UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

AMAYI LUIZA SOARES KOYANO

Michel Butor e a *parole* em cores: das entrevistas literárias à criação

São Paulo
2020

AMAYI LUIZA SOARES KOYANO

Michel Butor e a *parole* em cores: das entrevistas literárias à criação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução, na área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K75m

Koyano, Amayi Luiza Soares
Michel Butor e a parole em cores: das entrevistas literárias à criação / Amayi Luiza Soares Koyano ; orientador Claudia Consuelo Amigo Pino. - São Paulo, 2020.
174 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. LITERATURA FRANCESA. 2. ETHOS. 3. ARGUMENTAÇÃO. 4. LITERATURA COMPARADA. 5. LINGUÍSTICA TEXTUAL. I. Pino, Claudia Consuelo Amigo, orient. II. Título.

KOYANO, Amayi Luiza Soares. **Michel Butor e a parole em cores**: das entrevistas literárias à criação. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Dedico este trabalho à memória do meu amado tio José de Alencar Soares (1954-2018), por me ensinar a importância de mantermos vivas as nossas origens e por me mostrar o mundo sem sair do Primeiro de Maio.

Dedico este trabalho também à memória do meu amado irmão Olavo (1987-2010), por me apresentar, na nossa infância, o mundo das letras, através de *Astérix* e de *Tintin*, e por me mostrar a importância de se viver com alegria, lição esta que carrego comigo até hoje.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, Tiago, meu parceiro e companheiro de vida, por sempre me apoiar e me incentivar em meu trabalho e por ser meu grande exemplo de profissional de excelência.

Ao meu filho de quatro patas, Theodoro, por alegrar minha vida e ficar sempre ao meu lado durante a pesquisa e a escrita da dissertação.

À minha mãe, Sonia, pelo amor incondicional e pelo apoio em todas as minhas decisões.

À minha amiga, Ana Luíza Santos Vieira (Naninha), e à minha irmã, Nhanja, por todos os anos e projetos compartilhados, independentemente de onde eu esteja morando.

Ao meu padrinho, Francisco, pelo incentivo constante em minha carreira e por trazer tanta poesia aos meus dias.

Ao meu pai, Cícero, à minha madrasta, Eliane, e aos meus irmãos Lucas, Marcel e Francisco, pelo incentivo e pelos momentos compartilhados em família.

Às minhas famílias, Soares e Koyano, por me apoiarem e por se alegrarem com minhas conquistas, mesmo sem entenderem ao certo o que é isso de ser pesquisadora.

À Ida Lucia Machado, da UFMG, por me mostrar que é possível o ensino com afeto na universidade e por ser o meu grande exemplo de ser humano nesta vida. De nossas muitas conversas pelos corredores e salas da FALE, posteriormente por mensagens eletrônicas, guardo ensinamentos preciosos sobre o que é ser mulher e pesquisadora, sobre a importância de se escolher objetos de estudo que nos falem ao coração e, sobretudo, sobre amizade.

À Márcia Arbex, da UFMG, por despertar em mim a paixão pela literatura francesa e as outras artes e por ser a grande responsável por esta pesquisa, ao levar para Belo Horizonte o Colóquio *O universo Butor* em 2011. Este trabalho não existiria sem sua preciosa contribuição.

À Zilda Gaspar de Oliveira Aquino, ao Maurício Ayer e à Vivian Steinberg pelas contribuições e incentivos ao longo das disciplinas de pós-graduação.

Ao André Goldfeder, pelas trocas constantes, dentro e fora da sala de aula, e pelos comentários e indicações bibliográficas sempre muito pertinentes.

Aos demais colegas e pesquisadores que, em eventos acadêmicos, me possibilitaram repensar pontos do meu trabalho.

Aos livreiros e demais funcionários da querida Livraria Francesa de São Paulo, em especial à Patrícia Flores, por sempre me auxiliarem quando necessário.

À minha orientadora, Claudia Amigo Pino, por tornar possível a realização deste sonho e projeto de vida e por toda confiança depositada em meu trabalho.

À minha supervisora de estágio PAE, Eliane Gouvêa Lousada, pela acolhida ao longo de dois semestres nas disciplinas de graduação e por ter possibilitado a minha formação como professora de francês.

Ao setor de Acervo do MASP, em especial à Cecília Winter e à Paula Coelho, por me possibilitarem trabalhar como voluntária e descobrir, a partir da visão do museu, como se dá a relação entre artes e artistas.

A todos os meus queridos alunos, em especial à minha turma do primeiro semestre de 2020, pelo entusiasmo na aprendizagem do francês e por preencherem o período de confinamento de esperança e de alegria. *Merci à vous tou·te·s !*

Aos grupos de pesquisa Laboratório do Manuscrito Literário, Criação & Crítica, ALTER-AGE e ao grupo de professores dos cursos Extracurriculares de Francês da FFLCH, pelas trocas constantes e pela acolhida. Em especial, à Gisela Bergonzoni, pela preciosa participação no meu exame de qualificação.

Ao Roberto Zular, pelo seu entusiasmo e fascínio pela literatura, que me contaminaram ao longo de suas aulas, e por todas as nossas conversas, sempre tão enriquecedoras para a minha formação como pesquisadora.

Ao Fábio Roberto Lucas, por ser meu maior leitor e por ter colaborado imensamente com esta pesquisa e com a minha formação como pesquisadora.

Ao Michel Butor, pela fronteira.

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

Aveva già allora quegli occhi forati, da gatto, e quando aveva detto una cosa finiva: "Se sbaglio, correggimi". Fu così che cominciai a capite che non si parla solamente per parlare, per dire "ho fatto questo" "ho fato quello" "ho mangiato e bevuto", ma si parla per farsi un'idea, per capire come va questo mondo. Non ci avevo mai pensato prima.

(PAVESE, Cesare, 1986 [1950], p. 92)

RESUMO

KOYANO, Amayi Luiza Soares. **Michel Butor e a parole em cores**: das entrevistas literárias à criação. 2020. 174 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta dissertação tem por objetivo apresentar a relação entre imagem e palavra, aqui denominada de ***parole* em cores**, na obra de Michel Butor. Trata-se de um estudo sobre a relação entre as imagens autorais e a criação de Butor. Parte-se, para tanto, da análise da argumentação e da coconstrução da imagem de si (YANOSHEVSKY 2011, 2014, 2018) em duas entrevistas literárias (dentre as muitas concedidas pelo autor), sendo uma de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*, e a outra, de 2013, *À double titre – Michel Butor*. Em seguida, são contrastadas as imagens de si coconstruídas ao longo de cinquenta anos, entre uma entrevista literária e outra, com elementos composicionais das obras *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e da organização das obras completas de Michel Butor, tomando *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) como ponto central de análise. Por fim, chega-se à ficcionalização da entrevista literária presente no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), no qual atuam Mireille Calle-Gruber e Michel Butor, e da representação do feminino da transposição para o cinema da escrita experimental butoriana. Visa, sobretudo, a propor com este trabalho uma resposta à pergunta central de pesquisa: qual a relação da voz com o pintar com palavras de Michel Butor? Ou ainda, mais especificamente: qual a relação das imagens de si coconstruídas nas duas entrevistas literárias selecionadas com a criação literária das obras *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962])? E como ambas as obras se relacionam com o filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)? Na primeira entrevista, as imagens se coconstroem como uma reação do escritor à única pergunta enunciada pelo entrevistador, que vincula, por meio da técnica argumentativa de ligação, o *ethos* de Butor aos *ethé* do próprio Proust e ao de seu leitor ideal, que só encontra no romance proustiano contentamento, êxtase e maravilhamento. A partir dos argumentos de dissociação, Butor apresenta seus *ethé* de: leitor e estudioso esforçado, apto a superar as próprias dificuldades em prol da literatura; aluno dedicado e humilde perante seu mestre (apesar de na época já ser um escritor aclamado tanto pelo público quanto pela crítica); escritor-construtor, que aprendeu com Proust a erigir um livro. Já na segunda entrevista, a imagem do escritor é coconstruída tanto por meio de elementos de dissociação argumentativa quanto por analogia e ligação argumentativas. O espaço de coconstrução imagética é, portanto, de grande importância justamente pela constante presença da entrevistadora, que traz para a cena enunciativa diversas informações do escritor que não estariam presentes na entrevista se não fossem por ela. A criação butoriana acompanhou as mudanças culturais, incorporou o audiovisual como prática literária e estabeleceu novas possibilidades de parceiras artísticas, incluindo cineastas, como é o caso do filme de Coulibeuf (2001), recriando a experimentação literária através da tela e da ficcionalização da imagem do escritor através da performance. É nesse espaço de fronteira que Butor se encontra e se expressa. É nele também que ele enquadra sua experimentação literária.

Palavras-chave: Michel Butor. Entrevista literária. *Ethos*. Argumentação. Experimentação literária. Literatura e outras artes.

ABSTRACT

KOYANO, Amayi Luiza Soares. **Michel Butor and the *parole* in colour:** from literary interviews to creation. 174 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This master's thesis aims to introduce the relationship between image and word, henceforth *parole* in colour, in Michel Butor's oeuvre. This is a study on the relationship between authorial images and Butor's creations. The analysis departs, therefore, from discussing and co-constructing an image of the self (YANOSHEVSKY 2011, 2014, 2018) in two literary interviews (out of the many given by the author): one from 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*, and another from 2013, *À double titre – Michel Butor*. Afterwards, these images of the self are contrasted and co-constructed across the period of fifty years that separates one interview from the other, with compositional elements from his works *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) and organisational ones in a collection of Butor's complete works that includes *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), considered the central focus of analysis. Finally, the fictionalisation of a literary interview that composes the movie *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) is analysed, in which Mireille Calle-Gruber e Michel Butor act; an analysis of the female body in the transposition of Butor's experimental writing into film is also included. The central research question to be answered tentatively is: what is the relationship between the voice and Butor's practice of painting with words? Yet more specifically: what is the relationship of these co-construed images in both selected interviews with literary creation in the works *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) and *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962])? How do both works relate to the movie *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)? In the first interview, these images are co-construed as the writer's reaction to a single question posed by the interviewer that bonds, through linking argumentative techniques, Butor's *ethos* to Proust's own *ethé* to that of the ideal reader, who would only find in Proust's novel a sense of contentment, ecstasy, and wonderment. Based on arguments of dissociation, Butor introduces his *ethé*: reader and dedicated reader, apt to overcome his own hardship for literature; a devoted and humble student in front of his master (although, at the time, he was already critically and publicly acclaimed); a writer-builder, who would have learned from Proust how to erect a book. On the second interview, on the other hand, the image of the writer is co-construed both through argumentative dissociative elements and through argumentative analogies and linking. The space of imagetic co-construction is, therefore, of great importance exactly due to the constant presence of the interviewer, who brings to the enunciative scene several pieces of information on the author that would not be part of the interview if it were not for her. Butor's creation has kept in touch with cultural changes, incorporating audio-visual media as literary practices, and it has established new possibilities for artistic partnerships, including film-makers, like in Coulibeuf's movie (2001), in turn recreating literary experimentation through the screen and the fictionalisation of the writer's image by means of performance. It is at that frontier space that Butor finds and expresses himself. It is thus that he frames his literary experimentation.

Keywords: Michel Butor. Literary interview. *Ethos*. Argumentation. Literary Experimentation. Literature and other Arts.

RÉSUMÉ

KOYANO, Amayi Luiza Soares. **Michel Butor et la parole en couleurs :** des entretiens littéraires à la création. 174 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Le point de départ de cette recherche est une présentation de la relation entre texte et image, nommée dans ce mémoire de **parole en couleurs,** dans l'œuvre de Michel Butor. La présente étude est basée sur la relation entre les images de soi et la création de Butor. Tout d'abord, on analyse l'argumentation et la co-construction de l'image de soi (YANOSHEVSKY 2011, 2014, 2018) dans deux entretiens littéraires (parmi les plusieurs concédés par l'écrivain) : le premier, de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor* ; le deuxième, de 2013, *À double titre – Michel Butor*. Ensuite, on contraste les images de soi de Michel Butor co-construites entre les deux entretiens littéraires au long de cinq décennies. En outre, on les compare avec des éléments compositionnels des œuvres *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) et de l'organisation des œuvres complètes de Butor, en utilisant *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) comme point central d'analyse. Pour conclure, on arrive à la fictionnalisation de l'entretien littéraire présente dans le film *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), dans lequel Mireille Calle-Gruber et Michel Butor jouent les rôles d'eux-mêmes. On analyse aussi la représentation du féminin dans cette transposition cinématographique de l'écriture expérimentale butorienne. Le but de cette étude est, surtout, de proposer une réponse à la question centrale de recherche : quelle est la relation entre la voix avec l'acte de peintre avec des mots de Michel Butor ? Ou encore, plus spécifiquement : quelle est la relation entre les images de soi co-construites dans les deux entretiens littéraires choisis et la création littéraire butorienne dans les œuvres *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) et *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) ? Et aussi comment les deux œuvres se mettent en relation avec le film *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) ? Dans le premier entretien analysé, les images de soi se co-construisent comme une réaction de l'écrivain à une unique question énoncée par l'intervieweur. Pour poser cette question, l'intervieweur crée un lien, à partir de la technique argumentative de liaison, entre *l'ethos* de Butor et les ethé de Proust et de son lecteur idéal. Ce dernier est celui qui trouve dans le roman proustien seulement du contentement et de l'extase. C'est à partir des arguments de dissociation, que Butor présente ses *ethé* : de lecteur et de chercheur dédié, capable de surmonter ses propres défis pour la littérature ; d'élève dédié et humble devant son maître (malgré le succès qu'il a éprouvé devant le public et la critique) ; d'écrivain-constructeur qui a appris de Proust à ériger un livre. Dans le deuxième entretien analysé, l'image de l'écrivain est co-construite à partir des éléments de dissociation argumentative, d'analogie et de liaison argumentative. L'espace de co-construction d'image est de grande importance grâce à la présence de l'intervieweuse qui apporte à la scène énonciative une diversité d'informations sur l'écrivain, qui ne seraient pas là sans son intervention. La création butorienne a suivi les changements culturels, elle a aussi incorporé l'audiovisuel en tant que pratique littéraire, en établissant de nouvelles possibilités de compagnonnages artistiques. Le cinéma bien inclus, tel est le cas du film de Coulibeuf (2001). Cette œuvre représente la recréation de l'expérimentation littéraire butorienne à travers l'écran et la fictionnalisation de l'image de l'écrivain à partir de la performance. C'est dans cet espace de frontière que Butor se rencontre et s'exprime. Il y encadre aussi son expérimentation littéraire.

Mots-clés : Michel Butor. Entretien littéraire. *Ethos*. Argumentation. Expérimentation littéraire. Littérature et d'autres arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Michel Butor e eu, em 24 de outubro de 2011	18
Figura 2	Michel Butor no Colóquio Internacional *O universo Butor*	35
Figura 3	*Galeries de vues de la Rome antique*, de Pannini (1758)	66
Figura 4	*Galeries de vues de la Rome moderne*, de Pannini (1759)	67
Figura 5	*Impression, soleil levant*, de Monet (1872)	71
Figura 6	Exemplo de corpo das letras na versão das *Œuvres Complètes*	109
Figura 7	Exemplo de corpo das letras no datiloscrito	110
Figura 8	Exemplo de mudança na pontuação no datiloscrito	112
Figura 9	Exemplo de mudança da pontuação na versão das *Œuvres Complètes*	113
Figura 10	Créditos iniciais [00’32’’]	137
Figura 11	Créditos finais [57’37’’]	138
Figura 12	Calle-Gruber no trem (primeira imagem do filme) [01’13’’]	142
Figura 13	Presença do cineasta no filme [29’56’’]	145
Figura 14	Calle-Gruber chega à casa de Butor [01’48’’]	146
Figura 15	Atuação de Calle-Gruber segurando uma flor no trem [22’04’’]	147
Figura 16	Atuação de Butor (olhar fixo no portão) [01’58’’]	148
Figura 17	Atuação de Butor no escritório [04’51’’]	149
Figura 18	Entrevista de Butor no escritório [04’51’’]	150
Figura 19	Atuação de Butor no campo [17’10’’]	150
Figura 20	Atuação de Butor colhendo flores [20’07’’]	151
Figura 21	Entrevista de Butor [47’57’’]	151
Figura 22	Atuação de Butor [48’56’’]	152
Figura 23	Calle-Gruber hospedada na casa de Butor [16’29’’]	154
Figura 24	Calle-Gruber apresentando Butor [10’45’’]	154
Figura 25	Calle-Gruber folheando livros de Butor [42’39’’]	155

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Normas para transcrição de língua na modalidade falada 38

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Análise do Discurso
ASA	Acoustical Society of America
BnF	Bibliothèque nationale de France
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
C-G	Mireille Calle-Gruber no filme *Michel Butor Mobile*
E1	Entrevistador 1 (primeira entrevista)
E2	Entrevistador 2 (segunda entrevista)
FALE	Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
Fig.	Figura
Tab.	Tabela
USP	Universidade de São Paulo
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
MB1	Michel Butor (primeira entrevista)
MB2	Michel Butor (segunda entrevista)
MB3	Michel Butor no filme *Michel Butor Mobile*
NURC/SP	Projeto da Norma Urbana Culta (Núcleo São Paulo)
RFI	Radio France internationale
RTF	Radiodiffusion-télévision française

LISTA DE SÍMBOLOS

’	Minuto
’’	Segundo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO 0 – POR UMA ANÁLISE DAS ENTREVISTAS LITERÁRIAS 23

0.1. As Entrevistas Literárias *23*

0.2. A Argumentação nas Entrevistas Literárias *27*

0.3. O *Ethos* nas Entrevistas Literárias *30*

CAPÍTULO 1 – A ENTREVISTA LITERÁRIA DE 1963 40

1.1. O Efeito de Névoa *49*

1.2 O Papel das Obras de Arte no Romance *64*

1.3 O Estudo da Linguagem *74*

CAPÍTULO 2 – A ENTREVISTA LITERÁRIA DE 2013 78

2.1 As Imagens de Si de Michel Butor: Cinquenta Anos Depois *78*

2.2 A Escrita do Pensamento de Michel Butor *97*

2.3 Os Princípios de Mallarmé na Experimentação Literária Butoriana *104*

2.3.1 O Corpo das Letras *109*

2.3.2 O Branco da Página *110*

2.3.3 As Cores Tipográficas *114*

CAPÍTULO 3 – A ENTREVISTA LITERÁRIA NO CINEMA 120

3.1 A Montagem de *Mobile* *121*

3.2 As Representações do Feminino em *Mobile* *128*

3.2.1 As Mulheres Negras e As Mulheres Brancas *128*

3.2.2 As Representações do Feminino e do Masculino *130*

3.2.3 A Bruxa *133*

3.3 Michel Butor e Mireille Calle-Gruber: A Entrevista Literária Como Ficção *135*

CONSIDERAÇÕES FINAIS 159

REFERÊNCIAS 166

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo apresentar a relação entre imagem (tanto a autoral quanto a criação literária a partir de elementos composicionais imagéticos) e *parole* (palavra, fala, enunciado, discurso – tanto na dimensão da grafia quanto da fonia), aqui denominada de ***parole* em cores**, na obra de Michel Butor. Trata-se de um estudo sobre a relação entre as imagens autorais e a criação de Butor a partir da experimentação literária e da relação do escritor com as outras artes. Parte-se, para tanto, da análise de duas entrevistas literárias (dentre as muitas concedidas pelo autor), sendo uma de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*, e a outra, de 2013, *À double titre – Michel Butor*. Em seguida, são contrastadas as imagens de si coconstruídas (AMOSSY, 2011) ao longo das entrevistas com elementos composicionais das obras *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e da organização das obras completas de Michel Butor, tomando *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) como ponto central de análise. Por fim, chega-se à ficcionalização da entrevista literária presente no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), no qual atuam Mireille Calle-Gruber e Michel Butor.

Nascido em 14 de setembro de 1926, em Mons-en-Barœul, no norte da França, Michel Butor foi romancista, poeta, ensaísta e professor universitário de língua e de literatura francesas na França, nos Estados Unidos, na Suíça, no Egito e na Inglaterra. Muito ativo tanto na criação quanto na crítica literária e de artes visuais, trabalhou até o fim de sua vida na escrita de poemas e em parcerias com artistas visuais e músicos, vindo a falecer em 24 de agosto de 2016. Foi premiado, em 2013, pelo conjunto de sua obra pela Académie Française, tendo já sido contemplado, dentre outros, com os prêmios Fénéon e Renaudot em 1957, com o Prix de la Critique Littéraire em 1960, com o Grand Prix du Romantisme Chateaubriand em 1998, com o Prix Mallarmé em 2006 e com o Grand Prix des Poètes de la SACEM em 2007. Sua obra completa – publicada entre 2006 e 2010 pela Éditions de La Différence, sob a direção de Mireille Calle-Gruber – é composta de doze volumes. O escritor ainda fez parte de vários livros de entrevistas e condeceu tantas outras ao longo de sua carreira, sendo também de sua autoria mais de dois mil livros de artistas, esculturas, desenhos, pinturas (YANOSHEVSKY, 2014) e livros de literatura infantil.

Para Calle-Gruber (2006a), Michel Butor é a representação de uma escrita nômade, em que ele trabalha a prosódia por meio de uma língua francesa franco-tele-fonada

(*franco-télé-phoné*) e franco-tele-grafada (*franco-télé-graphié*), ligando o francês às imagens (*télé*), aos sons (*phoné*) e à grafia (tanto a escrita em si quanto a *mise en page* de um livro). Não só às imagens, no caso da partícula "télé-" que, conforme consta no dicionário *Le Grand Robert de la langue française*, vem da palavra grega *têle*, *longe*, significando, em francês, tanto *à distância*, quanto *telefone* e *televisão*. Há, portanto, uma ideia de fronteira contida nessa partícula, de uma fronteira conectada por algo visual e/ou vocalizado.

Segundo o próprio Michel Butor, o seu fazer literário parte de uma escrita denominada por ele de literatura em cores, em oposição ao que ele considera como uma literatura cinza. De acordo com Calle-Gruber (2006a), Butor empenha-se em fazer chegar a cor por todos os lugares em que se tem a escrita e propõe que o trabalho de escritor seja capaz de criar para quem escreve uma diferenciação de escrita comparável àquela que desfruta o pintor em seu atelier. Não só a cor, mas a percepção completa da *parole* nos textos e a união da palavra com o som e com as articulações fonéticas que ela carrega. E não só nos textos literários, como também nas entrevistas literárias e nas produções cinematográficas com a participação do escritor, que evidenciam a *mise en scène* e a performance de Butor, fortemente marcadas pelo oral e gestual (YANOSHEVSKY, 2018). A língua francesa franco-tele-fonada e franco-tele-grafada, a ideia de literatura em cores de Butor (CALLE-GRUBER, 2006a), a definição de *parole*[1] e a forma como o escritor abarcou em sua escrita as múltiplas possibilidades contidas nessa palavra, a ideia de tradução na literatura (BUTOR, 2017) e a própria ideia de fronteira na obra de Butor tornaram viáveis a noção ***parole* em cores**, que tenta resumir em uma expressão esses aspectos da experimentação literária butoriana e da ligação de sua literatura com as outras artes. Nesta dissertação, serão apresentados alguns exemplos de ***parole* em cores**, mas essa noção precisa ainda ser melhor estudada em pesquisas futuras.

Cor, grafia e voz compõem a tríade da escrita butoriana e são inseparáveis. É também do encontro dessas três entidades que se pode refletir sobre a fronteira à qual Butor buscou calcar sua escrita – entre artes, entre lugares, entre centro e margem na literatura francesa, visando sempre a escrita-mundo (ARBEX; ALLEMAND, 2012; MORELLO, 2012). Uma fronteira não só definida pelo *entre* que marca a divisão e os limites que separam as artes e os

[1] De acordo com o dicionário *Le Grand Robert de la Langue Française*, *parole* pode ser definida como: elemento da linguagem falada; elemento simples da linguagem articulada (palavra, expressão); conjunto de sons articulados; enunciado significante (discurso); palavra ou expressão (de um texto escrito); no plural, texto de um trecho de música vocal (letra de música); pensamento expresso em voz alta; faculdade de exprimir, de transmitir o pensamento por um sistema de sons articulados, emitidos pelos órgãos apropriados; linguagem falada ou escrita; fato, ação de falar, de dizer alguma coisa; jeito, maneira de falar (de uma pessoa). Há, ainda, outras definições possíveis para *parole*, como a de revelação da vontade divina ou a de promessa, mas destaquei as que se aproximam mais da experimentação literária de Michel Butor.

lugares. O *entre* butoriano é também a própria relação estabelecida. A fronteira, com Michel Butor, torna-se um limiar, um espaço de troca e de criação compartilhada.

Inicialmente, esta pesquisa partiu de um desejo de melhor compreender qual o lugar que os livros para o público infantil de Michel Butor ocupam em relação à sua obra geral[2]. O próprio desenrolar da pesquisa em si, no entanto, encaminhou as investigações para o estabelecimento das imagens autorais de Butor presentes nas entrevistas literárias analisadas e de como estas se relacionam com elementos de duas de suas obras – nesta dissertação, como dito anteriormente, serão analisadas as obras *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) e a produção fílmica *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), na qual Butor atua. Justifico a mudança de rumo entre o projeto de pesquisa e esta escrita final com a seguinte reflexão de Gérard Genette: "o inconveniente [e, para mim, o mais surpreendente] da 'pesquisa' é que, por muito procurar, acabamos por achar... o que não estávamos procurando" (1982, p. 7-8, tradução minha)[3].

Visa, sobretudo, a propor com este trabalho uma resposta à pergunta central de pesquisa: qual a relação da voz com o pintar com palavras de Michel Butor? Dentro de todo o universo da criação butoriana (como dito anteriormente, apenas as obras completas somam doze volumes), essa não é uma pergunta de pesquisa possível de ser respondida apenas durante uma pesquisa de mestrado, exigindo, ainda, um melhor delineamento: qual a relação da voz com o pintar com palavras de Michel Butor, a partir de duas entrevistas literárias? Ou ainda, mais especificamente: qual a relação das imagens de si coconstruídas em duas entrevistas literárias (uma de 1963 e outra de 2013) com alguns pontos das obras *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962])? E como ambas as obras se relacionam com o filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)?

O percurso entre entrevistas literárias e criação a que esta dissertação se propõe é também um convite ao leitor, para que seja possível refletir, a partir dessas perguntas, sobre as possibilidades de encontro entre literatura e outras artes e das vozes que emergem dessa união, o que denomino de ***parole* em cores**, presente nas obras de Butor listadas anteriormente, e sobre as contribuições das análises das entrevistas literárias para as pesquisas em literatura.

---

[2] O próprio escritor afirmou na entrevista de 2013, analisada no **Capítulo 2**, serem suas publicações para o público infantil de igual importância dentro de sua criação, não havendo diferenciação quanto ao valor dessas obras em relação às demais.

[3] Do original: "l'inconvénient de la « recherche », c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve… ce qu'on ne cherchait pas".

Retomando Calle-Gruber, a escrita nômade de Michel Butor vem de suas próprias experiências com as viagens que empreendeu ao longo da vida (o que corresponde com o elemento *télé-* usado por ela para especificar a língua francesa usada pelo escritor: franco-tele-fonada e franco-tele-grafada). A sua última vinda ao Brasil, em outubro de 2011, ocorreu graças ao Colóquio Internacional *O universo Butor*[4], realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG) e organizado pela Profa. Dra. Márcia Arbex e pelo pesquisador e crítico literário Roger-Michel Allemand.

Foi enquanto monitora desse evento que pude conhecer o escritor e acompanhá-lo em momentos variados. Ainda hoje, é impossível para mim descrever a experiência que vivi naqueles dias e a atenção com a qual o *monsieur* Butor se dirigia a nós, na época estudantes de graduação. Daquele encontro com o escritor e com os demais pesquisadores franceses, dentre eles a própria Mireille Calle-Gruber, de alguma forma muito inconsciente começou a germinar em mim o desejo de desviar meus estudos – então calcados nos Estudos da Tradução – para a Literatura Francesa. Foram muitos os momentos prazerosos em companhia de Michel Butor e dos demais pesquisadores, com piadas, muitas risadas, histórias e também com momentos de silêncio e de contemplação.

Figura 1 – Michel Butor e eu, em 24 de outubro de 2011

Fonte: Colóquio Internacional *O universo Butor* (UFMG), foto de Thiago Monteiro

[4] Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/universobutor2011/index.html. Acesso em: 18 set. 2020.

Os anos se passaram e seus livros, dentre eles *Anthologie nomade* (BUTOR, 2004) autografado com uma dedicatória para mim, ficaram da estante me convidando para a leitura do *monsieur* Butor que eu havia conhecido. Floresceu o desejo de estudar o escritor que mudou a minha relação com a literatura. Inicialmente, para reencontrar quem eu conhecia mais enquanto pessoa do que enquanto obra, comecei a minha pesquisa em algumas das entrevistas literárias que ele concedeu ao longo dos anos. Elas serviram como pontes para me conectar à obra de Butor, enquanto pesquisadora, e para compreender melhor o fazer literário do escritor, do ponto de vista da pesquisa acadêmica.

O **Capítulo 0** é, portanto, uma proposta de análise metodológica para as entrevistas literárias estudadas ao longo desta dissertação. Como já dito anteriormente, foram selecionadas duas entrevistas literárias de Michel Butor, concedidas em momentos distintos da carreira do escritor e com um intervalo de cinquenta anos entre elas, a saber: a primeira, de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*, em comemoração ao cinquentenário do primeiro tomo da obra de Proust, com foco nas lições aprendidas por Butor de sua leitura do romance proustiano; e a segunda, de 2013, *À double titre – Michel Butor*, com foco sobretudo na relação estabelecida entre Butor e as artes visuais e nas reflexões feitas por ele sobre outros escritores que contribuíram para seu fazer literário. Antes de analisá-las (**Capítulos 1** e **2**, respectivamente), faz-se necessário a explicitação do delineamento metodológico e do referencial teórico escolhido para o trabalho com o gênero textual *entrevistas literárias*, sendo esta a proposta do **Capítulo 0**.

