTO SENSU SERVIÇO DE REGISTRO E CONTROLE ACADÊMICO DE PÓS-GRADUAÇÃO	
-----------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

**C I R C U L A Ç Ã O I N T E R N A**

<b>REQUERIMENTO</b>							
<b>NOME COMPLETO</b>		MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO					
<b>ENDEREÇO</b>		RUA CASTELO DO PIAUÍ			Nº	3077	
<b>BAIRRO</b>		MEMORARE	CIDADE	TERESINA	TEL	86994170044	
<b>LOCAL/TRABALHO</b>					<b>PROFISSÃO</b>	PROFESSORA	
<b>E-MAIL</b>	mariaiaramourao@gmail.com				<b>CEL</b>		
<b>PÓS-GRADUAÇÃO "STRICTO SENSU"</b>							
<b>PROGRAMA</b>		PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS					
x	MESTRADO		DOUTORADO			MESTRADO PROFISSIONAL	
<b>CENTRO / UFPI</b>		CCHL			CAMPI	ININGA	
<b>OBJETIVOS DO REQUERIMENTO</b>							
<b>AUTORIZAÇÃO DE PESQUISA ACADÊMICA PARA EFEITO DE:</b>							
x	DIPLOMA DE CONCLUSÃO				2ª VIA DO DIPLOMA (PROCESSAR)		
	CERTIDÃO (VALIDADE 180 DIAS)				OUTROS ( <b>ESPECIFICAR</b> ):		
<b>DOCUMENTOS ANEXADOS - CÓPIAS OU ORIGINAIS (ATENDIMENTO)</b>							
x	IDENTIDADE	x	DIPLOMA(S)	x	DECLARAÇÃO DA BIBLIOTECA		
x	CPF	x	HISTÓRICO(S)	x	DECLARAÇÃO DA COORDENAÇÃO		
x	ATA DE DEFESA		PROCURAÇÃO	x	REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL		

OUTROS (ESPECIFICAR):	
<b>OBSERVAÇÕES E/OU ESPECIFICAÇÕES [CPSS]</b>	
Teresina (PI), 13 de junho de 2022	AUTENTICAÇÃO
	
Assinatura do(a) Requerente	Assinatura do Responsável pelo Atendimento
<b>REGISTRO Nº -SS/2019</b>	

---

<b>REGISTRO Nº -SS/2019</b>	
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ COORDENADORIA DE PROGRAMAS <i>STRICTO SENSU</i> /PRPG  Serviço de Registro e Controle Acadêmico de Pós-Graduação  Campus Universitário Ministro Petrônio Portella – BL 06 – Fone: 3215-7405/3215-5562	
REQUERENTE: MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO	SETOR DE ATENDIMENTO
PROGRAMA: PPGEL - UFFI	Assinatura do Responsável pelo Atendimento
DATA DE ENTRADA: 14 DE JUNHO DE 2022	PRAZO DE ENTREGA APÓS ASSINATURA:  <b>CONSULTAR CPSS</b>



**Histórico Escolar - Emitido em: 22/06/2022 às 15:56h**

**Dados Pessoais**

Nome: **MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO** Matrícula: **20201002339**  
Data de Nascimento: **03/08/1996** Nacionalidade: **BRASILEIRA**  
Local de Nascimento: **TERESINA/PI**  
Nome do Pai: **JOÃO JOSÉ NASCIMENTO MOURÃO** RG: **3475060 - PI**  
Nome da Mãe: **MARIA DAS NEVES DA SILVA** CPF: **060.319.643-84**

**Dados do Curso**

Programa: **COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/CCHL** IRA: **9.59655**  
Curso: **MESTRADO ACADÊMICO** Currículo: **02** Status: **EM HOMOLOGAÇÃO**  
Área de Concentração: **LITERATURA**  
Linha de Pesquisa:  
Orientador: **1626700 - CARLOS ANDRE PINHEIRO**  
Co-Orientador:  
Forma de Ingresso: **SELECAO POS-GRADUACAO**  
Mês/Ano Inicial: **MAR/2020** Mês Atual: **28º**  
Trancamentos: **0 meses** Prazo para Conclusão: **FEV/2022**  
Prorrogações: **0 meses** Tipo Saída:  
Mês/Ano de Saída: Data da Defesa: **29/04/2022**