O *ethos* e a argumentação são de grande importância para os estudos literários e representam um avanço considerável tanto para a análise de obras literárias quanto para o estudo sobre a vida dos escritores. O estudo das imagens de si em obras literárias, no Brasil, vem sendo amplamente trabalhado pela linguista Ida Lucia Machado (2012, 2013, 2014, 2015, 2016b, 2016a), sendo também objeto de pesquisa as entrevistas de escritores brasileiros a partir do *ethos* e da argumentação (OLIVEIRA, 2016), o que viabiliza a investigação da coconstrução da imagem de Michel Butor em entrevistas literárias radiofônicas, tendo por respaldo os trabalhos de Galia Yanoshevsky: *L'entretien littéraire : anatomie d'un genre* (2018), *L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours* (2014) e *A co-construção da imagem do autor: o caso da entrevista literária* (2011)[5].

[5] Nesta dissertação, optei pela grafia "coconstrução", seguindo o Acordo Ortográfico de 1990. Mantive a grafia hifenizada empregada em artigos que não o seguiram.

Parte-se, para tanto, de contribuições dos estudos discursivos de linha francesa (argumentação e *ethos*) para os estudos literários, tendo em vista não só a metodologia proposta de análise discursiva desses documentos, mas também a de dar a eles a devida importância como condutores de discussões literárias. Também em pesquisa, toda escolha de um percurso teórico-metodológico pressupõe a não-escolha de outras possibilidades, podendo todas elas levar a um mesmo fim, mas apresentando visões diferentes ao longo do caminho. Reconheço que seria possível analisar esse *corpus* apenas com contribuições oriundas dos estudos literários. Mas, assim como Michel Butor, encontro-me também na fronteira, sendo a minha entre os estudos linguísticos e os estudos literários. Optei, portanto, por seguir esse caminho de análise, considerando que o trabalho com as entrevistas literárias foi consolidado e amplamente debatido nas pesquisas da linguista e analista do discurso Galia Yanoshevsky (2018, 2014, 2011) ao longo dos últimos vinte anos, sendo ela a maior referência de estudo do gênero em questão.

A fundamentação teórica ficará, portanto, a cargo dos trabalhos de Yanoshevsky (2011, 2014, 2018) para o delineamento e a descrição do gênero textual *entrevista literária*. Na sequência, os trabalhos de Ruth Amossy (2011), de Breton e Gauthier (2001) e de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) comporão a formação do panorama da argumentação, incluindo em seu campo de atuação as especificidades das entrevistas literárias propostas por Yanoshevsky (2011, 2014, 2018). Em relação ao *ethos*, servirão de base os trabalhos de Maingueneau (2001, 2020), de Amossy (2005) e de Ida Lucia Machado (2014, 2015, 2016b, 2016a), também estabelecendo relação entre essas pesquisas e as entrevistas literárias. Para a discussão dos dados levantados na análise do *corpus*, serão retomados, quando necessários, os trabalhos de Dominique Maingueneau (2001, 2020) e de Yanoshevsky (2011, 2014, 2018) devido à pertinência e à atualidade em tratar das imagens do escritor, de modo geral, e da coconstrução de imagem autoral no momento específico da entrevista literária. Por se tratarem de entrevistas literárias orais, os trabalhos de Daniela Silveira Miranda (2011) e de Dino Preti (1999) servirão de orientação para a transcrição dos trechos analisados.

No **Capítulo 1**, será analisada a entrevista literária de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*. Do estudo dessa entrevista literária, realizada em celebração ao cinquentenário da publicação do primeiro tomo, *Du côté de chez Swann* (PROUST, 1987 [1913]), serão selecionadas as lições aprendidas por Butor a partir da obra de Proust e que ressoam no romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]): o efeito de névoa, o papel das obras de arte no romance e o estudo da linguagem. Para a análise desse neorromance, servirão de base teórica os trabalhos de: Diniz (2018), Frias (2016) e Rajewsky (2012), para o estudo das referências

intermidiáticas e da écfrase; Dolar (2012), Cavarero (2011) e Vivès (2009), para o estudo da voz; Maniglier (2020 [2006]) e Benveniste (1976), para o estudo dos pronomes na obra.

No **Capítulo 2**, será analisada a entrevista literária de 2013, *À double titre – Michel Butor*. O ponto de partida do segundo capítulo será a comparação das imagens de si coconstruídas em ambas as entrevistas literárias, tendo como objetivo responder à seguinte pergunta: houve a manutenção ou a mudança do *ethos* por parte do escritor ao longo desse meio século? Por se tratarem de entrevistas com um intervalo aproximado de cinquenta anos entre elas, pode-se ainda questionar: qual a relação do falar de si de Michel Butor com as obras do escritor? Para responder a essa pergunta, proponho um estudo da escrita do pensamento de Michel Butor a partir da concepção das obras completas do escritor, tendo como ponto central de análise *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) e da influência de três dos quatro princípios de Stéphane Mallarmé na escrita experimental butoriana: o corpo das letras, o branco das páginas e as cores tipográficas. Para esses estudos, servirão de base teórica os trabalhos de: Perugini (2015) e Prado (2006), para as discussões sobre o Nouveau Roman; Calle-Gruber (2006a; 2006b), para a elaboração das obras completas de Michel Butor; Cavarero (2011), para o estudo da voz; e do próprio Michel Butor (2006b [1964]), para a relação entre *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) e os princípios de Mallarmé na escrita butoriana.

No **Capítulo 3**, será analisada a obra cinematográfica *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001). Parte-se, antes, do estudo da montagem de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]). Em seguida, analisa-se as representações do feminino presentes nessa obra butoriana. Por fim, encerra-se esta dissertação com a ficcionalização da imagem do escritor na entrevista literária que compõe o filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) e na transposição para o cinema da representação do feminino, presente na escrita experimental butoriana, na figura da crítica literária Mireille Calle-Gruber. Para esses estudos, servirão de base teórica os trabalhos de: Zica (2017), para a escrita experimental butoriana; Provase (2016), para a noção rítmica do texto literário e para o estudo da temporalidade e da historicidade distorcida; Amaral da Silva (2019), para as representações do feminino; Cavarero (2011), para o estudo da voz; Cesarino (2014), para a criação de mitos no texto traduzido; Diniz (2018) e Rajewski (2012), para as referências intermidiáticas; Arbex e Allemand (2012), para o universo Butor; e Morello (2012) para a escrita-mundo butoriana.

Ao final do **Capítulo 3** será retomada a discussão iniciada nesta **Introdução** sobre a noção de ***parole* em cores**. O trabalho de Saussure (2006 [1916]) servirá de orientação para a

diferenciação da *langue* e da *parole* e para o uso da lexia em francês. Os trabalhos de Arbex e Allemand (2012) e de Calle-Gruber (2006a) servirão de base para a discussão prelimiar da noção aqui proposta, de ***parole* em cores**, que será retomada e melhor aprofundada posteriormente, em trabalhos futuros.

O capítulo de **Considerações finais** concluirá as discussões realizadas ao longo dos capítulos precedentes e encerrará esta dissertação.

***

CAPÍTULO 0 – POR UMA ANÁLISE DAS ENTREVISTAS LITERÁRIAS

Este capítulo objetiva apresentar o quadro teórico-metodológico de análise das entrevistas literárias de Michel Butor, que serão estudadas ao longo da dissertação. Parte-se, nos **Capítulos 1** e **2**, do estudo de duas entrevistas literárias radiofônicas do escritor, a primeira, de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*, e a segunda, de 2013, *À double titre – Michel Butor*, respectivamente. Em um segundo momento de cada capítulo, serão ampliadas as descobertas dessas análises por meio do estudo das seguintes obras do escritor: no **Capítulo 1**, o romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]); nos **Capítulos 2** e **3**, a obra experimental *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]); e ainda, **no Capítulo 3**, o filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001).

Antes, porém, faz-se necessário melhor delimitar o gênero textual *entrevista literária*, visto ser ele a base para os demais estudos propostos. Neste **Capítulo 0**, parte-se de contribuições dos estudos discursivos de linha francesa para os estudos literários, visto que, nas duas últimas décadas, analistas do discurso vêm desenvolvendo e consolidando pesquisas sobre as entrevistas literárias e sobre a construção da imagem a partir da narrativa de vida.

A fundamentação teórica ficará a cargo dos trabalhos de (**seção 0.1**) Galia Yanoshevsky (2018), para o delineamento e a descrição do gênero textual *entrevista literária*, e (**seção 0.2**) de Ruth Amossy (2011), de Breton e Gauthier (2001) e de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), na formação do panorama da argumentação, incluindo em seu campo de atuação as especificidades das entrevistas literárias propostas por Galia Yanoshevsky (2011, 2014, 2018). Em relação ao *ethos* (**seção 0.3**), servirão de base os trabalhos de Maingueneau (2001, 2020), de Amossy (2005) e de Ida Lucia Machado (2014, 2015, 2016b, 2016a), também estabelecendo relação entre essas pesquisas e as entrevistas literárias. Para a discussão dos dados levantados na análise do *corpus*, ao longo dos capítulos, serão retomados, quando pertinente, os trabalhos apresentados nessas seções.

0.1. As Entrevistas Literárias

O interesse pela entrevista literária, segundo Yanoshevsky (2018), está em alta e o estudo desse gênero textual contribui com a renovação do estudo dos gêneros literários. A

pesquisa de doutorado de Galia Yanoshevsky[6] sobre o Nouveau Roman, iniciada em 1998, teve como *corpus* o que na época eram considerados paratextos: os ensaios, as entrevistas, os debates literários. As entrevistas literárias, ao contrário dos demais gêneros por ela trabalhados, mostrou ser um objeto independente pelo cruzamento que estabelece entre o escritor e as mídias. Vinte anos após o início de sua pesquisa doutoral, ela publica *L'entretien littéraire – anatomie d'un genre* (YANOSHEVSKY, 2018) com o objetivo "[...] de oferecer um panorama tanto geral quanto detalhado da anatomia da entrevista literária nos séculos XX e XXI, de sua história e de seus funcionamentos" (YANOSHEVSKY, 2018, p. 12, tradução minha)[7]. Devido às especificidades das entrevistas literárias e por serem elas objeto de estudo de Yanoshevsky há mais de duas décadas, tornando-a uma importante referência no estudo desse gênero, esta presente seção irá abordar os pontos principais dessa mais recente obra da pesquisadora, com o intuito de estabelecer o ponto de partida para o desenrolar desta dissertação.

O caráter híbrido do gênero entrevista literária, que é ao mesmo jornalístico e próximo aos gêneros literários – sobretudo aos autobiográficos e aos críticos –, despertou o interesse da pesquisadora para a literariedade – do francês, *littérarité* – presente nele. Literariedade essa que se encontra também nas dimensões midiáticas. "Já na situação de entrevista, as interações verbais e não-verbais participam da poeticidade da entrevista: no vai e vem da conversa nascem inéditos", influenciados pela "[...] maneira de agir no espaço, o cenário, a exibição que a câmera faz e a descrição desses elementos por escrito participam também da literatura" (YANOSHEVSKY, 2018, p. 9)[8]. Há, ainda, o plano da entrevista literária que, em muitos casos, conta com a participação do próprio escritor durante o processo de planejamento da entrevista.

A criação ocorrida no ato da entrevista literária, segundo Yanoshevsky (2018) não é necessariamente de ordem discursiva, podendo ocorrer na performance do escritor no momento em que é entrevistado. Para Michel Butor, ao longo de *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), como será analisado no **Capítulo 3**, há uma mescla e, ao mesmo tempo, uma cisão entre o que poderia ser considerado atuação no filme e performance na entrevista literária.

As *fronteiras* da literatura – palavra essa bastante cara a Michel Butor – passam, então, a "[...] incluir gêneros limítrofes: todo escritor que participa do jogo midiático torna-se um autor

---

[6] Galia Yanoshevsky é professora do Departamento de Francês da Universidade Bar-Ilan, em Tel-Aviv (Israel).
[7] Do original: "[...] de fournir un aperçu à la fois général et détaillé, de l'anatomie de l'entretien littéraire aux XX^{e}-XXI^{e} siècles, de son histoire et de ses fonctionnements."
[8] Do original: "Déjà dans la situation de l'interview, les interactions verbales et non-verbales participent à la poéticité de l'entretien : dans le va-et-vient de la conversation naissent des inédits […] la manière d'agir dans l'espace, le décor, leur monstration par la caméra et leur description à l'écrit participent aussi de la littérature."

transmidial" (YANOSHEVSKY, 2018, p. 9)[9].A literariedade da entrevista literária, no caso de Michel Butor, parece residir na própria fronteira presente nesse gênero textual. O autor fez parte de vários livros de entrevista ao longo de sua carreira, tendo concedido muitas outras para programas, emissões de rádio e de televisão (YANOSHEVSKY, 2014). Mesmo após a sua morte, em 2016, ocorre a publicação de suas obras, como é o caso da entrevista concedida a Alain Siciliano e publicada em formato de CD em 2017, sob o título de *Pensées à voix haute* (BUTOR, 2017), tendo já sido publicada anteriormente, com o escritor ainda vivo, em 2010 e em formato de DVD, sob o título de *Michel Butor – paroles de A à Z* (BUTOR, 2010c). A particularidade dessa entrevista, sobretudo no formato de CD, em que se ouve apenas as vozes do entrevistador e do entrevistado sem, portanto, a apresentação do espaço e dos corpos de ambos, está no seu alto grau de literariedade, que independe do cenário para existir: a forma como as intervenções do entrevistador são inseridas, como comentários muito sutis e pontuais, e a própria estrutura da entrevista, na qual é apresentado o alfabeto butoriano, concebido pelo próprio escritor, transmitem não apenas um alto controle por parte do próprio Butor de toda a cena enunciativa, mas também evidenciam que se trata de um espaço de criação literária muito importante para o escritor.

A pesquisa de Yanoshevsky (2018) parte da hipótese de que as entrevistas literárias apresentam uma dimensão literária e que esta age na organização das etapas de produção da própria entrevista, sendo perceptível independente do dispositivo midiático. Trata-se, no caso da entrevista citada de Michel Butor e de Alain Siciliano, de um exemplo no qual a dimensão literária age diretamente na organização das etapas da produção da própria entrevista, alterando a recepção da obra.

Nascida nos periódicos impressos em meados do século XIX, a entrevista literária acompanhou o desenvolvimento das mídias e deixou de ser unicamente um gênero trabalhado na imprensa escrita, passando para a rádio e, posteriormente, para a televisão. Atualmente, fazem parte também de seus meios de difusão o DVD e a internet, tendo desenvolvido características muito específicas no contexto francês desde sua origem (YANOSHEVSKY, 2018). Não só uma mudança e apropriação dos meios de difusão das entrevistas com autores, como também uma nova percepção desse gênero textual, antes considerado "[...] um discurso profano (o escritor interrogado diante de um microfone sobre todo tipo de assunto possível) ou quando melhor a um mal necessário de finalidade comercial", passando "[...] ao mais vivo

[9] Do original: "[...] inclure des genres limitrophes : tout écrivain participant au jeu médiatique devient un auteur transmédial."

interesse por ela tanto da parte do público quanto dos universitários, estes últimos se interessando não somente pelos seus aspectos midiáticos, mas também pelo seu potencial literário" (YANOSHEVSKY, 2018, p. 11)[10].

Segundo Galia Yanoshevsky (2018), começa-se a considerar a história do gênero de entrevista literária radiofônica a partir das entrevistas de Jean Amrouche, iniciadas em 1949, chamadas de *entretiens-feuilletons*. Essas entrevistas literárias em formato de folhetins, que ela considera como *os anos Amrouche*, eram realizadas "[...] com homens de letras e personalidades da cultura contemporânea como Merleau-Ponty, Borges, Butor, Étiemble, Queneau, Audiberti, Adamov, Barthes [...]" (apud HÉRON; MARTENS, 2018, apud YANOSHEVSKY, 2018, p. 33, tradução minha)[11]. A era Amrouche transforma as entrevistas literárias em um meio indissolúvel entre vida e obra do escritor (YANOSHEVSKY, 2018). O próprio surgimento das entrevistas literárias nas rádios altera completamente a relação triangular entre público, escritor e obra, pois "[...] os ouvintes estão impressionados pela voz do escritor: o 'físico da fala' contribui para fazer existir uma voz para além de um pensamento, para revelar aquele que fala [...]" (YANOSHEVSKY, 2018, p. 36, tradução minha)[12].

Yanoshevsky considera por entrevista literária "[...] toda entrevista com um autor, quer ele trate de literatura ou de qualquer outro assunto, de sua pessoa ou de sua obra" (2018, p. 12, tradução minha)[13], estabelecendo que vida e obra são inseparáveis. Para tanto, ela ancora sua pesquisa na crítica contemporânea ao lado de – ela cita – Maingueneau (2006 apud YANOSHEVSKY, 2018) e Meizoz (2016, 2006 apud YANOSHEVSKY, 2018), o que é de grande importância para a pesquisa que apresento nesta dissertação. Para a pesquisadora, a entrevista literária não é apenas discurso ou metadiscurso, sendo sobretudo um *evento* no qual o escritor age, ocupando o espaço, gesticulando, refletindo também a maneira pela qual ele se adere ao roteiro da entrevista, aproximando-se e/ou distanciando-se conforme deseja.

Para considerar a entrevista literária como um *evento*, é preciso levar em conta também a *mise en scène* do escritor ao longo desse evento, pois, enquanto evento, com microfones e/ou

---

[10] Do original: "[...] un discours profane (l'écrivain interrogé devant le micro sur tout sujet imaginable) ou au mieux un mal nécessaire à but commercial –, au plus vif intérêt pour lui tant de la part du public que des universitaires, ces derniers se penchant non seulement sur ses aspects médiatiques, mais aussi sur son potentiel littéraire."

[11] Do original: "[...] avec hommes de lettres et personnalités de la culture contemporaine comme Merleau-Ponty, Borges, Butor, Étiemble, Queneau, Audiberti, Adamov, Barthes […]".

[12] Do original: "[...] les auditeurs sont impressionnés par la voix de l'écrivain : le « physique de la parole » contribue à faire exister une voix en plus d'une pensée, à révéler celui qui parle […]".

[13] Do original: "[…] tout entretien avec un auteur, qu'il traite de littérature ou de tout autre sujet, de sa personne ou de son œuvre."

câmeras ligados, há uma performance durante a emissão e há outra nos bastidores. A performance do escritor durante a entrevista compõe de outro modo que não pela escrita a produção literária, de forma que a entrevista se transforma em um meio de vida do escritor na sociedade:

> O escritor entra em cena (Meizoz), seu corpo participa da obra: sua maneira de se vestir, seus gestos, sua voz. Para alguns escritores, a prática de entrevista é uma forma de vida tão habitual que se pergunta se não seria preciso incluí-las em suas obras completas como um dos gêneros que eles praticam, assim como a correspondência ou o livro de diálogo [segundo a terminologia de Yves Peyré (2001), conforme nota 16 da autora]. Deste modo, **seria possível nomear de transmidiais autores como Butor**, Yourcenar, Duras, Robbe-Grillet, Bashevis Singer... (YANOSHEVSKY, 2018, p. 14, tradução e negrito meus)[14]

Michel Butor, primeiro nome a coroar a lista de autores transmidiais de Yanoshevsky (2018), parece ter descoberto, desde o início de sua carreira, a utilidade das entrevistas literárias para consolidação da imagem autoral que o escritor deseja transmitir para o público. Não à toa, como será apresentado nos **Capítulos 1** e **2**, as imagens que Butor coconstrói, segundo Amossy (2011) junto dos entrevistadores, ao longo de cinquenta anos que separam as duas entrevistas analisadas nesta dissertação, é bastante estável e de reforço das mesmas imagens autorais.

Se, para Michel Butor, a prática de entrevista é tão habitual, como pontuado no excerto acima, que deveria ser considerada como um dos gêneros por ele trabalhados, não seria o caso de o leitor se questionar sobre o projeto por detrás de tantas publicações de entrevistas do próprio autor em formato de livros, de CDs e de DVDs? Por que Michel Butor publica tantas entrevistas? Por que ele publica a mesma entrevista em formatos diferentes, como apresentado anteriormente? Qual o lugar das entrevistas literárias na obra de Michel Butor?

0.2. A Argumentação nas Entrevistas Literárias

As entrevistas literárias devem ser analisadas contemplando-se suas especificidades e a maneira como se articulam as vozes do entrevistador e do entrevistado, de modo que, a partir

---

[14] Do original: "[…] L'écrivain entre en scène (Meizoz), son corps participe à l'œuvre : sa manière de s'habiller, sa gestuelle, sa voix. Chez certains écrivains, la pratique de l'interview est une forme de vie si courante, qu'on se demande s'il ne faudrait pas l'inclure dans leurs œuvres complètes, comme l'un des genres qu'ils pratiquent, au même titre que la correspondance ou le livre de dialogue. Ainsi, pourrait-on nommer transmédiaux des auteurs comme Butor, Yourcenar, Duras, Robbe-Grillet, Bashevis Singer…"

dessa interação, surge o que se denomina de coconstrução da identidade do escritor (YANOSHEVSKY 2011, 2014, 2018). Tanto entrevistador quanto entrevistado atuam nessa coconstrução, sendo a principal função do primeiro conduzir a entrevista e, consequentemente, delimitar o curso da construção da imagem autoral, cabendo ao escritor concordar ou não com a imagem dele que o entrevistador, consciente ou inconscientemente, deseja criar perante a audiência. Parte-se das vozes múltiplas presentes na entrevista para se conduzir a argumentação que, na entrevista literária, age como uma maneira de tornar visível uma parcela da literatura e uma visão de mundo, sendo resultado da interação e do surgimento de um quadro que permite ao escritor produzir e inovar graças à presença e ao questionamento de quem o entrevista (YANOSHEVSKY, 2014). "Não é simplesmente **uma só** imagem que é colocada em jogo na entrevista, mas uma **pluralidade de imagens**, visto que o entrevistado possui várias delas em função de seu caráter e de seu papel institucional" (2011, n.p., negrito da autora). A entrevista literária é essencialmente dialógica.

A argumentação é "entendida como a tentativa de modificar, de reorientar, ou mais simplesmente, de reforçar, pelos recursos da linguagem, a visão das coisas da parte do alocutário" (AMOSSY, 2011, p. 130), sendo possível "aderir não somente a uma tese, mas também a modos de pensar, de ver, de sentir" (AMOSSY, 2011, p. 130), tornando basilares a interação, o contexto, as relações de poder (sociais e hierárquicas) e as questões cognitivas na composição da dinâmica argumentativa.

A retórica, desde a antiguidade, está unida ao estudo da argumentação, sendo que esta corresponde ao "uso de habilidades verbais na construção de uma **trama** que alcança o outro com eloquência e eficácia" dando origem a "uma **rede**", de modo que se pode considerar que "a argumentação utiliza-se de uma **trama** para levar o auditório à conclusão" de algo (OLIVEIRA, 2016, p. 106-107, negrito da autora), sendo o *ethos* o fiador dessa trama, e seu produto, a rede, a representação de mundo do enunciador (MAINGUENEAU, 2001, p. 143). A retórica, portanto, representa a base para a elaboração da trama argumentativa e para o exercício de fiá-la do *ethos*.

O papel desempenhado pela argumentação, elemento inerente à composição de um gênero discursivo, é de grande interesse da Análise do Discurso (AD), que possibilita um trabalho profícuo na exploração do funcionamento de vários discursos muito específicos e diferentes entre si, como é o caso da entrevista com o escritor. O surgimento na França da obra *Tratado da argumentação – a Nova Retórica*, em 1958, de Perelman e Olbrechts-Tyteca, estabelece que o argumento depende de uma racionalidade distinta da demonstração matemática e do racionalismo cartesiano, revelando-se como um esforço pela valorização da

verossimilhança ao destacar a importância das opiniões em comparação aos fatos, agindo ainda como um contraponto ao êxito da demonstração proveniente das ciências exatas e experimentais e da filosofia da evidência. De acordo com Breton e Gauthier (2001), o tratado de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) está inscrito na teoria aristotélica e destina-se a qualquer espécie de auditório, incluindo as deliberações de um indivíduo consigo mesmo. As entrevistas literárias, portanto, fazem parte do escopo proposto no tratado, tendo em vista seu direcionamento para uma ou mais audiências – a de leitores em geral e a de interessados especificamente em literatura francesa, por exemplo.

A teoria dos argumentos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) distingue argumentação, argumento e argumentar. Para os autores, a argumentação é entendida como uma técnica discursiva que possibilita a evocação ou o reforço à adesão dos sujeitos às teses que lhes são apresentadas. Já o argumento é a figura do discurso que apresenta forma discernível por meio de uma estrutura particular. Para eles, uma figura se torna argumentativa quando seu uso, ao desencadear uma mudança de perspectiva, apresenta-se como condizente em relação à nova situação sugerida por essa mesma figura. Por fim, argumentar, segundo os teóricos, é a preparação e a apresentação de uma tese ou de uma opinião a partir de uma determinada forma. No caso de Michel Butor, como ficará evidente, a argumentação praticada pelo escritor procura evocar e reforçar para a audiência: (I.) sua posição de leitor e de conhecedor profundo dos clássicos franceses; (II.) de aprendiz dos escritores consagrados por essa literatura; e (III.) seu caráter de escritor em meio às artes visuais e à música. É por meio dos argumentos empregados (construídos, sobretudo, com foco na analogia e em argumentos quase-lógicos) e da forma como esses são apresentados no ato de argumentar (durante a entrevista, pela enunciação) que Butor coconstrói, juntamente com os entrevistadores, imagens de si fortemente vinculadas às de outros escritores franceses consagrados, sendo essa a nova situação que ele sugere por meio de seus argumentos comparativos.

Ainda sobre o argumento, a sua recepção é feita em duas fases (BRETON; GAUTHIER, 2001. p. 57). A primeira corresponde à percepção clara da recepção do enunciado como sendo este um argumento, configurando-o como parte de um desvio próprio da língua. A segunda fase, por sua vez, refere-se ao desaparecimento da percepção inicial que distingue forma e fundo. No que diz respeito à análise das técnicas argumentativas, também em dois eixos principais, estuda-se primeiro os argumentos e a sua tipologia, dentro do próprio discurso e, em seguida, a situação de comunicação constituída pelo próprio ato de argumentar, tendo em vista o efeito do discurso no auditório a partir da relação de intenção do autor do discurso proferido.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) destacam ainda as quatro grandes técnicas argumentativas: os **argumentos quase-lógicos** (o entimema em Aristóteles), construídos com base no modelo lógico ou matemático (se A acarreta B, e se B pressupõe C, então A pressupõe C); as (duas) **técnicas de ligação**, que aproximam elementos distintos tanto pela ligação real existente entre eles quanto pela relação criada para a ocasião discursiva, em uma espécie de analogia; e as **técnicas de dissociação**, que separam e dissociam elementos inicialmente considerados como sendo partes de um todo.

Ruth Amossy (2011) ressalta que a análise argumentativa "leva em conta a maneira como o *logos*, ou o emprego de argumentos em língua natural, alia-se, concretamente, ao *ethos*, a imagem de si que o orador projeta em seu discurso, e ao *pathos*, a emoção que ele quer suscitar no outro e que também deve ser construída discursivamente" (AMOSSY, 2011, p. 134). Nesta dissertação, optou-se pela análise argumentativa do *ethos*, tendo em vista a particularidade da entrevista literária e o modo como essa possibilita a coconstrução das imagens do autor.

As entrevistas, de modo geral, representam uma fonte importante de análise argumentativa por caracterizarem-se como canais abertos ao emprego das técnicas argumentativas descritas por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) e por possibilitarem à audiência a adesão ou a refutação dos argumentos ali inseridos. Na análise dos documentos selecionados, será possível constatar a presença dessas técnicas argumentativas e o modo como elas interagem entre si dentro do discurso para constituírem o *ethos*, ou os *ethé* múltiplos por meio da coconstrução da imagem de Michel Butor. Percebe-se, a partir da discussão acerca da argumentação e da introdução das especificidades da entrevista literária, a necessidade de se apresentar um breve estudo do *ethos* antes de iniciar a análise.

0.3. O *Ethos* nas Entrevistas Literárias

A relação estabelecida na vida do ser humano, independente das variáveis às quais está sujeita – financeiras, intelectuais, habitacionais, familiares, dentre outras – é descrita por Bakhtin (2008 [1965]) como o ciclo de vida-crescimento-morte-renascimento. O constituinte *crescimento* pode ser entendido, nos discursos, como a junção dos fatores trabalho, ensinamentos e relações interpessoais, sendo esses três admitidos em suas mais variadas formas. As ligações que esses três fatores estabelecem com a produção linguageira estão, em graus variados, presentes nos discursos, o que possibilita a análise das imagens de si – o *ethos* ou os *ethé* – nas obras e nas entrevistas literárias.

Em *O contexto da obra literária*, Maingueneau (2001) pontua que a "retórica antiga compreendia por *ethé* as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que dizem explicitamente sobre si próprios, mas **a personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir**" (MAINGUENEAU, 2001, p. 137, negrito do autor). Para Amossy (2005, p. 10), "os antigos designavam pelo termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório", sem se importarem com o grau de sinceridade que conferiam ao discurso proferido, tendo como objetivo apenas causar boa impressão por meio de "[...] seu **jeito**" (2005, p. 10, negrito da autora). Desse modo, a eficácia do *ethos* se relaciona ao modo como ele envolve a enunciação, sendo, sobretudo, um mostrar-se através de sua maneira de se expressar.

As várias correntes da AD e da Pragmática, hoje, ao privilegiarem "o emprego do enunciado em situação e a força da palavra [...] reencontram a Retórica definida como a arte de persuadir. À maneira de Aristóteles, procuram compreender e explicar como o discurso se torna eficaz" (AMOSSY, 2005, p. 10). Portanto, é pertinente a ampliação da percepção de *ethos*, visto que, na retórica antiga, foi "conceitualizado para analisar os discursos dos oradores" (MAINGUENEAU, 2001, p. 138). É preciso, portanto,

> admitir que qualquer gênero de discurso escrito deve gerir sua relação com uma **vocalidade** fundamental. O texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o seu dito. Levar em conta o etos de uma obra não implica que se volte aos pressupostos da retórica antiga, que se considere o escrito como o vestígio, o pálido reflexo de uma oralidade primeira. Trata-se antes de levar em consideração a maneira como a cenografia gere sua vocalidade, sua relação com a voz. (MAINGUENEAU, 2001, p. 139, negrito do autor)

Ethos, portanto, implica "um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social" e, em relação aos escritores e artistas de modo geral, "constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios" (MAINGUENEAU, 2001, p. 139). Através da música, do cinema, da fotografia, da literatura, entre outros campos artísticos e visuais, circulam formas de se esquematizar o corpo, sejam elas valorizadoras ou desvalorizadoras, demonstrando a variedade de modos de presença no mundo. O *ethos* permite que a obra se corporifique para o coenunciador, ou seja, ele molda a obra, dando a ela uma forma possível de habitar no mundo. O *ethos*, desse modo, "parece indissociável de uma 'arte de viver', de uma 'maneira global de agir'" (MAINGUENEAU, 2001, p. 147).

Segundo Maingueneau (2020), a definição de *ethos* pode variar de ***ethos* como noção** (resultado de um espaço interdisciplinar determinado e composto pela sociologia, antropologia,

musicologia e ciência política) da de ***ethos* como potencial** (não derivando de um campo em particular). Para as ciências da linguagem, entretanto, há três pontos indispensáveis para se trabalhar com o *ethos*:

> Para a análise do discurso, trata-se das ciências da linguagem, onde existe um acordo implícito acerca de algumas ideias fundamentais:
> - o ethos é uma noção *discursiva*, ele se constrói mediante o discurso, não se trata de uma "imagem" do locutor externa à fala;
> - ele está vinculado a um processo *interativo* de influência de outros;
> - é uma noção *híbrida* (sócio/discursiva), um comportamento social avaliado, que só pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação histórica e socialmente determinada.
>
> (MAINGUENEAU, 2020, p. 13, itálico do autor)

Por se tratar de uma noção discursiva, para a AD, o *ethos* está diretamente relacionado à enunciação, aos atos de fala ocorridos em um evento discursivo em que haja processo interativo de alguma ordem. Por ser uma noção discursiva híbrida e que analisa um comportamento social, a situação de comunicação a ser estudada precisa ter o pano de fundo sócio-histórico bem apresentado. Além disso, para que o *ethos* seja apreendido, é preciso que a sua apreensão seja feita por alguém que não faça parte da situação de comunicação em análise.

A construção de uma imagem de si é a peça de maior importância na retórica e apresenta forte vínculo com a enunciação, sendo as reformulações e os debates em torno da noção de *ethos* fruto dos resgates e dos abandonos que as ciências da linguagem estabelecem com Aristóteles (AMOSSY, 2005). A noção de *ethos* é entendida, ainda, como uma articuladora que recusa qualquer ruptura entre o texto e o corpo do enunciador, como também entre o mundo representado e a própria enunciação que o carrega, sendo sua qualidade remetida a de "um fiador, que através desse etos se proporciona uma identidade à medida do mundo que supostamente deve fazer surgir" (MAINGUENEAU, 2001, p. 142).

Para Machado (2014, p. 1130, negrito da autora), "ao tomar a palavra para falar de si, o indivíduo se autoconstrói", de modo que "a narrativa de vida ajuda **aquele-que-se-narra** a melhor se definir face ao **outro** pelo trabalho que empreende ao elaborar uma imagem de si que opere uma reunião de suas experiências passadas com seu percurso atual" (MACHADO, 2014, p. 1130-1131). Ou seja, a imagem de si do enunciador é constituída de experiências passadas – essencialmente memórias – unidas ao percurso atual de vida desse sujeito no momento da enunciação e em partilha com um outro enunciador. O enunciado ganha forma corpórea graças ao *ethos* e em função de seu coenunciador, sendo que este, no caso da entrevista literária, é também cocriador desse *ethos* do escritor no momento da fala.

Vida e obra, apresentados por Bakhtin (2008 [1965]) anteriormente, ilustram claramente a percepção de Machado (2014, 2015, 2016b, 2016a) sobre as imagens de si, sendo para ela definidas como "narrativas de certos homens e mulheres com o fim de mostrar como essas vidas se mostram imbricadas na profissão, no trabalho e como um não prescinde do outro" (MACHADO, 2015, p. 85). Para a pesquisadora, a narrativa de vida é uma prática discursiva ampla e que surge de diversas formas, sem aviso prévio (MACHADO, 2015). Percebe-se, com isso, um certo estreitamento das imagens de si de grande importância para o presente estudo, pois há como foco central a busca pela narrativa de vida vinculada à profissão, transformando vida e obra numa só via, como exemplificadas por Michel Butor nas duas entrevistas literárias que serão analisadas.

A entrevista literária

> [...] nasce de uma negociação entre o entrevistador e o entrevistado, cada um levando a entrevista para o seu lado – o primeiro para **representar** o entrevistado e satisfazer a demanda dos leitores, o segundo com o objetivo de construir um *éthos* que lhe convém por motivos que vão da promoção da sua obra à correção da sua imagem preestabelecida. A entrevista constitui, desse modo, o resultado da confrontação da imagem discursiva com a imagem prévia do entrevistado, que é frequentemente esquemática e simplista, enquanto que a entrevista exibe para o público as múltiplas e diversificadas facetas do autor. Além disso, a presença de outra consciência além da do escritor e sua contribuição é de uma importância inestimável. É graças à participação do entrevistador, graças ao diálogo que se estabelece entre ele e o escritor, que a entrevista é um lugar produtor de sentidos que oferece uma riqueza e uma complexidade – em particular em relação à imagem de si — que não se encontra em nenhum outro lugar. (YANOSHEVSKY, 2011, n.p., negrito da autora)

A narrativa de si, que é a própria imagem de si, o *ethos*, pode apresentar-se de forma sutil e aparecer em um discurso por intermédio de uma palavra ou de um tom, de um modo de narrar, que age como um canal de acesso à memória ou ao passado do sujeito que se narra. Essa narrativa pode surgir tanto em entrevistas com objetivos específicos quanto em poemas, letras de música ou romances que se constroem ao estilo da autoficção (MACHADO, 2014). No caso da entrevista com objetivos específicos, "o estudo da entrevista [literária] mostra a coconstrução da imagem de autor na dinâmica do diálogo" (AMOSSY, 2011, p. 139).

Para Maingueneau (2020, p. 7, itálico do autor), "[...] o ethos não pode funcionar do mesmo modo num texto filosófico, numa peça de teatro, numa interação conversacional, num *site* ou num telejornal", havendo limites e poderes que variam conforme se modificam os *corpora*. Portanto, torna-se imprescindível para este presente trabalho mapear como se dá a coconstrução do *ethos* no evento das duas entrevistas literárias selecionadas e como ele se altera

ao ser incorporado em uma produção fílmica, como é o caso de *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001). Não é possível, segundo Maingueneau (2020), estudar o *ethos* absoluto de uma personalidade pública, como são os escritores. O estudo do *ethos* está diretamente relacionado ao estudo do conjunto da enunciação, ou seja, aos enunciados proferidos em um evento comunicativo preciso (como uma entrevista concedida ao jornalista X na data Y, no local Z, com duração de W). Para tanto, para estudar o *ethos*,

> [...] é preciso 'dessubstancializar', renunciar a ver no ethos um elemento bem delimitado e estável, como o deixa pensar certo número de trabalhos que elegem como meta estudar "o ethos de X", onde X é uma personalidade pública. Estudar o ethos é, na realidade, estudar a enunciação em seu conjunto, mas sob certo ângulo. É preciso ainda que esse ângulo seja pertinente, ofereça um ponto de observação interessante para destravar certas propriedades dos enunciados que nos proponhamos a estudar. (MAINGUENEAU, 2020, p. 8)

Segundo Maingueneau (2020, p. 11), "Aristóteles insiste no fato de que o ethos deriva da própria enunciação", sendo esse mesmo ponto destacado por Barthes (1970 apud MAINGUENEAU, 2020, p. 11, itálico do autor): "São os traços de caráter que o orador deve *mostrar* ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão [...] O orador enuncia uma informação e, *ao mesmo tempo*, diz: eu sou isso, não sou aquilo". A informação enunciada transmite ao ouvinte/espectador/auditório mais do que o conteúdo que carrega em si. A enunciação de uma informação é afetada pelos "[...] elementos de naturezas muito diversas: da escolha do registro linguístico e vocabular ao planejamento textual, passando pelo ritmo e pelo figurino" (MAINGUENEAU, 2020, p. 10), incluindo ainda, de acordo com Declercq (1992 apud MAINGUENEAU, 2020) o tom de voz, os argumentos, os gestos, as expressões faciais, o olhar, a postura. Todos esses elementos "[...] são igualmente signos, elocutórios e oratórios, indumentários e simbólicos, pelos quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica e sociológica" (DECLERCQ, 1992, p. 48 apud MAINGUENEAU, 2020, p. 10).

Ao tomar como exemplo uma foto que ilustra a participação de Michel Butor no Colóquio Internacional *O universo Butor* (Fig. 2), realizado na FALE-UFMG em outubro de 2011, pode-se refletir, a partir das análises que serão apresentadas nos **Capítulos 1**, **2** e **3**, sobre alguns desses elementos composicionais da imagem autoral que o escritor almejou reforçar publicamente:

Figura 2 – Michel Butor no Colóquio Internacional *O universo Butor*

Fonte: Colóquio Internacional *O universo Butor* (UFMG), outubro de 2011, foto de Thiago Monteiro

O figurino de Michel Butor (o macacão de artista, de pintor, com bolsos largos e fundos, para serem usados como apoio de pincéis e de tubos de tinta), os gestos das mãos que acompanham a fala, as expressões faciais (ele constantemente era fotografado sorrindo ou contemplativo), o olhar que brilha, a postura, o tom de voz e a maneira de falar (muito bem articulado, ele mantinha um ritmo de fala com muitas pausas entre as palavras, dando ênfases em elementos que desejava ressaltar de seu discurso). Todos esses elementos (a maioria deles perceptíveis pela Fig. 2, outros que ficarão mais evidentes nas análises das entrevistas literárias nos **Capítulos 1** e **2**), afetam as informações transmitidas pelo escritor, ao mesmo tempo que comunicam ao público uma imagem psicológica e sociológica de quem ele é, mas não são eles marcas do *ethos* do ponto de vista da AD, visto que o *ethos* é uma noção discursiva construída no discurso, na fala, não sendo, portanto, uma imagem externa ao texto.

Alguns desses elementos compõem o ***ethos* mostrado**, àqueles que estão ligados à maneira de falar, segundo Maingueneau (2020), sendo esse uma dimensão componente de toda enunciação. “A eficácia do ethos assemelha-se assim ao fato de ele envolver, de alguma maneira, a enunciação sem estar explicitado no enunciado [...] [ele] se mostra na enunciação, ele não se diz no enunciado” (MAINGUENEAU, 2020, p. 11). O *ethos* mostrado é componente essencial de todo enunciado, sendo, por consequência, peça-chave de todo ***ethos* discursivo**. Este último, de acordo Ducrot (apud MAINGUENEAU, 2020), está relacionado ao locutor enquanto enunciador, diferenciando-se do locutor enquanto ser do mundo. O *ethos* discursivo

faz interagir o *ethos* mostrado e o ***ethos* dito**, este último sendo "[...] aquilo que o locutor diz de si mesmo enquanto enuncia" (MAINGUENEAU, 2020, p. 11). No entanto, *ethos* dito nem sempre está presente (ele é, portanto, opcional), visto que ele só ocorre quando o locutor fala de si mesmo, quando evoca sua própria personalidade (exemplo: eu sou isso, eu não sou aquilo).

Há ainda uma distinção entre o ethos discursivo e o ***ethos* pré-discursivo**. Mesmo que o *ethos* esteja intrinsecamente ligado ao ato de enunciação, "[...] os destinatários mantêm também uma representação do ethos do locutor *antes* mesmo de ele vir a falar. [...] O simples fato de um texto resultar de um tipo, de um gênero de discurso e de determinado posicionamento ideológico induz expectativas em termos de ethos" (MAINGUENEAU, 2020, p. 12, itálico do autor). Há, por fim, o ***ethos* efetivo** de um locutor, sendo ele resultado da interação entre o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo, este último sendo o resultado do *ethos* mostrado e do *ethos* dito. Para este presente trabalho, interessa o *ethos* discursivo (contendo o *ethos* mostrado e o *ethos* dito), que pode ser apreendido e analisado a partir dos argumentos presentes nas duas entrevistas literárias selecionadas para estudo. Para trabalhos futuros, fica aberta a possibilidade de análise do *ethos* efetivo de Michel Butor, após o mapeamento de seu *ethos* pré-discursivo.

Para Maingueneau (2020), o *ethos* discursivo pode tanto ser estável, consistente quanto instável. No primeiro caso, o *ethos* mostrado é ajustado ao *ethos* dito no momento exato da enunciação. Trata-se do ***ethos* compacto**, que "[...] tende a estabelecer a coerência entre o ethos dito (quando há um), o ethos mostrado e o conteúdo do enunciado" (MAINGUENEAU, 2020, p. 28-29). Há, ainda, o ***ethos* flutuante**, que não apresenta uma coerência entre o *ethos* mostrado, o *ethos* dito e o conteúdo do enunciado, sendo característico de situações de conflito e muito mais frequente que o primeiro. O *ethos* compacto ocorre em menor grau, visto que depende de um alto controle do locutor para que ocorra. Como mostrarão as análises desta presente dissertação, o *ethos* de Michel Butor, nas duas entrevistas, será compacto, sobretudo na comparação da segunda entrevista com a primeira.

***

É por meio da entrevista literária, de natureza dialógica, que o escritor constrói junto ao entrevistador imagens de si, de modo que estas podem ou não conter elementos de sua vida privada, mas certamente apresenta elementos de sua obra e de seu fazer literário. No caso de Michel Butor, como será evidenciado a seguir, na entrevista de 1963 analisada no **Capítulo 1**, ele busca corrigir a imagem preestabelecida de escritores leitores de Proust criada pelo entrevistador, apresentando seus *ethé* de leitor esforçado e dedicado, de aprendiz compromissado com o estudo dos cânones e de escritor batalhador e humilde, mesmo já tendo sido premiado e já sendo um jovem escritor consagrado pela crítica e pelo público. Já na entrevista de 2013, analisada no **Capítulo 2**, ele mescla sua própria narrativa de vida à imagem de si autoconstruída, ao incluir elementos bio-gráficos (MAINGUENEAU, 2001) de seu fazer literário em seu enunciado. A confrontação da imagem discursiva do autor com a imagem prévia dos entrevistadores evidencia a riqueza das entrevistas literárias, sendo elas possibilidades de apresentação de Michel Butor exclusivas desse gênero discursivo.

As duas entrevistas literárias selecionadas, que serão analisadas ao longo dos dois próximos capítulos, são entrevistas literárias orais, gravadas para programas de rádio. Apesar de se tratar de entrevistas realizadas em língua francesa, as normas propostas no Projeto da Norma Urbana Culta, Núcleo São Paulo (NURC/SP), possibilitam uma transcrição fiel dos áudios, bem como sua tradução para o português, que constará nas análises presentes nos dois primeiros capítulos desta dissertação. Em relação ao **Capítulo 3**, os trechos retirados do filme seguem também as normas do NURC/SP, mas o foco de análise passa a ser a ficcionalização da imagem de Michel Butor.

Segundo Yanoshevsky (2018, p. 111, tradução minha)[15], "[...] o exercício da entrevista escrita e o da entrevista oral são completamente diferentes, pois na entrevista oral uma parte da mensagem passa através das qualidades, das características da voz – o que não transparece nas entrevistas quando elas são simplesmente retranscritas". Com as normas para transição

[15] Do original: "[...] l'exercice de l'interview écrite et celui de l'interview orale sont complètement différents car dans l'interview orale une partie du message passe à travers les qualités, les caractéristiques de la voix – ce qui ne transparait pas dans les interviews lorsqu'elles sont simplement retranscrites".

propostas pelo NURC/SP, conforme Tab. 1 a seguir, é possível transmitir aspectos bastante significativos da oralidade das entrevistas literárias selecionadas. Constarão em notas de rodapé o trecho original em francês correspondente quando se tratar da análise de categorias como recurso vocálico e prolongamento vocálico, conforme recomendação dos editores da Revista Filologia e Linguística Portuguesa da USP, e na qual consta a publicação, em artigo, de algumas das análises das entrevistas literárias estudadas nesta dissertação[16].

Para a metodologia de análise dessas entrevistas, utiliza-se as regras do NURC/SP para a transcrição de textos orais, conforme especificado abaixo:

Tabela 1 – Normas para transcrição de língua na modalidade falada

OCORRÊNCIAS	**SINAIS**
Incompreensão de palavras ou segmentos	( )
Hipótese do que o transcritor ouviu	(hipótese)
Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo de tônica e/ou timbre)	/
Entonação enfática	maiúscula
Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)	:: podendo aumentar para :::: ou mais
Silabação	-
Interrogação	?
Qualquer pausa	...
Comentários descritivos do transcritor	((tossiu))
Simultaneidade de vozes, sobreposição	[
Comentário dos falantes que quebram a sequência temática da exposição; desvio temático	-- --
Citações literais (reproduções de discurso direto) durante as gravações	“ ”

Observações:
1. Iniciais maiúsculas: só para nomes próprios ou para siglas (USP etc.).
2. Fáticos: ah, eh, éh, ahn, uhn, tá.
3. Nomes das obras ou nomes comuns estrangeiros são grifados.
4. Números: por extenso.
5. Não se indica o ponto de exclamação (frase exclamativa).
6. Não se anota o cadenciamento da frase.
7. Podem-se combinar sinais, por exemplo, alongamento e pausa.
8. Não se utilizam sinais de pausa típicos da língua escrita, como ponto e vírgula, ponto final, dois pontos, vírgula. As reticências servem para marcar qualquer tipo de pausa.

Fonte: PRETI, D. (Org.) *Análise de textos orais*. vol. 1. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 11-12.

[16] Ver: KOYANO, A. L. S. A co-construção da imagem de Michel Butor: argumentação em entrevistas literárias. **Filologia e Linguística Portuguesa**, v. 21, n. 1, p. 115-138, 25 ago. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v21i1p115-138. Acesso em: 31 ago. 2020.

Ainda sobre a metodologia de análise das entrevistas orais, o presente capítulo terá como referência a pesquisa de Daniela Silveira Miranda para análise qualitativa e interpretativa por meio da seleção de lexias e locuções lexicais, constituídas de sintagmas nominais e verbais que possam fornecer características da imagem do escritor. Serão também observados os recursos argumentativo-retóricos, com foco na analogia (MIRANDA, 2011). Para tanto, foram selecionadas nas entrevistas os momentos em que o escritor fala de si mesmo, de seu trabalho, das influências que recebeu ao longo da vida e de suas relações interpessoais, com foco para as relações com outros escritores e artistas.

***

CAPÍTULO 1 – A ENTREVISTA LITERÁRIA DE 1963

Este capítulo irá analisar a entrevista literária de Michel Butor concedida em 1963 ao programa de Robert Valette e de Georges Gravier[17]. Em celebração ao cinquentenário da publicação do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1913), a Radiodiffusion-télévision française (RTF) organizou o especial *Proust aujourd'hui*. A segunda emissão (com duração de 12'51''), de 10 de dezembro de 1963, contou com a participação de Michel Butor que, na época, aos 37 anos de idade e já tendo rompido com a escrita de romances, dedicava-se, sobretudo, aos ensaios – que compõem a série *Répertoire* (BUTOR, 2006b [1960, 1964, 1968], 2006c [1974, 1982])–, à poesia, aos livros experimentais, aos livros de artista e à vida universitária. As perguntas que orientam o presente capítulo são:

1. Como Michel Butor coconstrói imagens de si ao falar sobre Proust na entrevista literária de 1963?
2. É possível identificar uma herança proustiana no romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), tendo por base o que Butor fala sobre Proust na entrevista literária de 1963?

Para responder a essas duas perguntas de pesquisa, parte-se, em um primeiro momento, dos pressupostos teóricos-metodológicos apresentados no **Capítulo 0** para a análise dessa entrevista literária, por meio do estudo dos argumentos e da coconstrução da imagem de Butor ao longo da emissão. Nessa entrevista, Michel Butor irá apresentar as lições que aprendeu ao ler e estudar a obra de Proust. Foram selecionados os argumentos do escritor em que ocorrem uma maior presença de marcas de seu *ethos* e as possíveis relações da herança proustiana, por ele argumentadas ao longo da entrevista, em sua obra romanesca. Em um segundo momento, será apresentado um contraste entre as análises feitas da entrevista em questão e sua possível relação com o romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), a partir de três temáticas principais identificadas ao longo da emissão, sendo elas as possíveis heranças proustianas na obra de Butor: o efeito de névoa; o papel das obras de arte no romance; e o estudo da linguagem.

---

[17] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tlK0CeHO-ow&t=232s. Acesso em: 18 set. 2020.

Após uma abertura composta de um duo piano e violino (de 00’00’’ a 00’21’’), há uma apresentação do programa por Georges Gravier (de 00’21’’ a 01’08’’). Em seguida, o entrevistador, Robert Valette (identificado nas transcrições como E1), expõe brevemente uma reflexão sobre o leitor de Proust e os efeitos de leitura de sua obra. Foi possível identificar, na resposta de Michel Butor, cinco eixos temáticos, sendo quatro deles lições aprendidas da obra de Proust, ao longo de toda a entrevista, conforme lista abaixo:

i. Butor leitor e estudioso de Proust (de 01’47’’ a 03’35’’);
ii. a primeira lição: como fazer um livro (de 03’36’’ a 07’31’’);
iii. a segunda lição: as obras de arte no romance (de 07’31’’ a 07’52’’);
iv. a terceira lição: o estudo da linguagem e dos nomes próprios (de 07’53’’a 09’32’’);
v. a última lição: a relação da obra e da linguagem com a morte (de 09’32’’ a 11’49’’).

É interessante observar que, antes de endereçar a pergunta a Michel Butor, os argumentos de E1 são direcionados para um aspecto da leitura de Proust muito particular, buscando, em sua pergunta, uma espécie de adesão do escritor ao que o entrevistador descreve como leitura prazerosa desde as primeiras páginas do livro. Toda a entrevista terá como ponto de partida essa única pergunta, sendo o restante do tempo dedicado à resposta de Butor (identificado na transcrição como MB1), sem interferências do entrevistador:

> E1: o leitor de Proust:: tem o sentimento de entrar de cabeça no reino do espírito... desde as primeiras páginas do Tempo perdido:: um tipo de êxtase::... uma agonia extasiada o domi::na... é com confiança que ele se deixa conduzir::... a essa longa busca na qual se desenvolve continuamente::... a ampla doçura da paciência e da atenção... a obra de Proust::... a realização de seu ato de escritor:: deram origem a um ato talvez perfei::to... por seu próprio:: ato por sua necessidade de agir::... à sua própria maneira:: que lição o escritor extrai? para o próprio escritor... qual é a lição de Proust::? Michel Butor::...
> [de 01’08’’ a 01’47’’]

Para apresentar Michel Butor, o entrevistador busca uma imagem generalizada de escritores que são também leitores de Proust e que, por essa dupla orientação, encontram na obra proustiana apenas êxtase, contentamento, maravilhamento. E1, para satisfazer a uma demanda dos espectadores sobre o entrevistado, apresenta Butor enquanto leitor de Proust, não enquanto escritor já consagrado pela crítica e pelo público e nem por suas próprias obras. Robert Valette apresenta uma imagem de leitor de Proust que mergulha, desde as primeiras páginas, no que ele considera o reino do espírito. Uma mistura de êxtase e de agonia preenchem o *ethos*

desse leitor ideal, que se entrega com confiança e se deixa conduzir pela narrativa que, para o jornalista, é responsável pelo desenrolar de uma *ampla doçura da paciência e da atenção*. É como se o próprio ato de ler, por si só, desenvolvesse essas características no leitor, de uma forma quase mágica. Não há qualquer indício de dificuldade ou de obstáculos nessa leitura; é possível apenas contemplar a perfeição da escrita de Proust. E é por seu caráter de perfeição, de realização maior de um escritor, que E1 conclui ser a obra de Proust referência para todos os escritores que buscam a criação literária marcada pelo estilo individual de cada escritor.

É interessante observar as lexias por Valette escolhidas como importantes. A maioria dentre elas relacionam-se diretamente a Proust e à sua obra: *Proust::*, *Tempo perdido::*, *tipo de êxtase::...*, *domi::na:...*, *a realização de seu ato de escritor:: deram origem a um ato talvez perfei::to...* . Os argumentos empregados conferem a Proust e à sua obra imagens bastante positivas e que representam um ideal que todo escritor busca atingir. As demais lexias representam um tipo de dependência entre os outros escritores e os feitos de Proust, por meio do uso de argumentos quase-lógicos: *por seu próprio:: ato por sua necessidade de agir::... à sua própria maneira::...* . Para que o escritor (A) consiga, ao seu modo, criar uma obra da mesma importância que *Em busca do tempo perdido* (PROUST, 1913) (C), ele precisa seguir os passos de Proust (B); não há atalhos na busca pela perfeição.

No que diz respeito ao entrevistado, não há qualquer apresentação sobre seus feitos literários; é apenas enunciado o seu nome, *Michel Butor::* . O *ethos* do escritor, criado pelo entrevistador, está diretamente vinculado aos *ethé* de leitor da *Recherche* (PROUST, 1913) e ao do próprio Proust, por meio da técnica de ligação, que aproxima elementos considerados diferentes através de uma relação criada durante o próprio ato argumentativo. A única regra da entrevista, implícita, portanto, é a de discorrer sobre a relação de leitura com a obra proustiana, ressaltando as lições aprendidas e apreendidas. Na época dessa entrevista, Butor já havia recebido os prêmios Fénéon e Renaudot, em 1957, e o Prix de la Critique Littéraire, em 1960, tendo sido muito aclamado pelo seu terceiro romance, *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), que parecem justificar a sua participação no especial, mas que não foram mencionados pelo entrevistador.

Em resposta à pergunta de Valette, Michel Butor irá tecer um longo comentário explicitando não apenas sua relação com a obra proustiana, mas com o que ele entende enquanto lições por ele aprendidas por intermédio da leitura constante e do seu trabalho de pesquisa sobre a obra. Ele claramente busca tornar sua resposta pessoal, contrariando a visão generalizadora de E1, de se tratar de uma leitura prazerosa e de contentamento imediato. A imagem que Butor cria de si mesmo é divergente da que o entrevistador projeta em sua pergunta, gerando uma

ruptura e uma tensão entre ambos os *ethé* presentes na entrevista por meio da técnica de dissociação entre seus argumentos e os de Valette:

> MB1: para MIM a obra de Proust NÃO:: me dá... não me deu ao menos quando eu li esse contentamento extasia::do... eu me lembro muito bem que quando eu li pela primeira vez... Proust::... já faz alguns ANOS... eu tive certa dificuldade de entrar no interior desse mundo... porque:: há muitas coisas que são estranhas à minha experiência ( ) TODA a parte do faubourg Saint-Germain... mundano... belle époque:: se preferir... da obra de Proust::... foram para mim obstáculos consideráveis... é:: SOMENTE... ao final de mil pá::ginas mais ou me::nos que eu comecei a achar ISSO interessan::te... e ao final de duas mil pá::ginas eu achei isso apaixonante... eu achei isso tão apaixonante que:: eu me DISPUS:: a estudá::-la e... depois eu:: recomecei esse estudo algumas ve::zes então esses estudos me levaram a escrever um certo número de textos SOBRE a obra de Proust::... é certo que a partir do momento em que me dispus:: a REALMENTE:: achar que isso valia a pena de ser estuda::do... e BEM a obra de Proust teve para mim um ensinamento considerável... há uma QUANTIDADE de coisas que nunca teria FEITO... se Proust não tivesse existi::do... se eu não tivesse lido Proust... Proust foi certamente para mim um APOIO considerá::vel
>
> [de 01’4’’ a 03’26’’]

Percebe-se, acima, uma espécie de chamado encontrado pelo escritor na obra de Proust, uma vocação enunciativa (MAINGUENEAU, 2001). Ao partir do interesse pela obra por meio da leitura, o escritor se sente impelido a estudá-la mais sistematicamente. Por intermédio desses estudos, Butor torna-se aluno de Proust, sendo possível realizar feitos na literatura que, segundo ele, não seria possível sem a compreensão do *modus operandi* proustiano, que ele considera como sendo os ensinamentos adquiridos do escritor. Ele se sentiu “chamado a produzir literatura” (MAINGUENEAU, 2001, p. 78) a partir da obra proustiana. Ele vincula, portanto, seu fazer literário ao de Proust, tornando-se seu herdeiro dentro do novo romance francês. A ênfase dada às lexias *QUANTIDADE de coisas* e *APOIO* reforçam ainda mais os argumentos de Butor, de que ele foi ajudado diretamente por Proust e que sua produção literária está, portanto, relacionada a *Em Busca do tempo perdido* (PROUST, 1913), sendo possível partir desses argumentos para propor análises entre seus romances e o de Proust.

E quais seriam essas várias coisas que Butor não teria feito se não fosse conhecedor e leitor de Proust? Retomando a segunda pergunta que guia este **Capítulo 1** – é possível identificar uma herança proustiana no romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), tendo por base o que Butor fala sobre Proust na entrevista literária de 1963? –, a seguir, serão apresentados os ensinamentos proustianos aprendidos por Michel Butor, presentes na entrevista, e o modo como esses podem ser identificados na construção narrativa de *La*

Modification (BUTOR, 1980 [1957]). Antes, porém, faz-se necessária uma breve introdução dessa obra neorromanesca de Michel Butor.