**Disciplinas/Atividades Cursadas/Cursando**

Início	Fim	Componente Curricular	Turma	CR	Freq %	Nota	Situação
2/2020	10/2020	PPGEL042 LITERATURA, CINEMA E SOCIEDADE	02	3	100.0	10.0	APROVADO
2/2020	8/2020	PPGEL017 TEORIA DA LITERATURA	01	4	100.0	9.5	APROVADO
2/2020	8/2020	PPGEL040 METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO EM CIÊNCIA DA LINGUAGEM	02	4	100.0	9.0	APROVADO
2/2020	--	PPGEL064 LITERATURA E CIÊNCIA	01	3	--	--	TRANCADO
2/2020	2/2020	PPGL002 PROFICIENCIA EM LINGUA ESTRANGEIRA	--	--	--	--	APROVADO
9/2020	3/2021	PPGEL072 LITERATURA E POLÍTICAS PÓS-MODERNAS	01	3	100.0	9.5	APROVADO
9/2020	2/2021	PPGL016 TÓPICOS EM TEORIA LITERÁRIA II	01	3	100.0	9.8	APROVADO
9/2020	2/2021	PPGL017 GÊNERO DO TEXTO/DISCURSO	01	3	100.0	9.0	APROVADO
9/2020	1/2021	CPPGL/CC HL017 SEMINÁRIO TEMÁTICO III - ESTUDOS DE LINGUAGEM	01	1	100.0	9.4	APROVADO
2/2021	6/2021	PPGL009 PESQUISA E ORIENTAÇÃO I	15	4	100.0	10.0	APROVADO
2/2021	7/2021	PPGEL078 ESTÁGIO DOCÊNCIA	--	--	--	--	APROVADO
8/2021	11/2021	PPGL010 PESQUISA E ORIENTAÇÃO II	03	4	100.0	10.0	APROVADO
8/2021	11/2021	PPGEL077 QUALIFICAÇÃO	--	--	--	--	APROVADO
3/2022	4/2022	PPGL001 DISSERTAÇÃO	--	6	--	--	APROVADO
--	--		--	4	--	---	CUMPRIU

Créditos Exigidos:	24	Créditos Integralizados:	43	Créditos Pendentes:	0
--------------------	----	--------------------------	----	---------------------	---

**Dados da Defesa**

Título: **Representações imagotípicas de paisagens brasileiras em Le dictateur et le hamac, de Daniel Pennac**

Palavras-Chave: **Paisagens brasileiras. Imagologia. Literatura francesa contemporânea.**

Páginas: **95**

Data: **29/04/2022**

Grande Área: **Linguística, Letras e Artes**

Área: **Letras**

Sub-Área:

Especialidade:

Membros: **Presidente - 1626700 - CARLOS ANDRE PINHEIRO - UFPI**  
**Interno - 008.591.443-64 - EMANOEL CESAR PIRES DE ASSIS - UEMA - UEMA**  
**Externo à Instituição - JOSE WANDERSON LIMA TORRES - UESPI - UESPI**



---

**Histórico Escolar - Emitido em: 22/06/2022 às 15:56h**

---

Nome: **MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO**

Matrícula: **20201002339**

---

Cada unidade de crédito equivale a 15 horas/aulas teóricas, práticas ou de estágio. Para avaliação qualitativa utilizar os seguintes conceitos/valores: NL (Nulo)=0, MU (Mau)=1, IF (Insuficiente)=2, SF (Suficiente)=3, BM (Bom)=4, PL (Pleno)=5. Estará habilitado o aluno que obtiver conceito não inferior a SF. Outros símbolos: CC (Crédito Consignado), CA (Crédito Automático), CV (Crédito Vestibular). A partir de 1994 foi adotado o sistema de notas numa escala de 0 a 10. Considerado apto o aluno que obtiver nota não inferior a 6. Novos símbolos: EF (Aprovado por Exame Final), AM (Aprovado por Média), RN (Reprovado por Nota), RF (Reprovado por Falta).