La Modification[18] é o terceiro romance de Michel Butor, publicado pelas Éditions Minuit em 1957, mesmo ano da publicação de *La Jalousie* (ROBBE-GRILLET, 1957), *Le ven*t (SIMON, 1957) e *Tropismes* (SARRAUTE, 1957), devendo-se a essa coincidência o surgimento da expressão *nouveau roman* em artigo escrito por Émile Henriot e publicado em 22 de maio de 1957 no jornal *Le Monde* (PERUGINI, 2015). Nessa obra, o tema central pode ser entendido como a crise de meia idade do narrador Léon Delmont, um homem casado e com quatro filhos que vive em Paris, mas que planeja, durante uma viagem de trem à capital italiana, abandonar a família para morar com sua jovem amante em Roma. Os fluxos de pensamento, indo do presente para vários momentos distintos do passado, podem também serem vistos como predicados discursivos (PINO, 2016), pois é a partir deles que ocorre a mudança já anunciada no título. O próprio título traz em si tanto a mudança de pensamento por parte do personagem quanto a mudança pronominal, de grande importância para se pensar a voz no/do romance. São modificações sucessivas do eu, da alma[19] que, nessa obra, podem ser vistas por meio das confluências mentais do narrador-personagem, Léon Delmont, e do próprio desdobramento do sujeito da obra iniciada pelo pronome vós (*vous*), do qual emerge no meio do romance o pronome eu (*je*).

O tema de uma obra literária, considerado por Barthes (apud PINO, 2016) como predicado discursivo, age sobre o sujeito e seus desdobramentos. Em se tratando da estrutura do texto, para o semiólogo, ocorre uma transposição das categorias de frase, sujeito e predicado, para o discurso, o que produz "novas aventuras para o predicado". De acordo com Pino, "[...] Barthes chama a atenção para as diversas experiências de desdobramento do sujeito, que em muitas obras começa a aparecer simultaneamente como um eu [ou nós], um tu [ou vós] ou um você. É o caso, por exemplo, de *La Modification*, de Michel Butor [...]" (2016, p. 121). O

---

[18] O romance *A Modificação* foi traduzido para o português brasileiro por Oscar Mendes em 1958 e publicado pela editora Itatiaia. As análises de todos os trechos da obra, que constam nesta dissertação, foram recolhidas da tradução de Mendes e adaptadas por mim. O tradutor optou pelo emprego da segunda pessoa do singular em todo o romance, o que precisou ser ajustado neste presente trabalho com a finalidade de melhor apresentar o uso do pronome *vous* (vós) e as mudanças ocorridas ao longo do romance na versão original. A ortografia também foi ajustada, seguindo o Acordo Ortográfico de 1990, bem como os nomes dos personagens que haviam também sido traduzidos e que foram mantidos conforme constam no original. Os trechos analisados seguem a paginação do original em francês e são acompanhados de notas de rodapé contendo a versão original.

[19] De acordo com o dicionário Le Grand Robert de la Langue Française: "**Modification** : 1. **Didact.** Manière d'être accidentelle d'une substance; relation du mode à la substance qu'il détermine. **Modalité** (1.); 2. **mode** (1.). | *Les modifications successives du moi, de l'âme* […]. | *Les passions ne sont que des modifications de l'amour de soi* […]".

predicado da obra seria, portanto, o seu tema central. Observa-se que os desdobramentos do sujeito, como no caso da obra de Butor (1980 [1957]), agem sobre o leitor e este decidirá se aceita ou não fazer parte da obra enquanto personagem. Mas será que o leitor pode e/ou consegue escolher? Há, portanto, uma voz no texto que convida e que, ao mesmo tempo, impõe ao leitor sua adesão à narrativa.

Sobre a posição pronominal no texto literário, Michel Butor discute "L'usage des pronoms personnels dans le roman" no *Répertoire II* (2006 [1964]). De acordo com ele, os romances são escritos habitualmente na primeira ou na terceira pessoas, sendo a escolha de uma ou de outra posição enunciativa responsável pela modificação da narrativa e do que se conta através dela, bem como da interação do leitor em relação à transformação do que é dito do ponto de vista de cada uma dessas posições. É precisamente a partir da leitura que todas as posições enunciativas presentes na obra se entrecruzam, sendo o estado dessa circulação o emprego da segunda pessoa do plural, o vós (*vous*). O relato nessa segunda pessoa, de acordo com Butor, será sempre didático, pois "não é mais apenas alguém que possui a *parole* como um bem inalienável, imóvel, como uma faculdade inata que ele se contenta de exercer, mas alguém a quem se dá a *parole*"[20] (BUTOR, 2006 [1964], p. 419). A *parole* é transformada em matéria e conferida ao narrador, não surgindo dele, sendo uma voz exterior e sem elementos que a distingam das demais vozes, sem, portanto, unicidade vocálica, sem a digital desse sujeito que narra (CAVARERO, 2011), ao mesmo tempo que o próprio narrador é o lugar dessa voz anterior.

Para melhor explicitar o que Cavarero (2011) considera como voz, faz-se necessário uma breve interrupção da presente análise para introduzir uma nova temática de estudo, muito relevante para esta dissertação: a voz. Para exemplificar o que neste trabalho se considera como voz, usarei como exemplo o ato de rir e a emissão sonora proveniente dele. O riso é amplamente debatido no livro de entrevista literária *Pensées à voix haute* (BUTOR, 2017). Como mencionado na **Introdução**, esse livro/CD de entrevistas foi publicado postumamente em 2017. Alain Siciliano entrevistou Butor na casa do escritor em Lucinges, em 2007, e essa entrevista já havia aparecido em formato de DVD e de livro impresso compondo uma caixa, tendo sido essa primeira edição nomeada de *Michel Butor – paroles de A à Z* (BUTOR, 2010c).

Essa entrevista literária (BUTOR, 2010c, 2017), assim como *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) apresenta fortes elementos de criação literária, o que me fez em algumas

---

[20] Do original: "ce n'est plus seulement quelqu'un qui possède la parole comme un bien inaliénable, inamovible, comme une faculté innée qu'il se contente d'exercer, mais quelqu'un à qui l'on donne la parole".

ocasiões considerá-la uma obra literária sonora, por ter entendido, na época, que os elementos de criação literária presentes nela se sobressaíam aos da entrevista literária em si[21].

Retomando a questão da voz, para Michel Butor (2017), o riso desempenha um importante papel em sua vida:

> Eu amo rir e eu tenho um riso bastante sonoro, **eu rio ruidosamente. É para mim uma espécie de liberação de riso, então eu gosto muito de provocar o riso em casa, eu gosto muito de ter ocasiões de rir.** No que diz respeito à minha obra, a questão é de saber **se têm elementos cômicos no interior do que escrevo, e bem, eu espero de todo meu coração**. Eu tentei competir em alguns textos com escritores que admiro exatamente por causa do caráter cômico deles, por causa do modo como eles provocam um riso que pode ser um riso barulhento como o meu ou que pode ser **um riso bem delicado e naturalmente eu busco a delicadeza no riso**. Quando eu estou em eventos sociais, eu me forço para controlar um pouco meu riso, **mas não posso de forma alguma renunciá-lo, tenho absoluta necessidade de rir**. (BUTOR, 2017, n.p., tradução e negrito meus)[22]

A expressividade do riso, em especial do riso barulhento que Butor diz ter, manifestam aspectos da unicidade de sua voz (CAVARERO, 2011). Riso é voz? Talvez seja um reflexo da voz, da ordem do suspiro, do grito, visto que é impossível renunciar à própria risada e à própria maneira de rir. Rir-se do jeito que se ri, portanto, de um jeito único. É possível controlá-lo, até certo ponto, como também é possível controlar e modular a própria voz, mas ele reflete também a unicidade de quem ri. "Eu me forço para controlar um pouco meu riso, mas não posso de forma alguma renunciá-lo" (BUTOR, 2017, n.p.), declara o escritor. O riso é irrenunciável, assim como a própria voz. "A impalpabilidade das vibrações sonoras", esclarece Cavarero (2011, p. 18), "mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne" (CAVARERO, 2011, p. 18). É também por seu caráter de origem corporal que "a voz é o equivalente daquilo que a pessoa *única* possui de mais escondido [...] de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz" (CAVARERO, 2011, p. 18-19).

---

[21] Durante a minha apresentação no XVI Congresso Internacional ABRALIC (2019), em Brasília, cujo texto foi publicado nos Anais do evento, eu a descrevi como sendo um livro sonoro.

[22] Do original: "J'aime rire et j'ai un rire assez sonore, **je ris bruyamment. C'est pour moi une espèce de libération de rire, donc j'aime beaucoup provoquer le rire chez moi, j'aime beaucoup avoir des occasions de rire**. En ce qui concerne mon œuvre, la question est de savoir **est-ce qu'il y a du comique à l'intérieur de ce que j'ai écrit, et bien je l'espère de tout mon cœur**. J'ai essayé de rivaliser dans certains textes avec des écrivains que j'admire justement à cause de leur caractère comique, à cause de la façon dont ils provoquent un rire qui peut être un rire bruyant comme le mien ou bien qui peut être **un rire très délicat et naturellement je cherche la délicatesse dans le rire**. Quand je suis en bonne société, je me force de contrôler un peu mon rire **mais je ne peux pas du tout y renoncer, j'ai absolument besoin de rire**."

A emissão vocálica permite o gozo da autorrevelação por parte do sujeito emitente, mas ela é "pura alteridade, ela previne a autorreflexão. Nesse papel, ela até mesmo assume uma função estrutural muito parecida com a do tempo" (DOLAR, 2014, p. 159); não se escuta a própria voz da mesma forma que o Outro escuta a nossa voz, o que pode ser estendido para a autopercepção do próprio riso. A voz, para Dolar, está entre o Sujeito e o Outro, não sendo posse de nenhum deles, do mesmo modo que não a possuem nem o corpo e nem a linguagem. Assim como a voz, mais que revelar e prevenir a autrorreflexão, o riso comunica, por meio de uma relação estabelecida com outra unicidade, a unicidade de quem o emite (CAVARERO, 2011). Não é preciso palavra para comunicar o riso, pois o âmbito da voz, do qual o riso faz parte, "é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede" (CAVARERO, 2011, p. 28).

Se a voz é *phoné semantiké*, voz significante, o riso e todas as suas variantes também o seriam. Pode-se pensar que algumas espécies animais, como as hienas, também riem, sendo o riso, portanto, puramente *phoné*, da ordem do animalesco presente no humano. Ora, o riso da hiena, ao que estudos da Acoustical Society of America (ASA) indicam, está relacionado ao modo de geolocalização noturno e à hierarquização de determinado grupo, não aos aspectos não discursivos das emoções, como no nosso caso. No Ocidente, o riso comunica uma infinidade de informações, indo além do humor: alegria, descontração, mas também frustração, nervosismo, tensão, excitação. Ele não nos serve para nos organizar em castas, como no caso das hienas, mas é por meio dele que somos capazes, assim como por intermédio da voz, de nos relacionarmos com outras unicidades, com o Outro. Riso é alteridade manifesta do eu.

Retomando a discussão sobre o emprego dos pronomes, para exemplificar como ocorre essa transferência vocal das posições de fala pelo emprego da segunda pessoa, Butor (2006 [1964]) recorre ao exemplo do discurso que um juiz ou policial organizará em um depoimento, ou em um interrogatório, com o intuito de dar voz ao ator principal de uma determinada ação que, por vontade própria ou por impedimento de alguma ordem, não pode ou não quer se pronunciar, resultando na *parole* impedida que só será materializada no enunciado por intermédio dessa autoridade:

> "Você retornou de seu trabalho a tal hora, nós sabemos por tal e tal inquérito que a tal hora você deixou seu domicílio, o que você fez entre os dois?", ou bem: "Você nos disse que você fez isso, mas é impossível por tal razão, você

> deve então ter feito aquilo...” (BUTOR, 2006 [1964], p. 419, tradução minha)[23]

A voz que diz vós (*vous*), no romance, pode ser comparada à voz que enuncia a *parole* de outro sujeito na situação de interrogatório descrita acima. A voz impessoal e exterior, na obra, tanto apresenta quanto não apresenta a ancoragem corporal proposta por Cavarero (2011): ela está ligada ao corpo do protagonista, que se enuncia enquanto corpo logo na primeira frase – “Vós pusestes o pé esquerdo sobre a ranhura de cobre e com vosso ombro direito tentastes em vão empurrar um pouco mais o batente da porta corrediça”[24] (BUTOR, 1980 [1957], p. 7) – e está também, e ao mesmo tempo, desvinculada desse corpo ao representar um desdobramento desse sujeito que narra para além da obra, em direção ao leitor. O desdobramento causado pelo uso do pronome em segunda pessoa do plural pode ser entendido como a constituição da enunciação pura a partir do chamado à modificação que persegue o narrador até a realização da escrita do próprio romance que o leitor tem em mãos. O supereu que garante que a modificação proposta no título da obra não exceda determinados limites, quer dizer, que não rompa em definitivo com a estrutura tradicional de romance na obra, é a própria ancoragem da voz ao corpo do narrador diegético (esse narrador que é também personagem) que, no limite de sua estrutura física, representa a barreira para a própria modificação gerada pelo pronome *vós*.

Pode-se pensar que a transferência de voz pelo uso do pronome em segunda pessoa tem relação com a pulsão invocante, pois “para chamar, é preciso dar voz [...] é preciso que o sujeito a tenha recebido do Outro que terá respondido ao grito, [...] [a] uma demanda. É preciso também que, posteriormente, ele a tenha esquecido, a fim de poder dispor de sua própria voz sem estar saturado da voz do Outro” (VIVÈS, 2009, p. 330). O chamado do narrador, que o leitor atende, é responsável por essa transferência de voz na segunda pessoa do romance. Essa “voz que vem do outro é a manifestação de seu desejo, é igualmente o desejo que se tem dele” (VIVÈS, 2009, p. 335), ou seja, o narrador depende do leitor para existir enquanto voz e esse desejo que ele manifesta pela segunda pessoa precisa ser acolhido pelo leitor para que seja feita a transferência de voz. Após esse procedimento, ocorre um desprendimento entre a voz dada e a voz acolhida; dessa ruptura emerge uma terceira voz, a ***parole* em cores**, que transpassará a

---

[23]Do original: “« Vous êtes rentré de votre travail à telle heure, nous savons par tel et tel recoupement qu’à telle heure vous avez quitté votre domicile, qu’avez vous fait entre les deux ? », ou bien : « Vous nous dites que vous avez fait ceci, mais c’est impossible pour telle et telle raison, vous avez donc dû faire cela… »”.

[24] Do original: “Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant”.

narrativa e demandará do leitor a junção entre o que se apresenta na narrativa (as relações estabelecidas entre os personagens e as pinturas, por exemplo) e a criação dessa nova linguagem butoriana. A ***parole* em cores** seria, então, nesse romance, como uma terceira voz entre quem enuncia e quem diz *vós*, entre o chamado puro e o chamado para se fazer algo (como, por exemplo, para que o leitor adira à narrativa), entre o *eu* e o *supereu*. Mas como escutá-la? Essa questão será retomada mais adiante, na análise das pinturas presentes no romance.

1.1. O Efeito de Névoa

A primeira lição que Butor destaca ter aprendido de Proust é sobre o modo de se organizar um livro:

Ele continua:

> MB1: então para tentar evidenciar... as linhas principais desse ensinamento ISSO é algo de muito difícil::... há um primeiro ensinamento:: que É um ensinamento... eu diria::... um ensinamento técnico:: sobre o modo de fazer um li::vro... é que me levou a me interessar realmente na obra de Proust É:: seu caráter arquitetural... e esse caráter arquitetural ele só se evidencia MUITO LENTAMENTE::...
>
> [de 03'27'' a 03'58'']

Novamente, vê-se a ênfase dada por Butor em algumas lexias muito significativas. No primeiro caso, a ênfase em *ISSO* retoma todos os argumentos ditos anteriormente – *então para tentar evidenciar... as linhas principais desse ensinamento* –, culminando no prolongamento de *difícil::* [25], o que ressalta a complexidade sentida por Butor em descrever a importância de Proust em sua vida por meio dos ensinamentos por ele aprendidos. Essa dificuldade de aproximação da obra proustiana, inicialmente por meio da leitura, apresentada no início da entrevista, persiste. Não é só a leitura da obra de Proust que apresenta obstáculos; pensar e dizer de sua importância enquanto escritor é também um desafio considerável, o que evidencia em Butor um *ethos* não só de aluno, mas de bom aluno, dedicado, compromissado com o próprio aprendizado e que respeita seu mestre, estando também apto a superar as próprias limitações diante de uma criação maior, como é o caso da obra de Proust para ele.

---

[25]Do original: *ÇA c'est quelque chose de très difficile::…* .

A técnica de prolongamento lexical, como forma de dar visibilidade às lexias mais importantes, substitui a de ênfase: *há um primeiro ensinamento:: que é um ensinamento… eu diria:: um ensinamento técnico:: sobre o modo de fazer um li::vro* [26]. O recurso vocálico é empregado em palavras-chave, tais como *ensinamento::* , *diria::* , *técnico::* e *li::vro*, indicando um cuidado na escolha das lexias, tomando para si (*eu diria::*) os argumentos apresentados. O primeiro prolongamento vocálico (*ensinamento::*) retoma a construção da imagem de Butor enquanto aprendiz, aluno de Proust – ele está diante de um mestre dotado de ensinamentos que ele quer adquirir, sendo, no caso do primeiro, as técnicas de se fazer um livro. Ao prolongar as lexias *técnico::* e *li::vro*, percebe-se que elas diferem entre si no tipo de prolongamento, sendo a vocalização de *li::vro* destacada das demais por recair sobre a primeira sílaba. O que se pode inferir do modo de apresentação desses argumentos é que *li::vro* apresenta para Butor o ponto central do primeiro ensinamento. O domínio das técnicas de se fazer um livro, no caso um romance, não pode vir senão como ensinamento de Proust. De todas as lexias destacadas por Butor, *li::vro* é, portanto, a mais importante dentre elas por representar o objetivo primeiro e final de um escritor: a criação literária gera textos e esses se tornam livros publicados.

Referindo-se diretamente à obra de Proust, Butor prossegue sua argumentação ao apresentar a arquitetura de *Em busca do tempo perdido* (PROUST, 1913) como um dos seus principais interesses no fazer literário proustiano: o caráter arquitetural da obra evidencia-se *MUITO LENTAMENTE::* , não sendo, portanto, possível uma compreensão e um maravilhamento imediatos da obra de Proust, como apresentados pelo entrevistador. Novamente, Butor transparece o conflito entre a imagem criada por ele e a apresentada pelo entrevistador por meio da técnica de dissociação. A *Busca* proustiana (1913), segundo ele, exige paciência para ser apreendida. Na sequência de sua exposição, fica evidente a apresentação de seu *ethos* de pesquisador e de conhecedor da *Busca* (PROUST, 1913), ao enunciar a origem da arquitetura proustiana:

> MB1: Proust:: admirava muito Monet e há uma série de telas de Monet que particularmente o inspiraram:: É a série de telas sobre a catedral de Rouen:: ESSA IMAGEM da catedral ou do edifício que aparece pouco a pouco através de um nevoeiro:: essa imagem a gente a reencontra muito na Busca do tempo perdido:: e ao final naturalmente Proust comparará sua própria obra... a uma catedral por um la::do e também:: como vocês sabem:: a um vestido:: e bem evidentemente essa catedral que é a obra de Proust é uma catedral que aparece pouco a pouco na névoa:: é uma o::bra por consequência que exi::ge da parte

[26]Do original: *il y a un premier enseignement:: qui EST un enseignement… je dirais::... un enseignement technique:: sur la façon de faire un li::vre…* .

> do seu leitor um certo TEMPO... ela é lon::ga ela é fundamentalmente lon::ga porque:: é PRECISO absolutamente que o leitor se aproxime pouco a pouco diante desse edifício... é preciso por consequência que esse edifício seja escondido por alguma coisa:: escondido por uma névoa ( ) dos primeiros momentos da leitura de Proust:: é pouco a pouco somente que a gente vê as LINHAS as MASSAS se ordenarem:: é a partir desse momento que:: realmente para mim houve um ensinamento considerável... um ensinamento por um lado na arquitetu::ra nessa arquitetura IMEN::SA de uma complexidade maravilho::sa com todo tipo de esconderijo e de nicho:: todo tipo de detalhes que aparecem:: MAS uma lição também naturalmente no que eu posso chamar:: o efeito de névoa:: o FAto que a obra se descobre lentamente:: a obra de Proust:: é para ele mesmo um monumento que se descortina da névoa:: é pouco a POUCO que ele se dispõe a compreender ele mesmo:: um pouco... o que ele fazia e o que ele sentiu:: as dimensões e a importância do edifício que ele estava construindo::...
>
> [de 04’00’’ a 06’16’’]

As ênfases corroboram para os prolongamentos nas demais lexias, por exemplo: o destaque em *É* reforça a inspiração de Proust pelo trabalho de Monet; *ESSA IMAGEM* retoma tanto a importância da inspiração citada quanto a presença dela na obra proustiana, bem como *as LINHAS as MASSAS* e *IMEN::SA*. Ao tratar especificamente do efeito de leitura gerado pela arquitetura da obra, Butor faz uso dos prolongamentos nas lexias que vieram da relação do romance de Proust com a série de Monet: *Proust::* ; *inspiraram::* ; *a série de telas sobre a catedral de Rouen::* ; *do edifício que aparece pouco a pouco através de um nevoeiro::* ; *aparece pouco a pouco na névoa::* ; *é uma o::bra por consequência que exi::ge da parte de seu leitor* ; *ela é lon::ga ela é fundamentalmente lon::ga* ; *esse edifício seja escondido por alguma coisa::* ; *de uma complexidade maravilho::as* ; *todo tipo de esconderijo e de nicho:: todo tipo de detalhes que aparecem::* ; *efeito de névoa::* ; *a obra se descobre lentamente::* ; *um monumento que se descortina da névoa::* . A partir desses prolongamentos, Butor mostra a estrita relação entre a obra de Proust e a pintura impressionista de Monet.

É perceptível também a comparação da obra a um edifício, a uma catedral, que são construções complexas e que demandam tempo para serem construídas. Após a construção, esse monumento é afetado pelo ambiente à sua volta, o que gera um novo efeito de recepção da obra. O edifício em si – como o livro – só será completo como parte de um ambiente – como o efeito de névoa, por exemplo – capaz de despertar a atenção e a curiosidade no momento de sua recepção. O destaque dado à própria organização da obra e seu caráter arquitetural ressaltam a importância do fazer literário proustiano para a obra de Butor. É graças a essa descrição detalhada da obra de Proust, muito valiosa para a compreensão da construção do *ethos* de Butor na segunda entrevista, que o espectador tem acesso à origem da obra monumental butoriana. O modo como ele descreve a obra de Proust pode servir de base para se compreender o fazer

literário de Butor e a dimensão monumental de sua produção literária. Na sequência, ele detalhará a relevância dessa ligação para o seu próprio fazer literário:

> MB1: então é certo que:: no modo de organizar um li::vro... e bem eu:: aprendi:: imensamente nos estudos de Proust:: e no modo também de fazer:: aparecer:: pouco a pouco alguma coisa:: um dos ensinamentos maiores para MIM para:: meu próprio trabalho da obra de Proust é que:: o efeito imediato de um li::vro é alguma coisa de completamente secundá::ria em relação:: ao lugar que ele vai adquirir pouco a pouco:: uma das coisas que:: Proust me ensinou:: na leitura mesmo que eu fiz:: é que:: uma obra dessa importância uma obra dessa dimensão:: a gente só apreende lentamente e:: que isso não é um acidente:: que é alguma coisa que essa LENTIDÃO essa dificuldade de aproximação dificuldade::... que pode ser delicio::sa... que essa dificuldade seria alguma coisa de absolutamente INDISPENSÁVEL se a gente quiser superar um certo nível
>
> [de 06'17'' a 07'31'']

Para discursar sobre a influência de Proust em seu trabalho, Michel Butor destaca as lexias *MIM*, *LENTIDÃO* e *INDISPENSÁVEL*, empregando o prolongamento nas demais que corroboram para a compreensão de seus argumentos[27]: *no modo de organizar um li::vro* ; *eu:: aprendi:: imensamente nos estudos de Proust::* ; *e no modo também de fazer:: aparecer:: pouco a pouco alguma coisa::* ; *para:: meu próprio trabalho* ; *é que:: o efeito imediato de um li::vro é alguma coisa* […] *secundá::ria em relação:: ao lugar que ele vai adquirir pouco a pouco::* ; *uma obra dessa dimensão::* ; *isso não é um acidente::* ; *essa dificuldade de aproximação dificuldade::... que pode ser delicio::sa* . Compreende-se, nesses enunciados, o motivo de Butor ter incluído em sua fala anterior uma explicação mais completa da arquitetura da obra proustiana e de sua fonte, a série de quadros de Monet sobre a catedral de Rouen. Ao dar sequência e incluir o seu próprio fazer literário, ele ressalta que, por meio dos estudos que realizou sobre a obra de Proust, aprendeu a organizar e a estruturar um livro.

Assim como Proust compara sua obra a uma catedral, Butor compara o seu trabalho ao de edificação de uma construção. Esses argumentos por analogia ligam-se diretamente aos argumentos quase-lógicos, de tal forma que, como demonstrado por meio das lexias destacadas e prolongadas, eles sozinhos já trazem toda a lógica da argumentação e resumem o ato de argumentar butoriano. Ao afirmar ter aprendido por intermédio da leitura da obra proustiana a construir um livro, percebe-se a importância das entrevistas literárias na compreensão do fazer

---

[27]Do original: *dans la façon d'organiser un li::vre*, *j'ai:: énormément appris:: dans l'étude de Proust::* , *dans la façon aussi de faire:: apparaître:: peu à peu quelque chose::*, *pour:: mon propre travail*, *c'est que:: l'effet immédiat d'un li::vre est* […] *secondai::re par rappor::t à la place qu'il va pendre peu à peu::* , *une œuvre de cette dimension::* , *ce n'est pas un accident::* , *difficulté d'approche difficulté::... qui peut être délicieu::se* .

do escritor Michel Butor: se ele ressalta essa herança proustiana em sua obra, é provável a presença do que ele chama de efeitos de névoa em seus romances, demarcados talvez pelo que ele considera como *LENTIDÃO* na leitura e como *INDISPENSÁVEL* para superar um certo nível, que pode ser intelectual, de domínio da língua francesa e de experiência de leitura. O *ethos* apresentado por Butor é de escritor-construtor, que utiliza da percepção de Proust sobre como deve ser um romance-catedral e das referências de edificação presentes em outras artes – nas telas de Monet, por exemplo – para forjar sua própria obra. Para apresentar esse *ethos* de escritor-construtor, Butor retoma a ideia presente em seus argumentos anteriores, de se apresentar como aprendiz esforçado e dedicado, que consegue, através de boas referências e de muito trabalho, edificar suas obras, opondo-se, por meio da técnica de dissociação, à imagem preestabelecida pelo entrevistador no início da entrevista.

Percebe-se até aqui que, apesar de o escritor responder a uma única pergunta do entrevistador, todos os argumentos dissociativos por ele empregados respondem a essa única pergunta, que apresenta a imagem criada de leitor ideal proustiano ressoando ao longo de toda a entrevista, evidenciando tanto o caráter dialógico da entrevista literária (AMOSSY, 2011) quanto a multiplicidade de imagens geradas no decorrer dela (YANOSHEVSKY, 2011).

Retomando a primeira pergunta que orienta este capítulo – como Michel Butor coconstrói imagens de si ao falar sobre Proust na entrevista literária de 1963? –, é possível constatar que é por meio do falar de si, de sua experiência de leitura e de escrita, que Michel Butor se autoconstrói (MACHADO, 2014), sendo essa autoconstrução no momento da entrevista literária bastante maleável e aberta à contra-argumentação e às contribuições dos entrevistadores (apesar de isso só ocorrer na segunda entrevista, como mostrará o próximo capítulo). Em todo caso, percebe-se que há tanto uma fluidez na construção do *ethos* quanto seu caráter de processo construtivo, sendo resultado de toda uma trama argumentativa (OLIVEIRA, 2016), que não pode ser apreendida de imediato pelo espectador. É somente ao fim de todo o quadro enunciativo da entrevista literária que a audiência conseguirá ter a dimensão geral das imagens coconstruídas.

Nessa entrevista literária, Butor destaca a relação estabelecida por Proust entre sua obra e a série de quadros representando a catedral de Rouen de autoria do pintor impressionista Claude Monet. O efeito de névoa da pintura compõe a narrativa proustiana, o que representa, para Butor, um considerável ponto de partida para se compreender a obra *Em busca do tempo perdido* (PROUST, 1913), visto ser esse efeito gerador de um impacto importante na apreensão e no processo de leitura do romance proustiano. No ensaio sobre os momentos de Marcel Proust, publicado no *Répertoire I* (BUTOR, 1960), Butor aborda o que considera como sendo os

momentos mágicos presentes na obra: as impressões, as reminiscências e o efeito de névoa. O escritor destaca em sua análise as reminiscências e o efeito de névoa. Para ele, as reminiscências são a repetição perfeita de um detalhe, aparentemente insignificante, capaz de restituir todo o evento passado do qual esse detalhe fez parte, com uma perfeição e uma presença ainda maiores que no momento em que teve lugar. Já efeito de névoa é definido por ele como o descortinamento da própria obra, de modo que o leitor se aproxima do romance a passos curtos, mas significativos, para a compreensão do todo da narrativa (BUTOR, 1960).