---

Atenção, agora o histórico possui uma verificação automática de autenticidade e consistência, sendo portanto dispensável a assinatura da coordenação do curso ou PRPG. Favor, ler instruções no rodapé.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-PPGEL  
MESTRADO E DOUTORADO

Campus Universitário Petrônio Portela - Bairro Ininga - Teresina-PI  
CEP: 64.049-550 - e-mail: cpggl.cchl@ufpi.com.br - Fone (086) 3215 5942  
site: www.posgraduacao.ufpi.br/pgel



**ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE LITERATURA**


**MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA**

Aos vinte e nove dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois, às dez horas e trinta minutos, por meio de Videoconferência, na presença da Banca Examinadora, composta pelos docentes: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro - UFPI (Presidente), Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis - UEMA (Examinador Interno), e o Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres - UESPI (Examinador Externo), iniciaram-se os trabalhos de avaliação para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração em LITERATURA), pelo(a) mestrando(a) **MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA**. Os examinadores, observando o tempo regulamentar, arguíram o(a) candidato(a) sobre a Dissertação apresentada, intitulada **REPRESENTAÇÕES IMAGOTÍPICAS DE PAISAGENS BRASILEIRAS EM LE DICTATEUR ET LE HAMAC, DE DANIEL PENNAC**. Após a arguição, foi suspensa a sessão pública e a Comissão Examinadora reuniu-se, em sessão secreta, para a atribuição de pareceres. De acordo com o Regimento Interno do Curso de Mestrado em Letras, o(a) Mestrando(a) foi considerado(a) *aprovada*, fazendo jus ao título de Mestre em Letras. Por nada mais haver a registrar, foi lavrada a presente Ata, que será assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

JUSTIFICATIVA do(a) Presidente da Banca (caso se faça necessário):

---

---

  
Prof. Dr. Carlos André Pinheiro - UFPI (Presidente)

**ACESSO REMOTO**

Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis - UEMA (Examinador Interno)

**ACESSO REMOTO**

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres - UESPI (Examinador Externo)

Teresina, 29 de abril de 2022



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-  
PPGEL MESTRADO E DOUTORADO

Campus Universitário Petrônio Portela - Bairro Ininga - Teresina-PI  
CEP: 64.049-550 - e-mail: [cppgl.cchl@ufpi.edu.br](mailto:cppgl.cchl@ufpi.edu.br) - Fone (086) 3215  
5942 site: [www.posgraduacao.ufpi.br/ppgel](http://www.posgraduacao.ufpi.br/ppgel)



## DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que **MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO**, matrícula: **20201002339**, biênio **2020-2022**, da área de **Literatura**, entregou todos os documentos exigidos para solicitação de Diploma, em nível de MESTRADO, à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL), do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

Teresina, 22 de julho de 2022

*Marcelo Alexandre Lima dos Anjos*  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGEL





**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/CCHL**

**MEMORANDO ELETRÔNICO Nº 34/2022 - CPPGL/CCHL (11.00.25.08.14)**  
**(Identificador: 202621035)**

**Nº do Protocolo: 23111.029048/2022-06**

**Teresina-PI, 22 de Junho de 2022.**

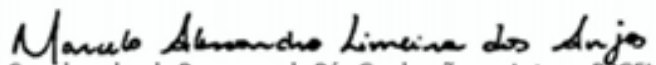
**PRO-REITORIA DE ENSINO DE POS-GRADUAÇÃO**

**Título: Solicitação de Diploma de MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO - PPGEL**

Senhora Pró-Reitora,

Encaminhamos a V. Sa. a solicitação de Diploma de **MARIA IARA ZILDA NÁVEA DA SILVA MOURÃO**, matrícula: **20201002339**, **biênio 2020-2022**, da área de **Literatura**, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL), em nível de **MESTRADO**, do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Na certeza de seu atendimento, antecipadamente, agradecemos.

Atenciosamente,

  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGEL  
(Autenticado em 22/06/2022 16:29)  
MARCELO ALESSANDRO LIMEIRA DOS ANJOS  
COORDENADOR DE PÓS-GRADUAÇÃO - TITULAR  
Matrícula: 2499575

SIPAC | Superintendência de Tecnologia da Informação - STI/UFPI - (86) 3215-1124 | sigjb17.ufpi.br.instancia17 - vSIPAC\_4.24.236 22/06/2022 16:29