Na análise que se propõe do romance de Butor, do ponto de vista da presença das obras de arte a partir de Proust, é possível identificar tanto as reminiscências quanto o efeito de névoa. Ambos compõem o que Rajewsky (2012) denomina de referências intermidiáticas que, nos casos aqui estudados, podem também ser entendidos como écfrases. Essa categoria "remete a outra mídia, através da evocação ou da imitação de especificidades desta outra mídia. [...] a écfrase, as referências a pinturas [...] e, assim por diante, são outros exemplos" (DINIZ, 2018, p. 48).

As reminiscências butorianas estão repletas de evocação e de tematização de obras de arte, mas é possível encontrar ainda a presença do que seria a transposição da técnica pictural de efeito de névoa na composição estrutural do romance. Esse efeito de névoa está enraizado na própria tessitura e revela, pouco a pouco, detalhes e desdobramentos dos fatos narrados, por meio da repetição de um detalhe aparentemente insignificante, mas capaz de restituir o todo da narrativa. Ao tomar como exemplo um objeto bastante presente no romance, como *valise* (mala), é possível traçar um fio condutor entre ele e a própria representação por meio da mudança pronominal ocorrida em alguns momentos do relato do narrador. O objeto aparece pela primeira vez na obra no segundo parágrafo e segue com o narrador ao longo das páginas, servindo tanto para o narrador se apresentar quanto para dar características dos demais viajantes com quem divide o vagão. O efeito de névoa gerado pela apresentação desse objeto relaciona-se diretamente ao modo de narração diegética, como forma de o narrador se fazer conhecer aos poucos e também enquanto representação de um processo mental ao qual está inserida a sua narrativa, em que, ao falar de si, ele não se apresenta diretamente, mas faz-se conhecer à medida que narra.

É possível perceber a gradação como as informações são apresentadas. Na primeira ocorrência da lexia *mala* – "[...] a vossa mala coberta de couro granuloso escuro cor de garrafa grossa, a vossa mala bastante pequena de homem habituado às longas viagens [...]" (BUTOR,

1980 [1957], p. 7)[28] –, o leitor apreende que o personagem está de posse de uma mala pequena, o que indica ser esse um homem acostumado a viagens longas e que não sente a necessidade de levar muitos objetos. No segundo trecho – "[...] vós içais vossa própria bagagem, vossa própria mala recoberta de couro verde-garrafa e de granulado saliente com vossas iniciais gravadas 'L.D.', presente de vossa família ao vosso último aniversário [...]" (BUTOR, 1980 [1957], p. 10)[29] – aparecem pela primeira vez as iniciais do personagem, mas o leitor ainda não sabe seu nome (ele irá descobrir apenas na página 115 se tratar de Léon Delmont); a informação nova incluída, além das próprias iniciais, é que a mala foi presente de aniversário de sua família. No terceiro trecho – "[...] o chofer nem mesmo se deu ao trabalho de abrir-vos a portinhola ou de ajudar-vos a instalar a vossa mínima bagagem [...]" (BUTOR, 1980 [1957], p. 19)[30] –, o leitor observa o desdém que o personagem diz perceber no motorista de taxi, que nem sequer se deu conta de que ele está indo viajar por transportar uma mala muito pequena. Por fim – "[...] ele teria em todo caso bagagens outras, a menos que se achasse como vós, em evasão..." (BUTOR, 1980 [1957], p. 23)[31] –, tem-se o personagem contemplando a mala de um outro passageiro do trem e traçando conjecturas sobre o tipo de viajante que aquele outro homem representa, indicando ao leitor o objetivo da viagem do Léon: uma fuga.

Ainda no início do romance, o narrador apresenta o jovem casal pela descrição de suas bagagens, não de seus atributos físicos e/ou psicológicos:

> Não são apenas namorados, mas jovens esposos pois que ambos trazem suas alianças de ouro, bem novinhas, talvez em viagem de núpcias, e que sem dúvida compraram para a ocasião, a menos que seja o presente de um tio generoso, essas duas grandes malas semelhantes, novinhas em folha, de pele de porco, uma sobre a outra acima deles, todas as duas enfeitadas com esses pequenos retângulos de couro para cartões de visita, fixados nas alças por minúsculas correias. (BUTOR, 1980 [1957], p. 9)[32]

---

[28] Do original: "[...] votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages […]".
[29] Do original: "[…] vous hissez votre propre bagage, votre propre valise recouverte de cuir vert bouteille à gros grain avec vos initiales frappés « L.D. », cadeau de votre famille à votre précédent anniversaire […]".
[30] Do original: "[…] le chauffeur n'a même pas pris la peine de vous ouvrir la portière ou de vous aider à installer votre minime bagage […]".
[31] Do original: "[…] il aurait en tout cas de tout autres bagages, à moins qu'il ne fût comme vous, en évasion…".
[32] Do original: "Ce ne sont pas seulement des amoureux, mais de jeunes époux puisqu'ils ont tous les deux leur anneau d'or, de fraîche date, peut-être en voyage de noces, et qui ont sans doute acheté pour l'occasion, à moins que cela soit le cadeau d'un oncle généreux, ces deux grandes valises semblables, flambant neuves, en peau de porc, l'une sur l'autre au-dessus d'eux, toutes deux agrémentées de ces petits cadres de cuir pour cartes de visite, fixés aux poignées de minuscules courroies."

Para Michel Leiris, o casal em viagem de lua de mel evoca, para o narrador, o que sua esposa e ele viveram em sua própria viagem de lua de mel (1980 [1958], p. 301), sendo a transformação pronominal fruto desse espelhamento do narrador diante desses outros passageiros com os quais ele se identifica. O espelho, "recurso narcisista elementar", segundo Dolar (2012), concede "o mínimo apoio necessário para se produzir o autorreconhecimento, a conclusão imaginária oferecida ao corpo múltiplo, a blindagem imaginária que acompanha, a constituição de um 'sujeito', assim como a matriz de um relacionamento entre iguais, a fonte ambígua de amor e agressão" (DOLAR, 2012, p. 174). Ao observar o jovem casal por meio desse efeito de espelho, o narrador os coloca como referentes do *vós* e passa a se representar pelo pronome *eu*:

> O senhor Lorenzo veste seu sobretudo cinza, mas os dois outros italianos, os dois operários, permanecem tranquilamente em seus lugares, com as sacolas fechadas sobre os joelhos, os braços cruzados, continuando sua conversa, divertindo-se.
>
> **Dizeis a vós mesmos**: há um ano, justamente há um ano, **eu** tinha esquecido nossa viagem, mas a maneira pela qual se passara exatamente, porque eu só pensava no regresso, e que no regresso as coisas se tinham pouco a pouco arranjado.
>
> O senhor Lorenzo pega sua mala verde, mete seus jornais no bolso de seu sobretudo, deixa entrar **Angès que vos sorri**; Pierre, que a seguia, deixa-o sair. [...]
>
> **Vós** tendes sede, mas **vós** bebereis daqui a pouco; **vós** tendes fome, mas é preciso esperar a sineta do empregado que não vai tardar pois **os dois esposos já estão de volta**. (BUTOR, 1980 [1957], p. 190, negrito meu)[33]

É por intermédio do casal, que o narrador denomina de Agnès e Pierre (ele não sabe, de fato, como eles se chamam), que ocorre a alteração do emprego dos pronomes. O enunciado "*Vous vous dites*" ("Dizeis a vós mesmos") é como uma moldura que se abre e que permite a alteração pronominal, uma janela para o pensamento interno do *vós*. Na primeira ocorrência desse enunciado, após os dois pontos, o narrador começa a empregar o *eu* para se referir a si próprio: "**Dizeis a vós mesmos**: há um ano, justamente há um ano, **eu** tinha esquecido nossa

---

[33] Do original: "Le signor Lorenzo enfile son manteau gris, mais les deux autres Italiens, les deux ouvriers, restent tranquillement à leurs places, leurs sacs fermés sur leurs genoux, les bras croisés continuant leur conversation, s'amusant.
Vous vous dites : il y a un an, juste un an, **j'**avais oublié non pas notre voyage, mais la façon dont il s'était passé exactement, parce que **je** ne pensais plus qu'au retour, et qu'au retour les choses s'étaient à peu près arrangées.
Le signor Lorenzo prend sa valise verte, enfile ses journaux dans la poche de son manteau, laisse entrer **Agnès qui vous sourit** ; Pierre, qui la suivait, le laisse sortir. […]
Vous avez soif, mais **vous** boirez tout à l'heure ; **vous** avez faim, mais il faut attendre la sonnette de l'employé qui ne va pas tarder puisque **les deux époux sont déjà en retour**."

viagem, mas a maneira pela qual se passara exatamente, porque eu só pensava no regresso, e que no regresso as coisas se tinham pouco a pouco arranjado". Na sequência, percebe-se que o fluxo de pensamento do narrador sofreu alterações do ambiente em que este se encontrava, fazendo-o retomar o emprego do *vós*: "O senhor Lorenzo pega sua mala verde, mete seus jornais no bolso de seu sobretudo, deixa entrar **Angès que vos sorri**; Pierre, que a seguia, deixa-o sair". O narrador prossegue com a narrativa em segunda pessoa: "**Vós** tendes sede, mas **vós** bebereis daqui a pouco; **vós** tendes fome, mas é preciso esperar a sineta do empregado que não vai tardar pois **os dois esposos já estão de volta**", sendo necessário que ele retome a fala para si, que se permita se apresentar, por meio da repetição do enunciado "*Vous vous dites*" ("Dizeis a vós mesmos"), para empregar novamente a primeira pessoa:

> **Dizeis a vós mesmos**: **eu** não sei mais o que fazer; **eu** não sei mais o que faço aqui; **eu** não sei mais o que vou lhe dizer; se ela vier para Paris, **eu** a perco; se ela vem para Paris estará perdido para ela e para **mim**; se **eu** a faço entrar no Durieu, **eu** a verei todos os dias da janela do meu escritório, **eu** serei obrigado a abandoná-la em uma situação bem menos boa que a que tem ela em Roma onde ela conhece muita gente, apesar de tudo. Não se deve pensar nisso. **É preciso fixar os olhos nesses dois jovens felizes que acabam de jantar, que têm o calor do vinho e da refeição em seus rostos, que voltaram a dar-se as mãos**. (BUTOR, 1980 [1957], p. 190-191, negrito meu)[34]

A mudança pronominal ocorre para que o narrador expresse suas angústias e incertezas sobre seu relacionamento com sua amante, Cécile, e de como seria a vida deles em Paris após ele se separar da esposa. É também uma forma de o narrador se escapar do próprio dilema que ele mesmo cria para si. A respeito dessa mudança pronominal no romance – retomando a modificação ocorrida também entre o pronome *vós* do narrador e o que expressa tanto ele e Cécile –, Michel Butor afirma no ensaio em questão:

> Se o personagem conhecesse inteiramente sua própria história, ele não teria objeção de recontá-la, ou se ao recontá-la, a primeira pessoa se impusesse: ele daria seu testemunho. Mas trata-se de arrancá-la dele, seja porque ele mente, nos esconde ou se esconde de alguma coisa, seja porque ele não tem todos os elementos, ou mesmo, se ele os tem, é incapaz de conectá-los adequadamente. **Os enunciados** [*paroles*] **pronunciados pela testemunha se apresentarão como ilhotas da primeira pessoa no interior de um relato feito em**

[34] Do original: "**Vous vous dites** : **je** ne sais plus quoi faire ; **je** ne sais plus ce que **je** fais ici ; **je** ne sais plus ce que **je** vais lui dire ; si elle vient à Paris, **je** la perds ; si elle vient à Paris tout sera perdu pour elle et pour **moi** ; si **je** la fais entrer chez Durieu, **je** l'apercevrai tous les jours de la fenêtre de mon bureau, **je** serai forcé de l'abandonner avec une situation bien moins bonne que celle qu'elle a à Rome où elle connaît beaucoup de monde, malgré tout. Il ne faut pas y penser. **Il faut fixer les yeux sur ces deux jeunes gens heureux qui viennent de dîner, qui ont la chaleur du vin et du repas sur leur visage, qui se sont repris par la main**."

> **segunda, provocando a emersão delas**. (BUTOR, 2006 [1964], p. 419, tradução e negrito meus)[35]

Ao considerar que o narrador, Léon Delmont, conhece inteiramente sua própria história e que não apresenta objeções em contá-la, mas que pode estar mentindo, ou se, ao narrar, a primeira pessoa se impõe, como apresentado no trecho do romance, o leitor está diante de um testemunho que pode ser falso desse narrador diegético, segundo o próprio Michel Butor (2006 [1964]). Mas esse testemunho está enraizado na própria narrativa, seja porque o personagem mente para o leitor, seja porque ele esconde ou se esconde de alguma coisa, seja por ele não ter todos os elementos necessários para apresentar seu testemunho ou ainda por uma incapacidade de religar os elementos narrativos de que possui. Ao final do romance, o leitor irá perceber que o livro que o narrador pretende escrever é este mesmo livro que ele, leitor, acaba de ler, sendo a incapacidade de religar os elementos narrativos e a possibilidade de que o narrador esconde algo do leitor duas grandes opções de análise do romance.

A ação de escrever o livro que se tem em mãos pode representar mais do que uma partilha do dilema do narrador e da solução por ele encontrada em resolvê-la, mas o próprio compartilhamento de sua auto-opacidade diante da vida, expressa pelos pronomes *vós/eu* (*vous/je*). A modificação, em si, não é apenas um acontecimento único, representado no interior da narrativa, mas um *continuum*, que se prolonga a cada leitura do próprio romance, pela ação do leitor.

No trecho grifado anteriormente, Butor afirma serem as falas em primeira pessoa uma espécie de ilha que emerge de uma narrativa em segunda pessoa pela própria ação dessa narrativa em segunda pessoa, ou seja, a força discursiva, a potência da voz em primeira pessoa é projetada para a superfície por uma força externa a ela, calcada na narrativa em segunda pessoa, que é o elemento de pulsão e de projeção dessa voz em primeira pessoa. O processo de imersão da primeira pessoa é semelhante ao de dar a *parole* ao sujeito que se narra em segunda pessoa, o que evidencia uma certa instabilidade gramatical do uso dos pronomes e de sua alternância. A esse respeito, Butor irá afirmar no ensaio que:

---

[35] Do original: "Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait : il donnerait son témoignage. Mais il s'agit de le lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement. **Les paroles prononcées par le témoin se présenteront comme des îlots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur émersion**".

> As duas primeiras pessoas do plural, de fato, não são multiplicações puras e simples daquelas que correspondem no singular, mas são complexas originais e variáveis. O "vós" não é um "tu" repetido várias vezes, mas a composição de "tu" e de "ele"; quando essa composição se aplica a um indivíduo, nós temos o plural formal francês [*vous*], **quando ela se aplica a um grupo, nós sabemos que a cada instante podemos isolar um indivíduo qualquer que o compõe, e que então o "vós" se incide em um "tu" e em numerosos "ele", para se reformar assim que a atenção deixar esse indivíduo em particular**. (BUTOR, 2006 [1964], p. 420, tradução e negrito meus)[36]

A composição das duas primeiras pessoas do plural, no francês, apresenta duas finalidades. No caso do pronome *vous*, refere-se: (I.) tanto ao pronome de tratamento, que marca a hierarquia discursiva (empregado em situações formais do uso da língua) e dirigido a uma única pessoa, sendo o *vous* também portador de um único sujeito discursivo; (II.) quanto a definição de um grupo. No caso do romance, é possível perceber essas duas acepções do pronome: (I.) o narrador emprega o *vous* para se distanciar de si mesmo e se apresentar enquanto personagem da própria narrativa, (II.) ocasionando, assim, na abertura do pronome para acolher o grupo de leitores e de obras de arte, incluindo-se também nesse grupo. Nesse último caso, como mostra o negrito acima, o emprego do pronome para se referir a um grupo suscita uma nova abertura pronominal por permitir que se isole um desses indivíduos do grupo sem que haja a mudança pronominal, reagrupando os dois outros pronomes que o *vous* abarca (o tu, *tu*, e os múltiplos ele, *il*) quando não for mais necessária a atenção direcionada a um único sujeito desse grupo.

Para Leiris (1980 [1958], p. 289, tradução minha)[37], "é você mesmo, leitor, que o romancista parece questionar educadamente e basta algumas breves olhadas sobre as linhas impressas [...] para que você se sinta na presença de um convite, senão de uma intimação". Além de procurar uma adesão do leitor ao conteúdo narrado, é somente após a transposição pronominal do vós (*vous*) para o eu (*je*), da voz do narrador, e do eles (*ils*) para o vós (*vous*), em referência ao jovem casal, que fica evidente a importância da presença desses outros personagens para a construção do romance. É por meio desse espelhamento que o narrador

---

[36] Do original: "Les deux premières personnes du pluriel, en effet, ne sont point des multiplications pures et simples de celles qui leur correspondent au singulier, mais des complexes originaux et variables. Le « vous » n'est pas un « tu » répété plusieurs fois, mais la composition de « tu » et de « il » ; lorsque cette composition s'applique à un individu, nous avons le pluriel de politesse français, **lorsqu'elle s'applique à tout un groupe, nos savons qu'à chaque instant nous pouvons isoler l'un quelconque des individus qui en font partie, et qu'alors le « vous » se scinde en un « tu » et de nombreux « il », pour se reformer dès que l'attention quittera cet individu en particulier**".

[37] Do original: "[…] c'est vous-même, lecteur, que le romancier semble mettre poliment en cause et il suffit de quelques brefs coups d'œil jetés sur les lignes imprimées [...] pour que vous sentiez en présence d'une invitation, sinon d'une sommation."

manifesta mais abertamente a ruptura entre pintura e realidade e que evidencia o processo de construção da linguagem butoriana no romance, ou seja, a gênese da ***parole* em cores**. É pelos olhos do narrador que se constitui a terceira voz e pelos rastros discursivos que ele enuncia em relação: às telas de Pannini, à linguagem criada pelos arquitetos barrocos romanos, à visão do casal em lua de mel e à mudança de voz narrativa fruto desse espelhamento. Trata-se, portanto, de um processo de construção da voz por meio das telas (de Pannini, de Monet). A apresentação da ***parole* em cores** ocorre tanto como um efeito de leitura no leitor quanto como uma ação do próprio leitor. Ao ser convidado para se integrar à obra, o leitor age sobre a escrita do romance que lê e a transforma juntamente com o narrador:

> Como ireis vós dormir esta noite, **Agnès e Pierre**? Será que esses dois operários italianos irão em breve descer? Então **vós** podereis **vos** deitar se nenhuma outra pessoa entrar, e até mesmo, para que **vós** possais ficar confortavelmente estendidos quando **eu** voltar do vagão-restaurante, **eu** irei instalar-**me** num outro compartimento. Ireis **vós** ficar neste mesmo trem até Siracusa?
>
> **Como esses dias serão belos para vós!** Como passeareis **vós** à beira-mar, um com o outro em plena harmonia dia e noite, em pleno respeito um pelo outro, pensando que o muro da solidão está por fim derrubado, ao passo que **eu**, durante esses poucos dias, amanhã sábado enquanto **vós** talvez viajeis ainda, cansados mas encantados, descobrindo Nápoles [...], e segunda-feira ainda, que farei **eu**, a que santo, a que santa **eu me** devotarei? (BUTOR, 1980 [1957], p. 191, negrito meu)[38]

Novamente, o narrador traz para o plano narrativo suposições sobre o jovem casal na praia, "dia e noite", opondo o destino feliz do casal ao seu, infeliz. É por intermédio desse casal que ele muda o sujeito das frases – ele passa do plano descritivo das malas, tanto para se apresentar quanto para descrever os demais personagens do vagão do trem, para um plano projetivo sobre a viagem do jovem casal que divide com ele o mesmo compartimento. O uso do pronome *vós*, desde o início da narrativa até esta cena descrita acima, sugere que o narrador decidiu por empregá-lo após haver realizado sua viagem à Roma e ter visto o jovem casal, pois não por acaso é por meio da presença deles que há a transição para o *eu*, sendo o *vós* empregado

---

[38] Do original: "Comment allez-**vous** dormir cette nuit, **Agnès et Pierre** ? Est-ce que ces deux ouvriers italiens vont bientôt descendre ? Alors **vous** pourrez **vous** allonger si personne d'autre ne monte, et même, pour que **vous** soyez confortablement étendus lorsque **je** reviendrai du wagon-restaurant, **j**'irai **m**'installer dans un autre compartiment. Allez-**vous** rester dans ce même train jusqu'à Syracuse ?
Comment ces journées seront belles pour vous ! Comme **vous vous** promènerez au bord de la mer, l'un avec l'autre en pleine entente jour et nuit, en plein émerveillement continu, pensant le mur de la solitude enfin écroulé, tandis que **moi**, pendant ces quelques jours, demain samedi alors que **vous** roulez peut-être encore, épuisés mais ravis, découvrant Naples […], et lundi encore, que ferais-**je**, à quel saint, quelle sainte **me** vouerai-**je** ?"

para o casal e não mais para si; o casal substitui o narrador, mas não são eles quem narram e sim o *eu* de Léon Delmont.

O efeito de névoa presente na narrativa só é plenamente descortinado ao final do romance, quando o narrador percebe ser em direção a "[...] esse livro futuro e necessário cuja forma tendes vós em vossa mão" (BUTOR, 1980 [1957], p. 286)[39] que ele realiza a sua viagem de trem. Além de procurar uma adesão do leitor ao conteúdo narrado, é somente após a transposição pronominal do *vós* para o *eu* da voz do narrador e do *eles* para o *vós* em referência ao jovem casal que fica evidente a importância da presença desses outros personagens para a construção do romance. É por meio desse espelhamento que o narrador manifesta mais abertamente a ruptura entre pintura e realidade – ele quer viver dentro das telas que apresenta e quer estar no lugar desse jovem casal – e que ele conclui não amar Cécile, mas Roma, sendo sua viagem transformada em uma busca por possuir a cidade através das imagens picturais. Há, portanto, uma evocação e uma tematização tanto das telas e dos monumentos quanto na própria narração em segunda pessoa do plural, ambos ecfrásticos, de modo que eles imitam a realidade e a realidade os imita.

A écfrase presente no romance segue os mesmos princípios que se encontram em obras cujos agenciamentos modernos e contemporâneos dessa noção expandem a noção clássica de écfrase. Segundo Joana Frias (2016, p. 33), "o sentido teórico-crítico actual do conceito de écfrase pouco ou nada preserva da significação originária da *ekphrasis* enquanto exercício retórico indissociável da *mimesis* e da *enargeia*", no qual as artes miméticas são tanto as artes "[...] de fazer imagens (icásticas ou fantásticas, de acordo com a conhecida tipologia de Platão [...]) suscitadoras de um efeito de evidência, como o princípio ecfrástico se configura em diversos tipos textuais que alternam entre a mais pura descrição, a narração e a prosopopeia" (FRIAS, 2016, p. 33). De acordo com a retórica e com a poética clássicas, a écfrase não é nem resultado de uma dupla *mimesis* e nem um gênero, mas um princípio. O exercício ecfrástico é o modo como o objeto "[...] é dado a ver, já que *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word* (Krieger)" (FRIAS, 2016, p. 34).

Atualmente, a écfrase pode ser definida como "[...] 'a representação verbal de uma representação visual' (Heffernan) e o género ecfrástico agencia assim o encontro da matéria verbal literária com a sua alteridade intermedial (Mitchell)" (FRIAS, 2016, p. 36), de modo que

---

[39] Do original: "[...] ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main".

a representação ecfrástica não é de natureza icônica, mas lógico-semântica e que solicita, durante a leitura, uma competência intermedial "[...] de natureza triangular e não binária (Mitchell): após o reconhecimento da conversão pelo poeta do objecto visual num objecto verbal, o leitor é levado a reconverter a representação verbal em representação visual" (FRIAS, 2016, p. 38).

Se considerada como uma passagem entre as formas de arte, a écfrase seria a tradução de uma pintura em texto, sendo a ilustração o caminho inverso, de tradução de um texto em forma de imagem. "Evidentemente, essas operações de tradução se revelaram sempre imperfeitas, necessitando de interpretações, ajustes, transposições e invenções de todo gênero. Os problemas de tradução, de todo modo, reforçaram a célebre oposição – entre *pinturas mudas* e *poesias cegas*" (KOYANO; GLICENSTEIN; ISHII, PADILHA, 2019, p. 1, itálico dos autores). Ao se estabelecer uma divisão entre as artes, seguindo as vias clássicas do *paragone*, chega-se na questão da intraduzibilidade entre elas. "O caráter de intraduzibilidade fora, então, derrubado [pelos Românticos alemães] para se considerar que existe, de fato, correspondências entre as artes" (KOYANO; GLICENSTEIN; ISHII, PADILHA, 2019, p. 1). Não só correspondência como também fusão, que parece ser esta última o caso de Michel Butor. "Assim, alguns sonharam com uma fusão entre as artes, e mesmo com obras de arte totais, pelas quais todos os sentidos seriam solicitados simultaneamente através de efeitos sinestésicos" (KOYANO; GLICENSTEIN; ISHII, PADILHA, 2019, p. 1). Não teria, portanto, Butor realizado (ou tentado realizar) obras de arte totais, fusionando literatura com outras artes e com a performance? Não seria esta a busca de Butor? No **Capítulo 3**, essa discussão será reacendida.

Retomando a análise de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), é a partir dos "instrumentos exclusivos" do gênero romance que se realiza "[...] a tematização, a evocação ou [...] a simulação de elementos e/ou estruturas peculiares a outra mídia convencionalmente distinta [no caso, a pintura]" (RAJEWSKY, 2012, p. 62). Cria-se "uma mera ilusão, um '*como se*'" (RAJEWSKY, 2012, p. 68-69, itálico da autora) relativo à pintura dentro do romance e em sua própria constituição.

> Pode-se ir mais longe ainda e mostrar que na origem os personagens do singular se desprendem pouco a pouco do fundo de um plural indiferenciado, que de fato o "nós" é anterior ao "eu", que é o "nós" que se divide em "mim,

> comigo" e em "vós", o "vós" em "ti, contigo" e "si, consigo", etc. (BUTOR, 2006 [1964], p. 420, tradução minha)[40]

As duas primeiras pessoas do plural são, por excelência, expressão gramatical da voz múltipla. Segundo Maniglier, "é preciso dizer que a identidade mesma do signo é múltipla, determinada de maneira múltipla, de modo que ela só se explicará à luz de uma ontologia do múltiplo" (2020 [2006], p. 115), indo além da concepção de que um signo pode ter diversas significações e/ou que um mesmo significante múltiplos significados. Trata-se, portanto, de compreender a dualidade do signo, sendo essa dualidade de caráter interno, que se apresenta também na passagem da *langue* para a *parole* (SAUSSURE, 2006 [1916]). "O signo é um ser duplo, e não uma associação de duas coisas" (MANIGLIER, 2020 [2006], p. 116). A ideia de leitor, por exemplo, que pode ser vista como dúbia, recebe "um fluxo de demandas heterogêneas que se encontram naquele significante" (ZULAR, 2017, p. 4).

Em "A natureza dos pronomes", Benveniste (1976) afirma que os pronomes *eu* e *tu* só se referem à realidade de discurso, de modo que "*eu* só pode definir-se em termos de 'locução', não em termos de objetos, como um signo nominal" (BENVENISTE, 1976 p. 278), sendo seu significado, portanto, referente à "[...] pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu'*. Instância única por definição, e válida somente na sua unicidade [...] *eu* só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí" (BENVENISTE, 1976 p. 278-279). Em oposição à primeira e segunda pessoas, a terceira pessoa é a marca da não-pessoa, não passando de um substituto abreviativo e de uma função sintática, capaz de substituir todo um segmento enunciativo ou mesmo um enunciado completo. Trata-se de "não importa quem ou não importa o que, exceto a própria instância [discursiva], podendo sempre [...] ser munido de uma referência objetiva" (BENVENISTE, 1976, p. 282). "Assim, não há nada de comum entre a função desses substitutos e a dos indicadores de pessoa" (BENVENISTE, 1976, p. 283).

Se o pronome *vós* é também *ti, contigo* e *si, consigo*, quais seriam, então, os referentes dessa terceira pessoa do plural no romance de Butor? Pode-se considerar as obras de arte e a ação da picturalidade sobre a realidade como esses referentes de não-pessoa. O pronome *vós* tem sua origem no pronome *nós*, que é tanto *eu* como *vós, convosco*, e este dando origem ao *tu* e ao *eles/elas*. Esse seria o percurso da constituição da voz múltipla no romance, sendo o

---

[40] Do original: "On pourrait aller plus loin encore, et montrer qu'à l'origine les personnes du singulier se détachent peu à peu sur le fond d'un pluriel indifférencié, qu'en fait le « nous » est antérieur au « je », que c'est le « nous » qui se divise en « moi » et en « vous », le « vous » en « toi » et « eux », etc".

pronome *vós* o elemento que religa o *eu* (o narrador) ao *tu* (o leitor) e ao *eles/elas* (as pinturas e seus efeitos sobre a realidade). No entanto, essa função dos pronomes, sobretudo o plural da segunda pessoa, estará presente apenas em *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), dentre as obras que serão analisadas nesta dissertação. Como será analisado no próximo capítulo, em *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (2007a [1962]), o processo de construção da ***parole* em cores**, a terceira voz (que não tem relação com a terceira pessoa), não ocorrerá pela via dos pronomes pessoais. Não há, portanto, uma só forma de se chegar a ***parole* em cores** na obra de Michel Butor, como este trabalho pretende evidenciar, sendo o ponto central da construção dessa terceira voz, que perpassa suas obras, uma construção que depende da ação do leitor, mas não só, pois está calcada também na própria gênese da experimentação literária butoriana. Do mesmo modo como o leitor é impelido a dar voz ao narrador de segunda pessoa, pode-se considerar a percepção da ***parole* em cores** e a escuta da terceira voz como funções do leitor, sendo de responsabilidade também do narrador a sua construção. O leitor butoriano, antes de ser um ser à escuta, é um ser em contemplação e um parceiro de escrita.

1.2 O Papel das Obras de Arte no Romance

Faz-se necessário destacar, nesta presente subseção, o segundo ensinamento proustiano apresentado ao longo da entrevista literária de 1963, sendo ele de grande relevância para a compreensão da obra de Michel Butor, que o acompanha em toda sua carreira:

> MB1: uma das coisas que a obra de Proust mais me trouxe é o papel que ele faz desempenhar as obras de arte:: PROUST ME ENSINOU MUITO SOBRE A MÚSICA SOBRE A PINTU::RA E:: SOBRE A LIGAÇÃO ABSOLUTAMENTE ESSENCIAL que essas duas atividades do espírito têm com essa terceira que é:: a literatu::ra[41]
>
> [de 07’31’’ a 07’52’’]

Além do aprendizado sobre como fazer um livro, Butor herdou de Proust a possibilidade de se estabelecer relações entre literatura, pintura e música. A ênfase dada em toda a locução lexical *PROUST ME ENSINOU MUITO SOBRE A MÚSICA SOBRE A*

[41]Do original: *une des choses qui dans l’œuvre de Proust m’a le plus apporté c’est le rôle qu’il fait joué:: aux œuvres d’art:: PROUST M’A BEAUCOUP APPRIS SUR LA MUSIQUE SUR LA PEINTU::RE ET:: SUR LA LIAISON ABSOLUMENT ESSENTIELLE que ces deux activés de l’esprit ont avec cette troisième qui est:: la littératu::re* .

PINTU::RA E SOBRE A LIGAÇÃO ABSOLUTAMENTE ESSENCIAL evidenciam não só a importância dessa lição para a obra de Michel Butor, como também a amplitude que essa mesma ligação, por ele considerada como absolutamente essencial, guiará toda a sua trajetória enquanto escritor. Nota-se, ainda, o prolongamento dado em *PINTU::RA*, o que parece, dentro da frase, estabelecer uma hierarquia entre esta arte e a música, estando a pintura em primeiro plano, e na conjunção *E::* que destacará a ligação entre essas artes e a literatura. Os demais prolongamentos recaem sobre *o papel que ele faz desempenhar as obras de arte::* e *que é:: a literatu::ra* , ambas relacionando-se diretamente à locução em que foi dada ênfase.

Apesar de a presença de Proust, ao longo da segunda entrevista, não passar de rápida citação sobre a leitura do romance proustiano – *Em busca do tempo perdido tem sua BOA EXTENSÃO* (BUTOR, 2013, n.p.) – em meio a vários outros nomes de autores que, ao longo dos anos serão também por ele estudados, é possível perceber a reverberação de vários pontos apresentados por ele nessa entrevista de 1963. O ponto central dela, principalmente se comparada à entrevista de 2013 (analisada no **Capítulo 2**), é a constância tanto da apresentação das imagens de si do escritor quanto da manutenção de seu interesse por sempre buscar em suas obras essa ligação que ele considera absolutamente essencial entre literatura, pintura e música.

Na sequência do trecho acima, o narrador começa a descrever as duas telas de Giovanni Paolo Pannini, *Galeries de vues de la Rome antique* (de 1758) e *Galeries de vues de la Rome moderne* (de 1759). Não se trata, entretanto, de uma simples descrição dos elementos das obras: elas servem tanto para prolongar o sentimento prazeroso de sua viagem precedente à Roma quanto para transportá-lo novamente aos lugares que as pinturas retratam. Os quadros de Pannini, no Louvre, são as janelas romanas em Paris, capazes de suscitarem no narrador as mesmas emoções de sua viagem e de transportarem-no até a capital romana. O desejo de descrevê-las provém do mesmo desejo de se apropriar das imagens das igrejas romanas por meio das peregrinações pela cidade, como será mostrado mais adiante. Tudo que retrata Roma desperta no narrador a ânsia por possuir a cidade, por conquistá-la, tal como ele conquistou Cécile, sua amante, que é o espelho e a representante de Roma em sua vida.

Figura 3 – *Galeries de vues de la Rome antique*, de Pannini (1758)

Fonte: Site oficial do Museu do Louvre

> E é bem essa ponderação, esse esforço para salientar o que desde o século dezesseis era sentido como um constante desafio lançado pelo antigo Império à atual Igreja, e que os dois quadros simétricos sublinham: galeria de vistas da Roma moderna à direita da janela que dá para o pátio quadrado, galeria de vistas da Roma antiga à sua esquerda, onde vos divertíeis em reconhecer o Coliseu, a basílica de Maxêncio, o Panteão, tais como eram ainda há duzentos anos, pouco mais ou menos no momento em que Piranese os gravou, esses três capitéis brancos pouco acima do nível do solo, que são os do templo de Marte Ultor sob os traços de Augusto do fórum deste, agora muito altos sobre suas magníficas colunas, o pórtico do templo de Antonio e Faustina com a fachada da igreja que haviam construído no interior e que ainda não demoliram, o arco do triunfo de Constantino e o de Tito então todo encaixado nas casas, as termas de Caracala em meio ao campo, e o misterioso templo redondo, chamado de Minerva Médica, que se cruza de trem quando se chega à estação. (BUTOR, 1980 [1957], p. 65)[42]

Se as pinturas em si representam janelas para se acessar a realidade, as telas de Pannini são janelas contendo várias outras, cada uma expressa por uma obra de arte diferente dentro do

[42] Do original: "Et c'est bien cette mise en balance, cet effort pour relever ce qui depuis le seizième siècle était ressenti comme un constant défi jeté par l'ancien Empire à l'actuelle Église, que soulignent les deux tableaux symétriques : galeries de vues de la Rome moderne à droite de la fenêtre qui donne sur la cour Carrée, galerie de vues de la Rome antique à sa gauche, où vous vous amusiez à reconnaître le Colisée, la basilique de Maxence, le Panthéon, tels qu'ils étaient encore il y a deux cent ans, à peu près au moment où Piranèse les a gravés, ces trois chapiteaux blancs à peine au-dessus du niveau du sol, qui sont ceux du temple de Mars Ultor sous les traits d'Auguste dans le forum de celui-ci, maintenant très hauts sur leurs magnifiques colonnes, le portique du temple d'Antonin et Faustine avec la façade de l'église que l'on avait construite à l'intérieur et que l'on n'a pas encore démolie, l'arc de triomphe de Constantin et celui de Titus alors tout encastré dans les maisons, les thermes de Caracalla en plein milieu de la campagne, et le mystérieux temple rond, dit de Minerva Medica, que l'on croise en train lorsqu'on arrive à la gare. "

inventário imaginário dessas duas coleções, a da Roma antiga e a da Roma moderna. O narrador ora se debruça sobre uma dessas janelas internas da própria pintura, ora sobre outra, transportando-se para o interior das telas como se fosse um dos "personagens de qualidade, eclesiásticos ou cavalheiros" (BUTOR, 1980 [1957], p. 64) que as compõem. Ele não apenas as descreve e se apropria delas, mas se move em seu interior, não mais atuando como espectador dos quadros de Pannini, mas enquanto espectador junto aos demais personagens pintados nesses quadros. Ao enunciar, no romance, sua experiência no museu, ele rompe com a barreira estabelecida pela moldura, mesclando picturalidade e realidade em sua narrativa, do mesmo modo como descreve a ruptura entre os quadros e a realidade que o cerca. "É, portanto, a *visão como ficção* que está em causa" (FRIAS, 2016, p. 34, itálico da autora) nesta écfrase.

Figura 4 – *Galeries de vues de la Rome moderne*, de Pannini (1759)

Fonte: Site oficial do Museu do Louvre

> Do outro lado, o quadro se intitula: galeria de vistas da Roma moderna; o Moisés de Michelangelo aí troneja, e nos quadros todas as fontes de Bernini; **com olhos vós passeais** pela dos Rios, praça Navona, à do Tritão, perto do palácio Barborini, da praça de São Pedro às escadarias da Trindade dos Montes, **em todos aqueles lugares povoados para vós pelo rosto de Cécile, pela atenção de Cécile a quem ensinastes a melhor amá-los, por quem aprendestes a melhor amá-los**. (BUTOR, 1980 [1957], p. 69, negrito meu)[43]

[43] Do original: "De l'autre côté, le tableau s'intitule : galeries de vues de la Rome moderne ; le Moïse de Michel-Ange y trône, et dans les cadres toutes les fontaines du Bernin ; **des yeux vous vous promeniez** de celle des Fleuves, piazza Navona, à celle du Triton, près du palais Barberini, de la place Saint-Pierre aux escaliers de la Trinité des Monts, **dans tous ces lieux peuplés pour vous par le visage de Cécile, par l'attention de Cécile à qui vous aviez appris à mieux les aimer, pour qui vous aviez appris à mieux les aimer**."

Os olhos do narrador passeiam de uma janela a outra no interior da tela, sendo todas elas preenchidas pelo rosto de Cécile e pelo encantamento que ela fez nascer nele sobre esses lugares retratados na pintura. A ida de Léon ao museu o reaproxima de sua amante e de seu fascínio por Roma, estando ainda a imagem de Cécile e as de Roma não dissociadas para ele. Não se trata apenas de contemplar uma pintura e de descrevê-la, mas de prolongar o contato com Cécile e, consequentemente, com Roma. A sua amante é a intermediária entre seu amor por Roma e pelos monumentos romanos; mais adiante na narrativa, o narrador irá dissociar o amor pela capital italiana e pela arte romana da imagem de sua amante que, para ele, só cumpre o papel de intermediária enquanto a moça morar na cidade.

Mais adiante na narrativa, o narrador retoma as telas de Pannini, dessa vez contrastando-as com as ruínas romanas e com as análises feitas por ele e por Cécile:

> Sem que ela se desse conta então, sem o ter procurado (vós a aprendestes os dois juntos estudando vossa Roma um para o outro), pusera ela o primeiro passeio em comum sob o signo de Borromini; depois, tivestes bem outros guias e patronos, assim como folheastes longamente um dia numa pequena livraria de preciosos livros usados, perto do palácio Borghese, aquela mesma onde Cécile comprou para vós pouco tempo depois de vosso aniversário a Construção e a Prisão que ornam vossa sala de estar [...] um volume de Piranese consagrado às ruínas, os mesmos temas mais ou menos que os das telas imaginárias reunidas no quadro de Pannini, no inverno fostes vós contemplar, interrogar um após outro todos aqueles amontoados de tijolos e de pedras. (BUTOR, 1980 [1957], p. 120)[44]

As telas de Pannini reaparecem uma segunda vez no romance, sem que o narrador as descreva – ele apenas afirma o modo apaixonado como falou delas à Cécile, quando ela estava de viagem à Paris: "Foi assim que após a refeição vós atravessastes essas salas sem quase nada dizerdes, apenas diante das estátuas romanas, das paisagens de Claude Lorrain, das telas de Pannini que vós amorosamente detalhastes" (BUTOR, 1980 [1957], p. 185-186)[45]. Novamente,

---

[44] Do original: "Sans quelle s'en rendît compte alors, sans l'avoir cherché (vous l'avez appris tous les deux ensemble en étudiant votre Rome l'un pour l'autre), elle avait mis votre première promenade commune sous le signe de Borromini ; depuis, vous avez eu bien d'autres guides et patrons ; ainsi comme vous aviez longuement feuilleté un jour dans une petite librairie d'occasions précieuses, près du palais Borghese, celle-là même où Cécile vous a acheté peu de temps après votre fête la Construction et la Prison qui ornent votre salon […] un volume de Piranèse consacré aux ruines, les mêmes sujets à peu près que ceux des toiles imaginaires rassemblées dans le tableau de Pannini, dans l'hiver vous êtes allés considérer, interroger l'un après l'autre tous ces amas de briques et de pierres."

[45] Do original: "C'est ainsi qu'après le repas vous avez traversé ces salles sans presque rien vous dire, sauf devant les statues romaines, les paysages de Claude Lorrain, les deux toiles de Pannini que vous avez amoureusement détaillés".

o narrador evoca as telas de Pannini, constituindo-as enquanto reminiscências na tessitura do romance. Percebe-se em ambas as passagens uma modificação importante, que será melhor apresentada mais adiante: o pronome *vós* é atribuído não somente ao narrador, mas simultaneamente a ele e a Cécile, à junção de um *eu* a um *ela*, ao contrário dos demais trechos, representantes apenas do *eu* do narrador.

Retomando o ensaio de Michel Butor sobre uso dos pronomes no romance, ao afirmar que "cada vez que se queira descrever um real progresso da consciência, o nascimento mesmo da linguagem ou de uma linguagem, é a segunda pessoa que será a mais eficaz" (BUTOR, 2006 [1964], p. 419, tradução minha)[46], o escritor deixa uma pista importante para o leitor de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]). O emprego do *vós* é resultado, portanto, do nascimento de uma nova linguagem, sendo esta a ligação da posição enunciativa da segunda pessoa discursiva com o que o narrador descreve no romance, conforme apresentado no trecho anterior: a base da linguagem dos arquitetos barrocos romanos ocorre a partir da transformação dos detalhes da ornamentação. Eles pintavam no espaço e davam a imaginar ao espectador, mesclando as ruínas (reais) ao pictórico e ao plástico. A arquitetura por si só, segundo Butor, "[...] já é uma escrita elementar. O fato de colocar uma pedra em algum lugar e de lhe dar um sentido particular vai necessariamente *lastrear* toda palavra que a designará. É a partir de um signo estável, ao qual se pode retornar, que se pode consolidar a linguagem em si" (BUTOR, 2006 [1968], p. 1036, tradução minha, grifo do autor)[47].

Percebe-se, portanto, um movimento de formação e de construção nos textos butorianos, expressos por esses dois gêneros textuais distintos e do que cada um deles manifesta sobre a voz, o ensaio e o romance, do que aqui se denomina de ***parole* em cores**, a terceira voz. As duas produções textuais parecem confluir para a mesma direção, uma complementando a outra. Do ensaio, pode-se extrair ser o emprego do pronome *vós* resultado do nascimento de uma nova linguagem; do romance, apreende-se que a base de uma linguagem está no pictórico e no plástico. Não se trata, pois, de duas linguagens distintas, mas de dois ângulos de um mesmo prisma linguareiro. A terceira voz seria o eixo agenciador da duplicidade e da multiplicidade interna de uma mesma voz. No **Capítulo 2**, na análise de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), a terceira voz da ***parole* em cores** fará o caminho

---

[46] Do original: "chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace".
[47] Do original: "[...] est déjà une écriture élémentaire. Le fait de poser une pierre quelque part et de lui donner un sens particulier va nécessairement *lester* tout mot qui la désignera. C'est à partir d'un signe stable, auquel on pourra revenir, que peut se consolider le langage lui-même".

inverso: de junção de vozes múltiplas que se confluem para uma voz que não está impressa graficamente na obra.

Na sequência do romance, fica mais evidente o encontro entre esses dois aspectos da linguagem butoriana a partir da écfrase de uma pintura de Claude Monet. Na passagem a seguir, o narrador especula sobre a destinação dos recém-casados, já apresentados na seção anterior, que dividem com ele o vagão do trem em sua viagem à Roma, mesclando novamente realidade e picturalidade:

> [...] mesmo que eles façam escala em Roma, mesmo que ali parem um dia inteiro e só retornem ao trem à noite, para chegarem esgotados depois de vinte e quatro horas ainda num rodar mais barulhento e menos rápido que este, num balanço mais brutal, de sacudidas mais frequentes e mais violentas, em Palermo ou em Siracusa, **onde assim irão colocar os pés, quer seja de noite ou de manhã, eles verão o mar esplêndido e dourado como um quadro de Monet, com suas profundezas verdes e violetas, eles respirarão o ar delicioso cheio de odores, o que os lavará, os relaxará tão bem que se olharão um ao outro como dois vencedores que acabam de realizar uma façanha; deve haver ali uma roupa de banho e grandes toalhas de tecido-esponja com as quais se enxugarão à noite ou no dia seguinte, quer seja segunda ou terça [...] antes de se estenderem sobre a areia**. (BUTOR, 1980 [1957], p. 122-123, negrito meu)[48]

A evocação a um quadro de Claude Monet, possivelmente *Impression, soleil levant* (1872), traz para a cena descrita elementos da tela, de modo a integrar os personagens descritos pelo narrador ao quadro a que faz referência, com o objetivo não só de descrever aspectos deste – as cores utilizadas – como também de apresentar as emoções por eles sentidas durante o momento de contemplação da cena que, saída da tela, ganhará vida por intermédio do casal que a contemplará. A pintura age como cenário para os personagens, não mais do ponto de vista do espectador no museu, mas da vivência e do pertencimento à cena retratada, trazendo à tona o caráter de ruptura de fronteira das obras de arte, que não se fecham em si mesmas e nem em sua localidade de execução – no caso da pintura de Monet, a uma cena retratada do porto de Havre na segunda metade do século XIX –, sendo possível encontrar a mesma cena pintada em

---

[48] Do original: "[…] même s'ils font escale à Rome, même s'ils s'y arrêtent une journée entière et ne repartent que par le train du soir, pour arriver épuisés vingt-quatre heures encore d'un roulement plus bruyant et moins rapide que celui-ci, d'un balancement plus brutal, de secousses plus fréquentes et plus violentes, à Palerme ou à Syracuse, **où dès qu'ils auront mis les pieds, que ce soit le soir ou le matin, ils verront la mer splendide et dorée comme un tableau de Claude, avec ses profondeurs vertes et violettes, ils respireront l'air délicieux plein d'odeurs, ce qui les lavera, les détendra si bien qu'ils se regarderont l'un l'autre comme deux vainqueurs venant d'accomplir un exploit ; il doit y avoir un costume de bain et de grandes serviettes en tissu éponge avec lesquelles ils s'essuieront le soir ou le lendemain, que se soit lundi ou mardi** […] **avant de s'étendre sur le sable**."

outros portos e em outras épocas, com a mesma intensidade e emoção. Há, portanto, um duplo deslocamento: do cenário retratado e da moldura que retrata. Mais do que mesclar realidade e picturalidade, parece haver camadas de cenas enunciativas, que se relacionam com a cena do leitor. Novamente, pintura e realidade se mesclam na narrativa, sob os olhos do narrador, de quem o leitor é cúmplice.

Em *Le Musée Imaginaire de Michel Butor* (BUTOR, 2019), o escritor nos apresenta indícios da obra de Monet que podem justificar a incerteza quanto a hora do dia em que o casal, na cena descrita acima, contempla a paisagem – "quer seja de noite ou de manhã"; "se enxugarão à noite ou no dia seguinte" (BUTOR, 1980 [1957], p. 123): "se consideramos a pintura isolada, é impossível decidir se se trata de uma noite ou de uma manhã. A menção 'sol nascente' dota o círculo vermelho de um movimento ascendente conforme a esfera do céu e acentua esse avanço do reflexo em nossa direção" (BUTOR, 2019, p. 264, tradução minha)[49]. Para Butor, é o reflexo do sol no mar e no céu que gera dúvida sobre o movimento do astro de ascensão ou de descida no céu, fazendo com que o espectador se integre à cena retratada. Em seu romance, o casal faz parte da pintura – ou será o inverso? A própria pintura suscita a ruptura da moldura, invadindo a realidade e unindo-se a ela, tanto dentro como fora do romance butoriano.

Figura 5 – *Impression, soleil levant*, de Monet (1872)

Fonte: Site oficial do Museu Marmottan Monet

[49] Do original: "si l'on considère la peinture toute seule, il est impossible de décider s'il s'agit d'un soir ou d'un matin. La mention « soleil levant » dote le cercle rouge d'un mouvement ascensionnel selon la sphère du ciel et accentue cette avancée du reflet vers nous".

O narrador busca ainda, na Roma que retrata, imagens ligadas aos nomes presentes na cidade, representadas nas diversas igrejas homônimas. Esse fascínio pela arte sacra romana não está presente em sua vida em Paris, salvo por intermédio das telas que retratam Roma. O sentimento despertado pelas imagens romanas leva o narrador a realizar peregrinações pela capital italiana com o intuito de capturá-las e de poder utilizá-las em algo, pelo simples fato de elas estarem relacionadas a esses pontos turísticos. Para ele, o cristianismo romano o submerge em imagens da arte sacra nas quais ele precisa desesperadamente se agarrar, numa tentativa de aprofundar-se nelas, de cercá-las, de ter para si a posse delas:

> Certa vez vossas peregrinações, vossas romarias, vossas missões vos levaram de obelisco em obelisco, e bem sabíeis que, para continuar essa exploração sistemática dos temas romanos, seria necessário também ir, uma vez, da igreja de São Paulo à igreja de São Paulo, de São João a São João, de Santa Inês a Santa Inês, de Lourenço a Lourenço, **para tentar aprofundar ou cercar, captar e utilizar as imagens ligadas a esses nomes**, portas de bem estranhas descobertas não restam dúvidas sobre o próprio mundo cristão tão falaciosamente conhecido, **sobre esse mundo que está desabando, corrompendo-se, caindo sobre vós, e das ruínas, das cinzas do qual procuráveis vos escapar na sua própria capital** [...]. (BUTOR, 1980 [1957], p. 167, negrito meu)[50]

O desejo de posse dessas imagens sacras é evidenciado pela evocação a elas e pela vontade que o narrador apresenta de as tematizar em sua vida. Retomando a relação entre o narrador e Cécile, ele evidencia ao leitor, ao longo da narrativa, que seu amor pela moça era dependente da arte romana e das próprias referências históricas da cidade: "porque se é agora certo que não amais verdadeiramente Cécile senão na medida em que ela é para vós a imagem de Roma, sua voz e seu convite, que não a amais sem Roma e fora de Roma, que só a amais por causa de Roma" (BUTOR, 1980 [1957], p. 238-239)[51]. O personagem, assim como Swann, encontrou em uma mulher a encarnação do elemento realmente amado, a arte. Essas mulheres não são amadas pelas suas personalidades e caráter, mas pelo que elas representam para seus

---

[50] Do original: "Une fois vos pérégrinations, vos pèlerinages, vos quêtes vous avaient menés d'obélisque en obélisque, et vous saviez bien que, pour continuer cette exploration systématique des thèmes romains, il vous aurait fallu aussi aller, une fois, d'église Saint-Paul en église Saint-Paul, de San Giovanni en San Giovanni, de Sainte-Agnès en Sainte-Agnès, de Lorenzo en Lorenzo, **pour essayer d'approfondir ou de cerner, de capter et d'utiliser les images liées à ces noms,** portes de bien étranges découvertes à n'en pas douter sur le monde chrétien lui-même si fallacieusement connu, **sur ce monde encore en train de s'écrouler, de se corrompre, de s'abattre sur vous, et des ruines, des cendres duquel vous cherchiez à vous échapper dans sa capitale elle-même** […]."

[51] Do original: "car il est maintenant certain que vous n'aimez véritablement Cécile que dans la mesure où elle est pour vous le visage de Rome, sa voix et son invitation, que vous ne l'aimez pas sans Rome et en dehors de Rome, que vous ne l'aimez qu'à cause de Rome".

parceiros. Em ambos os casos, as imagens delas ligam-se a aspectos artísticos, de ideal de beleza, de humanidade e de civilidade, sendo seus amores por elas desconstruídos à medida que os personagens se dão conta do efeito da arte em suas vidas:

> Colocou sobre a mesa de trabalho, como se fora uma fotografia de Odette, uma reprodução da filha de Jetro. Admirava os grandes olhos, o rosto delicado que deixava adivinhar a pele imperfeita, os cabelos maravilhosos ao longo das faces fatigadas, e adaptando aquilo que até então lhe parecia belo do ponto de vista estético à ideia de uma mulher de verdade, transformava-o em méritos físicos que se regozijava de encontrar reunidos numa criatura a quem poderia possuir. Essa vaga simpatia que nos atrai para uma obra-prima de carne da filha de Jetro, se converteu em desejo, que supria o que a princípio não lhe inspirava o corpo de Odette. Depois de contemplar por muito tempo aquele Botticelli, pensava no seu Botticelli, que achava ainda mais belo, e, quando achegava a si a fotografia de Céfora, julgava que era Odette que estava apertando contra o coração. (PROUST, 2006 [1913], p. 280-281)

O desejo de Léon por Cécile, assim como o de Swann por Odette, é de outra ordem, não carnal, mas de ligação espiritual com a arte. A posse pelas amadas representa, para eles, a retenção para si do que não pode ser apreendido, dominado, recluso por um único ser humano: a arte. O que ambos buscam é inatingível, pois a relação entre seres humanos e arte não pode ser replicada e reproduzida entre dois seres humanos. Mesmo que de posse das mulheres amadas, da acessibilidade a seus corpos, a satisfação carnal experimentada não se compara à experiência artística, que só diante de uma obra de arte o espectador pode se satisfazer e pode romper com a moldura para mesclar realidade e picturalidade. Esse tipo de projeção, entre a arte e a mulher que se julga amar, leva ambos a perceber a fragilidade e a unicidade da relação que têm com as obras de arte, sendo sua transferência meramente ilusória e de final amargo. E para se livrar desse amargor, é preciso buscar novas formas de se relacionar com a arte, que sejam também artísticas, sem que haja, dessa vez, intermediários humanos.

A literatura, o desejo de buscar na escrita de um livro nasce em Léon, e ele percebe já ter em mãos a obra que projeta escrever e que narra ao longo de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]). Já Charles Swann engendra-se no estudo interminável sobre o pintor "Ver Meer de Delft" (PROUST, 1988 [1913], p. 291). No entanto, o projeto de escrita de ambos parece não se diferir: assemelham-se no fato de que o romance butoriano cria um jogo de espelhamentos entre o objeto livro que o narrador pretende escrever e que já tem em mãos (objeto real no romance e virtual na realidade do leitor), e aquele que o leitor tem em mãos (real na realidade do leitor e também real na ficção, ao transformar o narrador em leitor de sua própria obra).

1.3 O Estudo da Linguagem

O terceiro ensinamento que Butor aprendeu a partir da obra de Proust está relacionado ao estudo da linguagem:

> MB1: há um outro ponto... muito importante... que é... o estudo que Proust faz da linguagem... e em particular... dos nomes próprios...
>
> [de 7’53’’ a 8’03’’]

Para Michel Leiris (1980 [1958], p. 293-294), é por meio das reminiscências e dos projetos para o futuro do personagem principal – o narrador diegético – que ele apresenta seu bairro em Paris, algumas obras do Museu do Louvre e seu apartamento – com vista para a cúpula do Panthéon, “no quinze, praça do Panthéon” (BUTOR, 1980 [1957], p. 39)[52] –, além de diversos monumentos e sítios arqueológicos romanos.

Sobre sua visita ao Louvre (já citada na seção anterior), realizada logo após o retorno da viagem à Roma anterior ao seu aniversário, o narrador deseja prolongar em si o sentimento que encontra em suas viagens, decidindo, portanto, passear por Paris e pelo museu, deixando-se conduzir pelo espaço das exposições sem o plano prévio de visitação que habitualmente segue no museu. Ao levar em conta as explicações de Butor para a voz do pronome em segunda pessoa, recorre-se à passagem do narrador diegético de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) em que ele irá estabelecer que a base da linguagem dos arquitetos barrocos romanos é exatamente a integração entre os detalhes da ornamentação dos monumentos históricos e suas construções, de modo que as pilastras criadas por eles funcionem como moldura dos elementos reais presentes nesses monumentos:

> Vosso olhar deslizava sobre os Guardi e os Magnasco da primeira, sobre os Watteau e os Chardin da segunda, sobre os ingleses e os Fragonard da terceira; só na última é que parastes, mas nem por causa de Goya, nem por causa de David. **O que amorosamente contemplastes, em direção ao qual vossos passos vos conduzistes, são dois grandes quadros de um pintor de terceira ordem, Pannini**, representando duas coleções imaginárias expostas em salas muito altas largamente abertas onde personagens de qualidade, eclesiásticos ou cavalheiros, passeiam entre as esculturas e as paredes cobertas de paisagens, **fazendo gestos de admiração, de interesse, de surpresa, de**

[52] Do original: “au quinze place du Panthéon”.

> **perplexidade, como os visitantes da Sistina, com isso de notável que não há alguma diferença de matéria sensível entre os objetos representados como reais daqueles representados como pintados, como se ele tivesse querido figurar em suas telas o bom êxito desse projeto comum a tantos artistas de seu tempo: dar um equivalente absoluto da realidade, o capitel pintado tornando-se indiscernível do capitel real, a parte o quadro que o entorna**, da mesma maneira que os grandes arquitetos ilusionistas do barroco romano pintam no espaço e dão a imaginar, graças a seus maravilhosos sistemas de sinais, suas junções de pilastras, e suas volutuosas curvas, monumentos rivalizando enfim no efeito e no prestígio com as enormes massas reais das ruínas antigas que tinham continuamente sob os olhos e que os humilhavam, **integrando metodicamente os detalhes de sua ornamentação como base mesma de sua linguagem**. (BUTOR, 1980 [1957], p. 64-65, negrito meu)[53]

São seus passos que o guiam em direção às telas do pintor italiano Giovanni Paolo Pannini, sem que ele se dê conta. O que prende sua atenção no Louvre, como destacado acima, não são as telas dos grandes artistas europeus, mas as de um pintor considerado pelo narrador como sendo de terceira ordem. Seu olhar desliza pelas telas de artistas de maior prestígio e renome, expostas em várias salas do museu – salas 723 (Guardi); 720 (Magasco); 917 (Watteau); 42, 919, 928 (Chardin); 937, 656 (Fragonard) 718, 660 (Goya); 935, 934, 932 (David)[54] –, mas se detém apenas nas telas de coleções imaginárias nas quais Pannini representa Roma (ambas na sala 718 do Museu do Louvre). Além do fascínio e atração por Roma, há três pontos de muito interesse expostos no trecho acima: (I.) a comparação que ele faz entre as expressões dos personagens pintados nas telas e as das pessoas que admiram presencialmente a capela Sistina, "fazendo gestos de admiração, de interesse, de surpresa, de perplexidade" (BUTOR, 1980 [1957], p. 64), sendo os gestos em si "mais do que simples manifestações, [pois] são signos de expressões inteligíveis. Numa palavra, são uma linguagem"

---

[53] Do original: "Votre regard glissait sur les Guardi et les Magnasco de la première, sur les Watteau et les Chardin de la seconde, sur les Anglais et les Fragonard de la troisième ; ce n'est qu'à la dernière que vous vous êtes arrêté, mais ni pour Goya, ni pour David. **Ce que vous avez amoureusement détaillé, ce vers quoi vos pas avaient mené, ce sont deux grands tableaux d'un peintre de troisième ordre, Pannini**, représentant deux collections imaginaires exposées dans de très hautes salles largement ouvertes où des personnages de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, **en faisant des gestes d'admiration, d'intérêt, de surprise, de perplexité, comme les visiteurs dans la Sixtine, avec ceci de remarquable qu'ils n'y a aucune différence de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints, comme s'il avait voulu figurer sur ses toiles la réussite de ce projet à tant d'artistes de son temps : donner un équivalent absolu de la réalité, le chapiteau peint devenant indiscernable du chapiteau réel, à part le cadre qui l'entoure**, de même que les grands architectes illusionnistes du baroque romain peignent dans l'espace et donnent à imaginer, grâce à leurs merveilleux systèmes de signes, leurs agrégations de pilastres, et leurs voluptueuses courbes, des monuments rivalisant enfin dans l'effet et le prestige avec les énormes masses réelles des ruines antiques qu'ils avaient perpétuellement sous les yeux et qui les humiliaient, **intégrant méthodiquement les détails de leur ornementation comme base même de leur langage**."

[54] Disponível em: <https://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres>. Acesso em: 13 maio 2019.

(DIDI-HUBERMAN, 2016 [2013], p. 33); (II.) o fato de não haver diferença entre os objetos representados como reais e os pintados; (III.) sendo apenas pela divisão estabelecida pela moldura do quadro a separação do real e do pictórico, tornando indiscerníveis os elementos da realidade dos da pintura. Pintura e realidade são, para o narrador, sinônimos, indo além da relação estabelecida entre as obras de Pannini e os monumentos romanos, como já analisado anteriormente sobre a pintura de Monet.

Para o narrador, a base da linguagem dos arquitetos barrocos romanos é exatamente a integração entre os detalhes da ornamentação dos monumentos e suas construções, de modo que as pilastras criadas por eles funcionem como moldura dos elementos reais presentes nesses monumentos. Dito de outro modo, tanto a pintura representa a realidade quanto a realidade representa a pintura. O narrador enxerga a cidade de Roma dentro de um quadro (as pilastras dos monumentos são as molduras da cidade); as telas que representam Roma compõem essa mesma realidade.

A linguagem – entendida aqui como um meio de articulação de relações que pode inclusive ser visual e não apenas verbal – tem sua base na pintura que representa a realidade, na picturalidade da própria realidade e nos gestos dos personagens retratados nas pinturas. Apesar de anterior ao que Calvino verá como "o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal (que é um pouco assim como o problema do ovo e da galinha) [e que] se inclina decididamente para a imagem visual" (CALVINO, 1988, p. 75), é evidente que para o narrador butoriano a linguagem nasce da imagem visual. Para ele, passa a ser questão se o que vem primeiro é a realidade ou a picturalidade, de modo que esses dois elementos representam o pano de fundo de toda a narrativa do romance. Há claramente um jogo entre os quadros que ele descreve e a sua própria realidade observada, seja em Roma – ou em Paris –, seja no próprio trem com os demais viajantes e suas respectivas bagagens. Essa seria uma das expressões do pintar com palavras do romance butoriano.

***

Este primeiro capítulo apresentou a possibilidade de análise de uma entrevista literária com a própria criação do autor, mesmo em casos que este não fala diretamente de sua obra,

como é o caso da entrevista literária de 1963, em que Michel Butor apresenta as lições que ele aprendeu da sua leitura da obra de Marcel Proust, discorrendo ao longo da entrevista sobre pontos específicos do romance proustiano, sem nem ao menos citar como essas ditas lições que aprendeu de Proust podem ser encontradas em suas obras.

A seguir, será analisada a entrevista literária de 2013, ocorrida cinco décadas após essa primeira entrevista selecionada. Serão observados se houve ou não manutenção do *ethos* apresentado por Butor ao longo desses cinquenta anos e quais as novas imagens do escritor presentes nos argumentos apresentados. Será também estudado como se deu a construção do pensamento de Michel Butor, debatido ao longo da entrevista literária de 2013, e a elaboração das obras completas do escritor, publicadas entre 2006 e 2010 sob a direção de Mireille Calle-Gruber.

***

CAPÍTULO 2 – A ENTREVISTA LITERÁRIA DE 2013

Este presente capítulo irá analisar a entrevista literária de Michel Butor concedida em 2013 ao programa de Catherine Fruchon-Toussaint[55]. Parte-se, em um primeiro momento, dos pressupostos teóricos-metodológicos apresentados no **Capítulo 0** para a análise da emissão, por meio do estudo dos argumentos e da coconstrução da imagem de Butor ao longo da entrevista literária, contrastando os dados dessa entrevista com a analisada anteriormente no **Capítulo 1**. O ponto principal deste segundo capítulo é compreender como se dá a manutenção e/ou a mudança das imagens de si de Michel Butor em ambas as entrevistas literárias, que apresentam cinquenta anos de intervalo entre elas.

Nessa entrevista de 2013, Michel Butor irá apresentar uma retrospectiva de sua carreira, sendo ele próprio o foco da entrevista (não mais um autor específico, como ocorre na primeira entrevista). A emissão propõe uma homenagem ao escritor após ele receber o prêmio da Académie Française pelo conjunto de sua obra. Foram selecionados os argumentos do escritor em que ocorrem uma maior presença de marcas de mudança ou de manutenção de seu *ethos*, em relação à entrevista de 1963. Em um segundo momento, parte-se para a análise da escrita do pensamento de Michel Butor, de como essa escrita aparece na organização de suas obras completas e na forma como os textos que compõem os tomos (no total, são doze volumes) se relacionam entre eles. Em seguida, propõe-se um estudo comparativo entre o ensaio de Butor sobre a obra de Stéphane Mallarmé, "Le livre comme objet" (BUTOR, 2006b [1964]), e a escrita experimental de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) a partir da análise genética de uma página de datiloscrito do texto literário butoriano.

2.1 As Imagens de Si de Michel Butor: Cinquenta Anos Depois

Na segunda entrevista (com duração de 45'54'') selecionada para estudo deste presente trabalho, de 03 de agosto de 2013, Michel Butor (identificado nas transcrições como MB2) é o convidado especial do programa de entrevistas literárias *À double titre*, apresentado

[55] Disponível em: https://savoirs.rfi.fr/br/apprendre-enseigner/culture/michel-butor. Acesso em: 18 set. 2020.

pela jornalista Catherine Fruchon-Toussaint (identificada nas transcrições como E2) e produzido pela RFI Savoirs. O fazer literário de Butor é amplamente debatido ao longo do programa. Foi possível identificar nove eixos temáticos ao longo de toda a entrevista, conforme descrição do plano da emissão a seguir:

i. apresentação de abertura (de 01’13’’ a 06’25’’);
ii. a relação do escritor com as outras artes (de 06’34’’ a 14’24’’);
iii. o escritor como experimentador (de 14’28’’ a 16’35’’);
iv. apresentação da segunda parte (de 19’50’’ a 28’06’’);
v. o que se renova (de 28’17’’ a 32’26’’);
vi. a leitura em voz alta (de 32’27’’ a 35’26’’);
vii. as línguas estrangeiras, a escrita butoriana e a tradução (de 35’27’’ a 38’23’’);
viii. trabalhar com outros artistas (de 38’24’’ a 41’46’’);
ix. encerramento: o que Butor espera do futuro e a morte (de 41’47’’a 45’55’’).

Neste segundo capítulo, serão analisados os itens I, IV, V e VIII, por serem eles fundamentais para: (a.) se compreender a relação estabelecida pelos partícipes entre a criação de Butor e os outros escritores que ele admira; (b.) evidenciando as imagens de si de Michel Butor coconstruídas nessa segunda entrevista, ocorrida cinquenta anos após a de 1963, analisada no capítulo anterior; (c.) tendo como objetivo final deste segundo capítulo a análise contrastiva dos conteúdos analisados da entrevista com a concepção das obras completas do escritor e com seu processo de criação literária.

As perguntas que orientam o presente capítulo são:

1. Ocorre a manutenção e/ou a modificação das imagens de si do escritor ao longo das cinco décadas decorridas entre as entrevistas?
2. De que modo o pensamento de Michel Butor pode ser encontrado na concepção de suas obras completas, publicadas com o escritor ainda vivo e tendo ele feito parte das decisões editoriais?

A abertura da emissão é composta de um fundo musical e da apresentação do nome do programa por uma voz masculina, que enuncia também o nome da jornalista responsável pela realização da entrevista literária (de 00’00’’ a 00’18’’). Em seguida, E2 apresenta o convidado da emissão e, ainda na abertura, inicia o programa com a primeira pergunta sobre qual seria a

primeira lembrança de leitura do escritor, que ele irá brevemente responder contando de sua relação com a leitura (de 00’18’’ a 01’14’’), que vem desde a infância, e de como sempre foi fascinado pelo ato de ler. A primeira experiência de leitura de Butor ocorreu durante os passeios pelas ruas do escritor com os seus pais, que era quando ele tentava ler tudo que via pela frente, como os anúncios publicitários, os cartazes colados nos muros e as etiquetas das vitrines de lojas. O escritor afirma, ainda, ter lido os livros infantis da época, citando as obras da Condessa de Ségur, de Charles Perrault e de Jules Verne.

A apresentação de Michel Butor realizada pela entrevistadora, ao longo da emissão, ocorre em dois momentos: no começo da emissão, durante a apresentação após a abertura e no início do primeiro bloco (item I), e no meio da emissão, na apresentação do segundo bloco da entrevista (item II). É interessante observar os elementos que ela usa para apresentar o escritor na primeira parte e quais ela retoma na segunda parte. Na apresentação inicial, é possível constatar, desde o início do programa, a forma como E2 constitui o *ethos* do escritor. Através das imagens de Butor que são coconstruídas na abertura do primeiro bloco, pode-se analisar o pensamento do escritor e o modo como este está presente na concepção de suas obras completas. Diferentemente da entrevista analisada anteriormente, o foco dessa passa a ser toda a trajetória de Butor:

> E2: BOM DIA MICHEL BUTOR
> MB2: BOM DIA
> E2: e para começar os nossos parabéns por esse GRANDE PRÊMIO DE LITERATURA que você acaba de receber da ACADÉMIE FRANÇAISE::... uma recompensa pelo conjunto de sua OBRA... e QUE OBRA... eu acredito que essa emissão À double titre não será suficiente para FALAR dela... na sua totalidade é preciso HORAS e como você nos FEZ a honra de estar aqui hoje nós vamos com você PERCORRER em sua memória:: e descobrir alguns títulos de cinema... de poesia de... música:: todas essas expressões artísticas que ALIMENTAM:: seu próprio trabalho::... trabalho:: ECLÉTICO ( ) pois este ANO você publicou três O::BRAS E um DISCO em áreas bem diferentes um LIVRO DE ARTE intitulado Une nuit sur le mont Chauve com Miquel Barcelo para quem você compôs poemas... um ensaio Conversation sur le temps com Carlo Ossola... e um livro para crianças Les trois châteaux:: um triângulo literário publicado pelas edições la Différence:: aos quais é preciso incluir um DISCO DE JAZZ::... Le long de la plage::... com o pianista Marc Copland E eu cito APENAS os últimos lançamentos porque se eu incluo que suas Œuvres Complètes foram publicadas em DOZE VOLUMES:: pelas edições la Différence:: nossos ouvintes compreendem a DIMENSÃO da AMPLITUDE e da diversidade de seu trabalho de poeta... de ensaísta... de crítico... de romancista::... uma vida INTEIRAMENTE consagrada à arte e:: à escrita::... isso NÃO lhe dá vertigem... Michel Butor?
>
> [de 01’14’’ a 2’54’’]

Para apresentar Michel Butor, E2 recorre à ênfase nas lexias que dizem respeito à produção literária do escritor: *GRANDE PRÊMIO DE LITERATURA que você acaba de receber da ACADÉMIE FRANÇAISE::…* *uma recompensa pelo conjunto de sua OBRA… e QUE OBRA...* ; *eu acredito que essa emissão À double titre não será suficiente para FALAR dela… na sua totalidade é preciso HORAS* ; *todas essas expressões artísticas que ALIMENTAM:: seu próprio trabalho::… trabalho:: ECLÉTICO ( ) pois este ANO você publicou três O::BRAS E um DISCO em áreas bem diferentes um LIVRO DE ARTE* ; *é preciso incluir um DISCO DE JAZZ::…* ; *E eu cito APENAS os últimos lançamentos* ; *suas Œuvres Complètes foram publicadas em DOZE VOLUMES::* ; *nossos ouvintes compreendem a DIMENSÃO da AMPLITUDE e da diversidade de seu trabalho* ; *uma vida INTEIRAMENTE consagrada à arte e:: à escrita::…* . Percebe-se que o argumento desenvolvido no início da entrevista busca nos feitos do escritor elementos para a argumentação da entrevistadora. É por meio do valor que se atribui aos atos apresentados de Butor que se incita a audiência a atribuir o mesmo valor ao próprio escritor. O recebimento do Grande Prêmio de Literatura da Académie Française, bem como toda a sua produção, podendo ainda se abranger para "tudo quanto pode ser considerado emanação da pessoa, sejam eles ações, modos de expressão, reações emotivas, cacoetes involuntários ou juízos" (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958], p. 339) se integram à imagem do escritor criada pela entrevistadora e apresentada à audiência. Em outras palavras, a partir da enunciação de E2, Michel Butor torna-se sua própria obra por meio da teia argumentativa desenvolvida pela jornalista.

Entretanto, a pergunta da entrevistadora *isso NÃO lhe dá vertigem… Michel Butor?* , construída de forma bastante direcionada, uma pergunta quase retórica, parece contrariar a argumentação precedente, de associar a criação ao escritor. Ao utilizar de técnica dissociativa, entre tudo o que foi dito que o escritor criou e a suposição de que há um sentimento de síncope ao constatar sua própria criação, E2 introduz argumentos de dissociação do par aparência-realidade. Como forma de melhor delimitar a imagem do escritor por ela construída, ocorre a ênfase no elemento de negação *NÃO*, que evidencia o objetivo de apresentar uma imagem do escritor que seja real e não apenas criada com base nos atos de Butor por ela listados. A entrevistadora não considera possível que o escritor contemple a própria obra com encantamento e maravilhamento, orientando a pergunta para uma única sensação aceitável. No entanto, ela não o desqualifica enquanto escritor capaz de uma criação grandiosa quanto a dele e nem tem como objetivo o de o constranger perante a audiência; ao contrário: ela busca valorizar o seu lado de homem comum (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958]),

que trabalha muito – *uma vida INTEIRAMENTE consagrada à arte e:: à escrita::...* – e que não vê a própria obra como um dom, mas como resultado de décadas de dedicação.

Para responder a essa questão, Butor concorda com a entrevistadora e apresenta, como ocorre na primeira entrevista, seu *ethos* de escritor humilde diante de sua própria criação:

> MB2: quando eu vejo:: o número de livros que eu publiquei:: isso me dá vertigem
> E2: quantos exatamente?
> MB2: isso é muito difícil de dizer… percebe? porque:: tem os livros normais::… os livros que são publicados pelas editoras… impressos como esses livros que você acaba de falar e TAMBÉM tem OS LIVROS DE ARTISTA:: os livros de artista que são algumas vezes impressos:: que são algumas vezes manuscritos... algumas vezes REPRODUZIDOS a gente faz todo tipo de procedimento:: e então desses eu fiz muitos
> E2: mais de mil sem dúvida
> MB2: mais de DOIS MIL
> E2: MAIS DE DOIS MIL
> MB2: isso isso... então ((riu)) evidentemente é difícil:: de:: ADMINISTRAR tudo:: isso… de ORGANIZAR tudo isso… de achar tudo isso na minha casa… então minha casa é cheia de livros:: ela é cheia dos livros DOS OUTROS sobretudo MAS ela é cheia também dos MEUS LIVROS… então os livros dos outros eu consigo encontrar porque eles estão bem organizados… meus próprios livros:: eu tenho muita dificuldade de achar apesar de todo o meu esforço:: porque para os achar eu fiz um catálogo com meu computador:: então:: eu sei mais ou menos onde eu DEVO achar tal livro::
>
> [de 02’54’’ a 04’01’’]

Ao falar da variedade e da quantidade de suas obras, Butor destaca as lexias por meio da ênfase e do prolongamento vocálico[56]: *TAMBÉM tem OS LIVROS DE ARTISTA:: os livros de artista que são algumas vezes impressos:: que são algumas vezes manuscritos... algumas vezes REPRODUZIDOS a gente faz todo tipo de procedimento::* , diferenciando essa sua criação da que ele chama de *os livros que são publicados pelas editoras... impressos como esses livros que você acaba de falar* . Essa diferenciação não pressupõe uma hierarquização entre suas obras, mas ilustra tratar-se do que a própria entrevistadora denomina de *trabalho:: ECLÉTICO*[57] no início da entrevista, que não foi por ela listado entre os feitos do escritor, sendo um elemento que ele considera importante em sua criação. Na sequência, ocorre ainda a ênfase nas lexias que correspondem ao número de livros de artista já produzidos por ele – *mais de DOIS MIL* – seguidas da enunciação da jornalista, que repete o enunciado de Butor expandindo a ênfase para o advérbio de quantidade – *MAIS DE DOIS MIL*.

---

[56]Do original: *PUIS il y a LES LIVRES D’ARTISTES:: les livres d’artistes qui sont quelquefois imprimés:: qui sont quelquefois manuscrits… quelques fois REPRODUITS on fait par toute sorte de procédé:* : .
[57]Do original: *travail:: ÉCLECTIQUE*.

Dando continuidade à entrevista, Butor, novamente, faz uso de ênfase em lexias que são importantes para a constituição do seu *ethos* de escritor. No enunciado *então ((riu)) evidentemente é difícil:: de:: ADMINISTRAR tudo:: isso... de ORGANIZAR tudo isso...* , percebe-se que o escritor destaca os verbos de ação para tratar da ordenação dos próprios livros, sendo essa ênfase relacionada aos prolongamentos[58] em *difícil:: de::* e *tudo:: isso...* que enquadram o primeiro verbo enfatizado. O escritor afirma *então minha casa é cheia de livros:: ela é cheia dos livros DOS OUTROS sobretudo MAS ela é cheia também dos MEUS LIVROS...* , destacando as lexias *DOS OUTROS*, *MAS* e *MEUS LIVROS*, o que cria uma certa oposição pela ênfase na conjunção de valor adversativo posta entre as duas demais lexias enfatizadas.

Ainda sobre a produção do escritor, a entrevistadora questiona se Butor não seria imbuído de uma compulsão por escrever:

> E2: em todo caso eu me diverti fazendo uma pequena CONTA::… sabendo que:: por exemplo cada volume de suas Œuvres Complètes contém… mais ou menos:: mil e duzentas pá::ginas
> MB2: sim
> E2: então multiplicado por doze:: a gente se aproxima de QUINZE MIL PÁ::GINAS
> MB2: SIM::
> E2: você é GRAFOMANÍACO Michel Butor?
> MB2: NÃO eu não posso dizer… eu não posso dizer… eu escrevi muito… mas… eu sempre tive dificuldade para escrever… é um ESFORÇO para mim:: não é fácil:: e eu trabalho muito meus textos::… então… eu preciso de TEMPO para fazer meus textos:: é por isso que:: eu fico admirado de ter conseguido escrever tanto porque eu não sei como eu fiz
> E2: você ainda se pergunta
> MB2: eu me pergunto… sim
>
> [de 04'01'' a 04'47'']

Em resposta, Butor usará argumentos de dissociação para traçar uma imagem de si mais humanizada. Ao negar a suposição da entrevistadora, enfatizando o advérbio de negação, *NÃO eu não posso dizer*, bem como as lexias *é um ESFORÇO para mim::* e *eu preciso de TEMPO para fazer meus textos::* , ele evidencia que seu trabalho depende de dedicação e de muito comprometimento para ser concebido, sendo, portanto, uma atividade intelectual, ligada a um esforço mental, não correspondendo a uma atividade mecânica da mão e esvaziada de sentido, como seria o caso de uma possível grafomania. Esse é um momento de correção da própria imagem que Michel Butor realiza sobre a apresentação de si feita pela entrevistadora à audiência de seu programa (YANOSHEVSKY, 2011), ao que ela tentará corrigir sua pergunta

---

[58]Do original: *évidemment c'est difficile:: de:: GÉRER tout:: ça...* .

com uma nova reformulação, que será novamente corrigida pelo escritor com argumentos de dissociação:

> E2: eu… o que eu tento:: compreender é:: você sempre foi bulímico de escrita:: por exemplo?
> MB2: bulímico de LEITURA:: sim... eu sempre li muito... e... eu tinha uma PROFISSÃO:: que CONVINHA a isso:: porque eu era professor:: e depois de um certo tempo professor de literatura francesa e:: eu tinha necessidade então de LER muito e de RELER muito e isso:: isso foi MUITO ÚTIL para mim:: de ser obrigado a RELER continuamente os clássicos... percebe? pessoas como Hugo::... Balzac::... Molière:: eu reli não sei quantas vezes... Montaigne... se eu não tivesse sido professor:: eu certamente não teria relido... TANTO... e depois... eu sou curioso e então eu tenho vontade de descobrir outras literaturas... eu tenho SEMPRE coisas para ler::
> [de 04'48'' a 05'39'']

Para essa nova correção, Butor enfatiza e prolonga as lexias que mais elucidam a dissociação por ele pretendida: *bulímico de LEITURA:: sim…* ; *eu tinha uma PROFISSÃO:: que CONVINHA a isso porque eu era professor::* ; *eu tinha necessidade então de LER muito e de RELER muito e isso:: isso foi MUITO ÚTIL para mim:: de ser obrigado a RELER continuamente os clássicos...* ; *pessoas como Hugo::... Balzac::... Molière:: eu reli não sei quantas vezes... Montaigne...* ; *se eu não tivesse sido professor:: eu certamente não teria relido... TANTO... ; eu tenho SEMPRE coisas para ler::* . A função de professor aliou-se à própria prática de leitura do escritor – *eu sempre li muito...* –, possibilitando um contato contínuo com os clássicos, por meio da leitura e da releitura constante exigidas pelos cursos de literatura francesa que lecionou ao longo de décadas.

Nessa resposta, o escritor destaca os clássicos de Hugo, Balzac, Molière e Montaigne. Para Maingueneau (2001, p. 31), "qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação". Os clássicos franceses legitimam, portanto, a obra de Michel Butor. Sendo ele leitor voraz e contínuo dos clássicos e tendo se empenhado em diversos estudos estilísticos sobre os cânones franceses, presentes nas séries *Répertoire* (BUTOR, 2006b [1960, 1964, 1968]; 2006c [1974, 1982]) e *Improvisations* (BUTOR, 2010b [1984, 1985, 1989, 1993, 1998]), Butor forma sua tribo composta de autores precedentes à sua geração, constituindo para si um panteão de peso e de relevância literários e artísticos. A leitura, ao contrário do que supõe a entrevistadora, ocupa lugar de destaque na vida do escritor, acima da própria escrita. O que Butor enfatiza é que ele escreve porque lê, e não o contrário.

O *ethos* de aprendiz, de aluno e de herdeiro dos clássicos tem sua origem no seu trabalho de professor. É graças também a esse ofício que Butor afirma, no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), que será estudado no **Capítulo 3**, ter sido capaz de se libertar das exigências editoriais e de poder ter liberdade para a própria criação literária. Para que ele apresente seu *ethos* de escritor, é preciso, primeiramente, a apresentação de sua narrativa de vida, evidenciando como vida e trabalho representam uma unidade (MACHADO, 2014, 2015). O estudo das entrevistas literárias precisa, portanto, considerar "[...] a não-separação da obra e de seu autor" (YANOSHEVSKY, 2018, p. 12, tradução minha)[59].

Pode-se considerar, portanto, que a docência moldou toda a trajetória de escritor e de ensaísta de Michel Butor. A narrativa de vida de Butor é o cerne da constituição de seus *ethé*, visto ser por meio do falar de sua vida imbricada em suas profissões – na de professor de sua língua materna e posteriormente na de professor de literatura francesa – que ele se apresenta:

> E2: então… é… lendo… e escrevendo… sim
> MB2: então... as duas coisas são MUITO LIGADAS para mim porque a leitura ALIMENTA a escrita... sim... o que eu escrevo está no INTERIOR de um mundo de leitu::ra... eu sei bem que eu não sou O PRIMEIRO a escrever em francês ((riu)) então eu intervenho... no interior de uma literatura que já é ENORME... então minha escrita::... se produz no interior de um mundo de leitu::ra e... minha escrita... o fato que eu escrevo me faz LER DE OUTRA FORMA... porque:: eu busco sempre como se faz... percebe? ESSES TEXTOS que me encantam:: eu tenho vontade de OS IMITAR... e... então eu tento compreender como isso funciona
>
> [de 05'50'' a 06'26'']

O segmento acima explicita a relação estabelecida entre leitura e escrita para Butor a partir dos argumentos apresentados por ele. Praticamente, toda a argumentação do escritor é representativa de que sua obra apresenta forte herança nas leituras realizadas das obras de outros escritores: *as duas coisas são MUITO LIGADAS para mim porque a leitura ALIMENTA a escrita...* ; *o que eu escrevo está no INTERIOR de um mundo de leitu::ra...* ; *eu sei bem que eu não sou O PRIMEIRO a escrever em francês ((riu)) então eu intervenho... no interior de uma literatura que já é ENORME...* . Sua escrita é composta de suas leituras dentro da imensidão da literatura francesa. O processo de escrita e de experimentação literária butorianos é alimentado pela leitura – *ESSES TEXTOS que me encantam:: eu tenho vontade de OS IMITAR...* . O escritor tem consciência da sua posição dentro da literatura francesa, que nasce na leitura, sendo ela a

[59] Do original: "[...] la non-séparation de l'œuvre et de son auteur."

fonte de alimento para se criar sua própria obra, partindo da compreensão do fazer literário dos escritores canonizados e que são por ele admirados.

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), uma figura se torna argumentativa quando seu uso, ao desencadear uma mudança de perspectiva, apresenta-se como condizente em relação à nova situação sugerida por essa mesma figura. Argumentar, segundo os teóricos, é a preparação e a apresentação de uma tese ou de uma opinião a partir de uma determinada forma. No caso de Michel Butor, a argumentação praticada pelo escritor procura evocar e reforçar para a audiência: (I.) sua posição de leitor e de conhecedor profundo dos clássicos franceses; (II.) de aprendiz dos escritores consagrados por essa literatura; e (III.) seu caráter intermidiático de escritor em meio às outras artes. É através dos argumentos empregados (construídos, sobretudo, com foco na analogia e em argumentos quase-lógicos) e da forma como eles são apresentados no ato de argumentar (durante a entrevista, pela enunciação) que Butor constrói imagens de si fortemente vinculadas às de outros escritores franceses consagrados, sendo essa a nova situação que ele sugere por meio de seus argumentos comparativos.

Há, portanto, a apresentação de uma imagem de si de lucidez e de honestidade ao explicitar de forma muito clara ser a sua escrita calcada na leitura e no estudo que realiza de outros autores. Percebe-se também a descontração do escritor e o modo humorado como lida com a tessitura desses argumentos, marcados pelo riso na transcrição, o que também é um indício de seu *ethos* e uma manifestação de seu corpo[60].

A segunda apresentação do escritor ocorrida durante a entrevista literária de 2013, mais breve em comparação à primeira apresentação dessa mesma entrevista, ocorre no momento de retomada do segundo bloco, após uma pausa musical de um título escolhido pelo próprio escritor, *À la claire fontaine* (de 17’26’’ a 19’26’’), interpretada por Manu Dibango, seguida da repetição da vinheta do programa (de 19’27’’ a 19’46’’):

> E2: segunda parte do nosso encontro <u>À double titre</u> cujo convidado hoje é o escritor francês Michel::... Butor::... um autor que pudemos constatar anteriormente O APETITE... A CURIOSIDADE... E A FORÇA DE TRABALHO... que então doam CORPO a uma obra MONUMENTAL... DOZE VOLUMES... mas também mais recentemente um ensaio sobre o TEMPO... um belo livro com o artista Miquel Barcelo... E uma narrativa para crianças intitulada <u>Les trois châteaux</u>... TODOS publicados pelas edições <u>la Différence...</u> então eu retorno um instante sobre esse livro ilustrado... por... Titi Parant... pois nas minhas lembranças se você escreveu... sobre uma MULTIPLICIDADE de assuntos e

[60] Ver análise sobre o riso em Michel Butor, página 45.

sobre uma MULTIPLICIDADE de formas... me parece que a literatura infantil é um pouco uma primeira para você... Michel Butor? não?
MB2: não… não não
[
E2: refresque a minha memória
MB2: não não eu já escrevi... e publiquei... alguns livros para crianças... NÃO MUITOS...

[de 19’47’’ a 20’40’’]

Percebe-se, no segmento acima, que a enunciação de E2 é repleta de ênfase em lexias que qualificam positivamente o trabalho de Michel Butor, sendo empregadas para retomar a apresentação de Butor feita por ela no primeiro bloco: *O APETITE... A CURIOSIDADE... E A FORÇA DE TRABALHO* ; *doam CORPO a uma obra MONUMENTAL... DOZE VOLUMES* ; *uma MULTIPLICIDADE de assuntos* ; *uma MULTIPLICIDADE de formas* . Essas ênfases, além de retomar às que foram empregadas na apresentação de abertura do programa, reforçam, por meio da argumentação, a imagem de escritor dedicado e detentor de uma criação vasta e variada.

Conforme já apresentado no **Capítulo 0**, a teoria dos argumentos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) distingue argumentação, argumento e argumentar. Para os autores, a argumentação é entendida como uma técnica discursiva que possibilita a evocação ou o reforço à adesão dos sujeitos às teses que lhes são apresentadas. No caso do segmento acima, a retomada à abertura da entrevista por meio das lexias *um autor que pudemos constatar anteriormente* tanto evocam esse momento precedente como reforçam os argumentos empregados anteriormente, vinculados ao prêmio concedido pela Académie Française pelo conjunto da obra de Butor e à criação do escritor, contemplando as obras completas e as publicações mais recentes (no ano de 2013). Já o argumento é a figura do discurso que apresenta forma discernível por meio de uma estrutura particular.

Para Fiorin (2014, p. 69), “na medida em que um discurso é sempre um discurso sobre outro discurso, todos os discursos são argumentativos [...] pois são uma reação responsiva a outro discurso”. Assim, as entrevistas literárias são uma reação responsiva tanto aos discursos precedentes dos escritores aos quais o jornalista usou como fonte de consulta prévia quanto em um retorno sobre si mesma, a partir de seu caráter dialógico composto pela cena enunciativa de perguntas e respostas, de argumentação e contra-argumentação. Segundo o linguista, “[...] as figuras [ou os argumentos] em que há alteração de sentido e aquelas em que não há [...] são operações enunciativas para intensificar e, consequentemente também, para atenuar o sentido” (FIORIN, 2014, p. 67).

No trecho da entrevista literária em questão, E2, visando a avivar o sentido atribuído ao escritor no primeiro bloco do programa, realiza três das quatro operações enunciativas possíveis, sendo elas: "[...] a adjunção ou repetição com o consequente aumento do enunciado; a supressão com a natural diminuição do enunciado; a transposição de elementos, ou seja, a troca de seu lugar no enunciado, e a mudança ou troca de elementos" (FIORIN, 2014, p. 67).

A primeira operação enunciativa, presente no trecho em questão, é a redução do enunciado, denominada *anacoluto* – "[...] do grego *anacólutos*, que significa 'sem sequência', a figura em que se topicaliza um termo qualquer, para enfatizá-lo, mas, ao realizar essa operação, omite-se um conector que rege o elemento topicalizado e, por essa razão, ele fica sem função sintática na frase" (FIORIN, 2014, p. 67). A abertura da segunda parte da entrevista literária, *segunda parte do nosso encontro À double titre*, que está topicalizado no enunciado de E2, não apresenta função sintática com o restante do enunciado, sendo os argumentos que partem desse tópico todos direcionados para uma nova apresentação do escritor, complementando a primeira apresentação e enfatizando os argumentos precedentes da própria jornalista. Enfatiza-se com essa topicalização, portanto, que se trata da segunda parte da entrevista, sobretudo ao se retomar nesse momento argumentos já apresentados, de modo que todos os novos argumentos que seguirão a essa enunciação, apesar de serem todos voltados para imagens do escritor, são, em essência, representações da própria dinâmica do programa *À double titre*.

Na sequência, tem-se adjunção ou repetição em relação à primeira abertura, intensificando os argumentos precedentes e constituintes do *ethos* do escritor no início da entrevista: *Michel::... Butor::... um autor que pudemos constatar anteriormente O APETITE... A CURIOSIDADE... E A FORÇA DE TRABALHO... que então doam CORPO a uma obra MONUMENTAL... DOZE VOLUMES...* . São também elementos de operação enunciativa de adjunção ou repetição os elementos finais da enunciação da jornalista, todos presentes na primeira abertura da entrevista: *uma obra MONUMENTAL*; a listagem das obras mais recentes, citando apenas as obras publicadas por uma mesma editora *mas também mais recentemente um ensaio sobre o TEMPO... um belo livro com o artista Miquel Barcelo... E uma narrativa para crianças intitulada Les trois châteaux... TODOS publicados pelas edições la Différence...* ; e, por fim, *você escreveu... sobre uma MULTIPLICIDADE de assuntos e sobre uma MULTIPLICIDADE de formas...* .

Destaca-se da enunciação da jornalista o segmento *A FORÇA DE TRABALHO...* , que representa um importante uso da operação enunciativa de troca. Retomando a primeira abertura, a jornalista havia indagado duas vezes o escritor sobre o conjunto de sua obra, ao apresentar a

soma que ela realizou do número de páginas em cada tomo das obras completas, se havia alguma outra explicação para isso que estivesse relacionada a alguma compulsão do escritor pela escrita: *você é GRAFOMANÍACO Michel Butor?* ; *eu... o que eu tento:: compreender é:: você sempre foi bulímico de escrita:: por exemplo?* . Na segunda apresentação do escritor, no entanto, ela substitui esses enunciados, passando a considerar a criação de Butor como uma *FORÇA DE TRABALHO...* , não mais como uma grafomania ou uma bulimia de escrita, o que altera a percepção da própria audiência sobre o modo de criação do escritor, desmistificando seu processo criativo, criado na cena enunciativa, ao incluí-lo no patamar de homem comum (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958]), como dito anteriormente.

Outro momento bastante significativo ocorrido nessa segunda apresentação que E2 faz do escritor é quando ela tenta compreender a experiementação literára de Michel Butor e o modo como este se relaciona com as novas tecnologias (como o computador):

> E2: e você escreve no computador… com o teclado do computador ou você escreve à mão?
> MB2: isso depende do que eu escrevo… mas... como escrevo... agora... quase unicamente poemas... então ISSO... os poemas eu escrevo sempre... eu RASCUNHO sempre à mão... depois disso eu trabalho no computador
> E2: Michel Butor dois ponto zero...
>
> [de 23’45’’ a 24’05’’]

MB2 enfatiza a lexias *ISSO* e *RASCUNHO*, ambas retomando a escrita de poemas à qual o escritor se dedicou quase que inteiramente nos anos finais de sua vida: *como escrevo... agora... quase unicamente poemas...* . O uso das novas ferramentas tecnológicas (com destaque para o computador) fazem parte da criação e da experiementação literária butoriana – *depois disso eu trabalho no computador* –, de modo que E2 complementa a imagem cocriada de Butor com o seguinte comentário *Michel Butor dois ponto zero...* .

Finalizando a segunda apresentação de Michel Butor realizada pela jornalista, após a discussão sobre a criação literária de Butor para crianças, E2 apresenta um poema de Rimbaud escolhido pelo próprio entrevistado e lido por André Breton:

> E2: <u>Les poètes de sept ans</u>:: então… poema de Arthur Rimbaud… com você… Michel Butor… Rimbaud certamente um MODELO:: para o poeta que você é?
> MB2: SIM... ele me impressionou muito... quando eu era jovem... eu ficava completamente SURPRESO que:: alguém jovem como eu:: pudesse fazer coisas assim/ tenha feito coisas assim... e... então depois disso para mim foi um modelo inacessível porque... eu NÃO entendia como conseguir fazer como ele::... e depois pouco a pouco o estudando... tentando entender como foi feito:: então... então eu pude O IMITAR DE OUTRA FORMA... percebe?

[de 24’22’’ a 26’05’’]

Após apresentar o poema de Arthur Rimbaud, E2 enfatiza a lexia *MODELO* para compor a pergunta ao escritor. Em resposta, Michel Butor enfatiza o advérbio de afirmação *SIM...* . Em seguida, será por meio de prolongamentos vocálicos e consonantais[61] que a argumentação será construída, dando ênfase nas lexias mais significativas: *eu ficava completamente SURPRESO que:: alguém jovem como eu:: pudesse fazer coisas assim/ tenha feito coisas assim...; para mim foi um modelo inacessível porque... eu NÃO entendia como conseguir fazer como ele::...*; *e depois pouco a pouco o estudando... tentando entender como foi feito:: então... então eu pude O IMITAR DE OUTRA FORMA...* . Butor parte da surpresa pela poética de Rimbaud, passando pela incompreensão de como esse outro jovem poeta fez o que fez, chegando no estudo dessa poética que o surpreendeu para, por fim, ser capaz de *O IMITAR DE OUTRA FORMA…* . Evidencia-se, nessa enunciação, o rito genético de Michel Butor, pois “a criação supõe, com efeito, a invenção de ritos genéticos específicos, de um modo de vida capaz de tornar possível uma obra singular” (MAINGUENEAU, 2001, p. 48).

Na sequência da segunda apresentação, E2 questiona a prática literária apresentada pelo escritor, estabelecendo o que pode ser considerada uma diretriz a ser seguida para se produzir uma literatura de qualidade. A ênfase, dada nas mesmas lexias empregadas por Butor, age como forma de contestação e de julgamento de E2 do que foi dito por ele sobre seu método de escrita e de experimentação literária:

> E2: mas COMPREENDER:: reproduzir::... IMITAR... isso não:: é suficiente para fazer a qualidade literária
> MB2: NÃO... é preciso:: conseguir fazer ainda OUTRA COISA porque a qualidade:: literária é sempre a/ é sempre a novidade:: porque nós temos uma quantidade de coisas que já ESTÃO AQUI:: então não vale a pena/ NÃO VALE A PENA TENTAR FAZER A MESMA COISA... de qualquer maneira a gente não consegue... é sempre/ é sempre pior:: as imitações... então é preciso::... estudar... estudando:: tudo isso e bem tentar fazer melhor
> [de 27’33’’ a 28’07’’]

Novamente, Michel Butor corrige a própria imagem projetada na entrevista pela jornalista (a partir de argumentos de dissociação) e a confusão que suas argumentações

---

[61]Do original: *j’étais tout à fait::… SURPRIS que:: quelqu’un d’aussi jeune que moi:: puisse faire des choses comme ça…*; *pour moi c’était un modèle inaccessible:: parce que… je comprenais PAS comment arriver à faire comme lui::…*; *et puis peu à peu en l’étudiant::… en essayant de comprendre comment c’était fait:: alors… donc j’ai pu L’IMITER:: AUTREMENT…* .

anteriores podem ter transmitido ao tratar da imitação. Percebe-se nesse trecho o efeito dos truncamentos em sua fala, que culminam com a ênfase em toda a locução após o penúltimo truncamento: *porque a qualidade:: literária é sempre a/ é sempre a novidade::*; *então não vale a pena/ NÃO VALE A PENA TENTAR FAZER A MESMA COISA...*; *é sempre/ é sempre pior:: as imitações...* . Esse aparente eco gerado pelos truncamentos no discurso podem ser tanto resultado de uma ação da mente, que tenta recorrer ao que foi dito para corrigir a fala anterior sem entrar em contradição, como também de um cuidado e de uma atenção maiores para esclarecer pontos que ficaram soltos em seus argumentos anteriores. Por fim, ele esclarece seu processo de criação ao explicitar que este:

1. nasce na leitura;
2. seguida do estudo do funcionamento das obras que admira;
3. dando origem a uma criação hereditária desses outros autores;
4. mas que tenta dar um passo além, almejando assim a novidade e a qualidade literárias, integrando em seu processo criativo e em sua experimentação literária o uso do computador.

A entrevistadora apresenta à audiência um fato do escritor não explicitado por ele até o momento (referente ao item V[62] do plano da emissão *À double titre* sobre Michel Butor), mas de grande importância para compreender as cinco décadas que separam a primeira entrevista analisada (**Capítulo 1**) dessa segunda entrevista:

> E2: isso… me conduz a lhe fazer... uma pergunta... fundamental::... Michel Butor... porque é preciso… ainda… relembrar::... que de uma certa forma a poesia…
> [
> MB2: ((suspiro))
> E2: tomou o lugar do romance no seu traba::lho…
> MB2: ((suspiro))
> [
> E2: já que de você publicou QUATRO ROMANCES
> MB2: SIM
> E2: ( ) e desde então:: STOP… não mais ficção... lugar a uma outra escrita:: e para explicar essa ruptura você disse DUAS COISAS:: APAIXONANTES "não fui eu quem deixou o romance... foi o romance que me deixou" primeiramente... e "o romance não é mais uma forma de atualidade diante dos novos modos de comunicação"... você poderia desenvolver isso... por favor... Michel Butor?

[62] Conforme página 79.

> MB2: evidentemente é bem paradoxal porque se escreve uma grande quantidade de romances:: ( ) nunca publica::mos tanto... então o que eu quero dizer é que as pessoas OS LEEM:: de qualquer jeito... há inclusive muitas pessoas que leem romances:: e... é um pouco forte de dizer "o romance é um/ uma forma morta"
> E2: e é isso que você disse... você
> MB2: mas é isso que eu disse... é... porque é o sentimento que eu tenho::... o romance é uma forma absolutamente APAIXONANTE::... eu TRABALHEI:: MUITO:: com o ROMANCE... com OS GRANDES ROMANCES::... CLÁSSICOS NATURALMENTE... eu dei muitos CURSOS:: SOBRE Balzac:: Stendhal:: ETECETERA... eles fizeram um certo número de coisas COMPLETAMENTE MAGNÍFICAS... E HOJE... NÓS TEMOS OUTRAS NECESSIDADES... ENTÃO É POSSÍVEL SEMPRE TENTAR REFAZER DE TODA FORMA DE TODO JEITO O QUE ELES JÁ FIZERAM mais não é o mais interessante
>
> [de 29'24'' a 31'11'']

Acima, o próprio escritor começa a explicitar o que ele entende por imitar e por buscar renovar na literatura através de fatos biográficos de sua vida, apresentados pela entrevistadora. Antes, porém, ele interrompe com suspiros a argumentação da jornalista: *de uma certa forma a poesia…* [MB2: ((suspiro))] *tomou o lugar do romance no seu traba::lho* [MB2: ((suspiro))]. Para elucidar a ruptura do escritor com o romance, E2 enuncia da seguinte forma as falas do escritor em outros momentos que ela não explicita quais são, dando ênfase ao tempo de ruptura do escritor com o romance – que é o mesmo entre a primeira e a segunda entrevista selecionadas, ou seja, cinquenta anos desde a publicação do último romance pelo escritor – e ao modo como ela própria apreende essas falas: *e para explicar essa ruptura você disse DUAS COISAS:: APAIXONANTES*. O próprio escritor considera paradoxal essas duas afirmações precedentes que a jornalista apresenta para constituir seu *ethos*, sem portanto negar ou se desdizer, avaliando o tom que empregou nessas passagens como fortes, ao que ela reage ao constatar que, apesar de fortes, foi exatamente o que o escritor disse, *e é isso que você disse... você* , o que ele modula, *mas é isso que eu disse... é... porque é o sentimento que eu tenho::...* , trazendo para o campo do sentir a confrontação argumentativa causada pela jornalista.

Para corrigir algum possível engano dessas falas precedentes, o escritor irá enfatizar as lexias que corroboram para o seu gosto pelo romance e para seus sentimentos: *o romance é uma forma absolutamente APAIXONANTE::...* ; *eu TRABALHEI:: MUITO:: com o ROMANCE... com OS GRANDES ROMANCES::... CLÁSSICOS NATURALMENTE...* ; *eu dei muitos CURSOS:: SOBRE Balzac:: Stendhal:: ETECETERA...* ; *eles fizeram um certo número de coisas COMPLETAMENTE MAGNÍFICAS...* , o que corrobora com os diversos estudos que Butor realizou sobre os romances clássicos franceses presentes em suas obras completas. Após argumentar a favor do romance, Butor emprega a ênfase em argumentos que possam ilustrar a

sua ruptura com essa forma literária e com o motivo de sua escolha: *E HOJE... NÓS TEMOS OUTRAS NECESSIDADES... ENTÃO É POSSÍVEL SEMPRE TENTAR REFAZER DE TODA FORMA DE TODO JEITO O QUE ELES JÁ FIZERAM mais não é o mais interessante*.

Outro ponto de grande importância para a compreensão do *ethos* nas entrevistas literárias deve-se às falas passadas do escritor trazidas para a cena enunciativa pela jornalista. Muito além de um mostrar-se através de sua maneira de se expressar (AMOSSY, 2005), o *ethos* autoral é construído também por enunciados com os quais ele não se identifica mais, mas que, ao entrarem na cena enunciativa, compõem a trama argumentativa que leva a audiência a ter uma imagem do escritor que, inclusive, foge ao controle autoral. A fluidez da entrevista literária, já apresentada anteriormente, é também resultado dos atravessamentos argumentativos e da própria narrativa de vida do escritor, que na entrevista literária não é o único apto a falar e a apresentar ao público a imagem do entrevistado. A entrevista literária é, portanto, conflituosa e ao mesmo tempo pacificadora, pois tende a buscar estabelecer um equilíbrio entre os argumentos apresentados por ambos. Mas é tanto por meio desse equilíbrio quanto por intermédio dessas tensões apresentadas que o *ethos* autoral será forjado. Uma vez os argumentos apresentados, qualquer que seja o posicionamento do escritor, aqueles enunciados comporão sua imagem autoral.

Por fim, nessa segunda entrevista, a relação de Michel Butor com as outras artes também será tratada (item VIII do plano da emissão[63]), mas desta vez partirá da entrevistadora a construção da imagem de Butor em meio às parcerias de trabalho com outros artistas:

> E2: como você compôs textos:: para esse novo álbum... eu tenho realmente a impressão de que trabalhar com os outros... sejam eles músicos... pintores... ou artistas… em geral:: isso lhe agrada muito mais que trabalhar... sozinho:: como se as outras expressões:: regenerassem seu estilo
> MB2: mas certamente... os outros:: ME TRAZEM MUITO:: e... quando eu trabalho com os artistas:: SEJAM ELES PINTORES OU MÚSICOS... eu consigo dizer coisas que eu jamais diria sem eles... percebe? isso é... esse diálogo entre piano e:: texto::... é um texto que eu escrevi PARA ELE:: para Marc Copland... um pianista... realmente notável... então eu escrevi... para ele porque:: eu sentia… que ele iria responder:: a isso... que isso lhe daria ideias a ele... e então eu fiz isso para ele... ( )
> E2: SIM… eu vejo você sorrir::
> [
> MB2: SIM… SIM
> E2: cheio de alegria e de contentamento desse exercício
>
> [de 39’54” a 41’16’’]

[63] Conforme página 79.

O sentimento de completude na experimentação literária e artística de Michel Butor vem da relação que ele estabelece entre literatura, pintura e música e das parcerias com artistas desses outros fazeres artísticos. Na primeira entrevista, ele enuncia que o seu contentamento com a obra de Proust vem da *LIGAÇÃO ABSOLUTAMENTE ESSENCIAL que essas duas atividades do espírito têm com essa terceira que é:: a literatu::ra* . Vê-se acima as ênfases empregadas por Butor para destacar sua relação com as parcerias com outros artistas: *os outros:: ME TRAZEM MUITO:: e... quando eu trabalho com os artistas:: SEJAM ELES PINTORES OU MÚSICOS... eu consigo dizer coisas que eu jamais diria sem eles...* .

Ao falar da parceria com Marc Copland, para a obra *Le long de la plage* (BUTOR; COPLAND, 2011), a ênfase *PARA ELE::* destaca a própria produção butoriana pensada para compor uma parceria: *esse diálogo entre piano e:: texto::... é um texto que eu escrevi PARA ELE:: para Marc Copland... um pianista... realmente notável... então eu escrevi... para ele porque:: eu sentia que ele iria responder:: a isso... que isso lhe daria ideias a ele...* . Essa descrição de seu processo criativo pela parceria artística é de fundamental importância para a compreensão de sua obra e de sua experimentação literária, pois estabelece em sua gênese o diálogo entre texto e música, no caso dessa obra em específico. Ou seja, trata-se de uma parceria que, em sua origem, estabelece a comunhão entre as artes, os diferentes domínios das expressões artísticas, transpassando a barreira que existe entre música, pintura e literatura. Michel Butor busca sempre o limiar entre as artes. Por conta disso, seu *ethos* autoral é composto também dessa comunhão, dessa troca com outros artistas.

A fala pausada do escritor, que trata do diálogo do piano e do texto, essenciais para se pensar esta pesquisa, é elucidada pela entrevistadora ao descrever a emoção que ele sente ao enunciar essas palavras, só perceptíveis aos espectadores quando ditas por E2: *SIM... eu vejo você sorrir::* , *cheio de alegria e de contentamento desse exercício* . Retomando Maingueneau (2001), sobre como a noção de *ethos* recusa qualquer ruptura entre o texto e o corpo do enunciador, deve-se à entrevistadora a presença do corpo do escritor na entrevista, que faz emergir para a audiência de seu programa o modo sorridente com o qual o escritor enuncia seu discurso. Esse comentário enriquece ainda mais a construção do *ethos* de Michel Butor, dando um toque de veracidade ao que ele diz, visto que seu próprio corpo comunica, ressalta e complementa os seus enunciados. Sobre a fala pausada de Butor, presente ao longo de toda essa segunda entrevista, ela também é uma marca de seu *ethos*, visto que esse pode se apresentar também de forma sutil e aparecer em um discurso pelo tom empregado, pelo modo de narrar (MACHADO, 2014, 2016a). O *ethos* na entrevista literária é uma somatória de fatores, internos e externos ao ambiente onde a entrevista se realiza (como mostrado anteriormente por meio de

falas passadas do entrevistador, trazidas para a cena enunciativa pela jornalista), sendo também resultado da postura corporal do entrevistado e da maneira como ele apresenta seu falar de si.

Em resposta à constatação da jornalista, que pontua a felicidade de Butor ao falar da parceria com o pianista Marc Copland, e ainda sobre a relação do escritor com as artes, para finalizar a entrevista, o escritor aproveita para trazer um fato biográfico de grande importância, também usando de pausa como recurso para destacar sua enunciação:

> [
> MB2: SIM SIM SIM... eu gosto muito... eu gosto muito de trabalhar com músicos... eu gosto muito de trabalhar com pintores e eu gosto muito de trabalhar com músicos... quando eu tinha VINTE ANOS... eu tinha vontade de ser músico e eu tinha vontade de ser pintor::... e:: entre os dois:: eu fiz literatura::... é isso... mas na minha literatura há sempre uma nostalgia da pintura e uma nostalgia da música... então quando eu trabalho com pintores... eu tenho a impressão de me tornar um pintor e quando eu trabalho com músicos... eu me torno um músico e eu sou feliz
>
> [de 41'16'' a 41'47'']

A ênfase e os prolongamentos vocálicos e consonantais[64] empregados pelo escritor, bem como as pausas, destacam a decisão que tomou em sua vida profissional ainda jovem. Michel Butor nutria o desejo de ser também pintor, sendo a sua outra opção a música. Ao invés de uma delas, ele escolheu a literatura: *quando eu tinha VINTE ANOS... eu tinha vontade de ser músico e eu tinha vontade de ser pintor::... e:: entre os dois:: eu fiz literatura::... é isso...* . O escritor novamente reforça os argumentos anteriores de contentamento e de felicidade provenientes do trabalho de parceria – *então quando eu trabalho com pintores... eu tenho a impressão de me tornar um pintor e quando eu trabalho com músicos... eu me torno um músico e eu sou feliz* –, sendo a sua própria literatura o lugar de encontro entre música e pintura: *na minha literatura há sempre uma nostalgia da pintura e uma nostalgia da música...* . Esses enunciados finais do escritor corroboram com toda a trama argumentativa apresentada na entrevista, representando o ponto de conclusão e de harmonização das tensões geradas na coconstrução de sua imagem autoral.

É importante salientar que as entrevistas literárias devem ser analisadas contemplando-se suas especificidades e a maneira como se articulam as vozes do entrevistador e do entrevistado, de modo que, a partir dessa interação, surge o que se denomina de

---

[64] Do original: *quand j'avais VINGT ANS... j'avais envie de faire de la musique et j'avais envie de faire de la peinture::... et:: entre les deux:: j'ai fait de la littérature::... voilà...* .

coconstrução da imagem do escritor (YANOSHEVSKY 2011, 2014, 2018). Fica evidente, sobretudo no decorrer da segunda entrevista, o caráter fluido e de constante tensão (pela dissociação e pela correção de imagens) e de harmonização (pelo estabelecimento de um *ethos* coconstruído e aceito por ambos no momento da entrevista). Ao tomar a palavra para si, como afirma Machado (2014, 2016a), o sujeito se autoconstrói, mas constrói também o outro em se tratando da entrevista literária; nela, a imagem autoral depende também do entrevistador, não sendo exclusiva do escritor. Trata-se, portanto, de um *ethos* criado e constantemente modificado ao longo de toda a situação comunicativa. O *ethos* é atravessado por elementos exteriores ao momento da entrevista, mas que são postos em cena como forma de corroborar e/ou de refutar o posicionamento do escritor, contribuindo também para que a audiência possa perceber como o escritor lida com seu passado e com os seus posicionamentos anteriores.

A argumentação praticada pelo escritor procura evocar e reforçar para a audiência: (a.) sua posição de leitor e de pesquisador dos clássicos franceses; (b.) de aprendiz e de herdeiro dos escritores franceses consagrados; e (c.) seu caráter intermidiático de escritor em meio às outras artes. É por meio dos argumentos empregados (construídos, com foco na analogia, nos argumentos quase-lógicos e na dissociação argumentativa) e da forma como esses são apresentados no ato de argumentar (durante a entrevista, pela enunciação, de natureza dialógica e confrontativa) que Butor constrói imagens de si fortemente vinculadas às de outros escritores franceses consagrados, sendo essa a nova situação que ele sugere por meio de seus argumentos comparativos. A confrontação da imagem discursiva do autor com a imagem prévia dos entrevistadores, e mesmo com a de correção que a segunda entrevistadora realiza, evidencia a riqueza das entrevistas literárias, sendo elas possibilidades de apresentação de Michel Butor exclusivas desse gênero e de grande contribuição para os estudos literários e discursivos.

Retomando a primeira pergunta que orienta este segundo capítulo – ocorre a manutenção e/ou a modificação das imagens de si do escritor ao longo das cinco décadas decorridas entre as entrevistas? –, as imagens de Michel Butor coconstruídas nas duas entrevistas perpassam constantemente sua experimentação e seu fazer literários, sendo a narrativa de vida, que mescla sua vida à sua obra, o ponto essencial de comunhão entre o autor e as imagens dele e por ele apresentadas nessas entrevistas literárias, bem como as imagens que a segunda entrevistadora constantemente coloca em xeque diante do entrevistado. Especialmente na entrevista de 2013, a jornalista contribui imensamente na coconstrução de imagens de Butor, colocando em debate sua escrita e sua relação com os demais escritores franceses, sua produção para o público infantil e sua relação com as novas tecnologias, além de

sua relação com os outros domínios artísticos, a qualidade literária e até mesmo sua ruptura com o romance para se lançar à escrita-mundo (MORELLO, 2012).

É, portanto, essencial, trazer à luz tanto as falas dos entrevistadores quanto as do entrevistado, visto que são as primeiras que orientam toda a argumentação, ou a contra-argumentação, do escritor. Por serem momentos ímpares de coconstrução da imagem do autor, e graças às particularidades das entrevistas literárias e da constituição do *ethos* autoral nessa situação de comunicação, esse modelo de entrevistas possibilita análises ricas e de grande importância para os Estudos Literários e para a própria AD de orientação francesa, tendo como eixo condutor o estudo da argumentação e do *ethos*.

Ressalta-se, ainda, que houve tanto mudança quanto manutenção do *ethos* de Michel Butor entre as duas entrevistas literárias. A mudança deve-se, sobretudo, à sua ruptura com o romance, como bem lembrado pela jornalista. Ele não enuncia, no decorrer da segunda entrevista, os ensinamentos aprendidos da obra de Proust, tampouco das obras dos outros escritores que cita no que se refere ao romance (ele apresenta apenas a forte relação com Rimbaud). No entanto, ao contrastar a primeira e a segunda entrevistas, é possível observar que muito do que o escritor afirmou ter aprendido do romance proustiano o acompanhou nesses cinquenta anos de criação literária. Percebe-se também uma manutenção do *ethos* apresentado na primeira entrevista, sobretudo no que diz respeito à sua forma de se relacionar com os outros escritores que admira, partindo da leitura de suas obras para a análise e, por fim, após identificar as técnicas de escrita, buscar inovar ao criar uma obra que apresente tanto uma herança vinculada ao passado literário quanto uma projeção para o futuro da literatura.

2.2 A Escrita do Pensamento de Michel Butor

A seção anterior teve por objetivo responder à primeira pergunta que orienta este capítulo, conforme já explicitado anteriormente. Faz-se necessário, nesta presente seção, a retomada da segunda pergunta – de que modo o pensamento de Michel Butor pode ser encontrado na concepção de suas obras completas, publicadas com o escritor ainda vivo e tendo ele feito parte das decisões editoriais? –, visto ser o tema das obras completas do escritor e toda a sua produção e experimentação literárias um dos assuntos principais da entrevista de 2013. Grande parte das contribuições de E2 para a coconstrução da imagem do escritor deu-se a partir de argumentos ligados à prática de escrita de Butor, ao número de obras escritas e publicadas e às parcerias com outros artistas na composição de obras intermidiáticas.

A organização das obras completas do escritor é de fundamental importância para se compreender a gênese de seu pensamento. A própria concepção de sua obra completa ocorreu, como já mencionado, com ele ainda vivo, muito ativo e em parceria com a responsável pela publicação na *mise en page* de seu pensamento. De acordo com Calle-Gruber (2006a), o plano das obras completas foi elaborado por ambos e eles constantemente trocavam cartas, nas quais o escritor discorria sobre seu processo criativo. A ideia principal que guiou essas publicações tanto seguiu quanto não seguiu a cronologia da produção e da publicação das obras do escritor. Há, portanto, a ideia-base de se seguir os gêneros por ele já trabalhados (romance, ensaio, escrita experimental, poesia) nessa organização, como também da busca por trazer o entrelugar, a fronteira ou, ainda, o limiar entre essas produções, representando uma espécie de passagem secreta que conecta todas as suas obras, uma ideia central que progride ao longo das décadas e que se transforma:

> Desse modo, o primeiro volume *Romans* abarca, além dos quatro primeiros escritos estritamente romanescos, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, que é um "capriccio", narrativa fantástica, e *Intervalle*, um roteiro, embrião narrativo. **Isso permite perceber a desconstrução do romance e a emergência das composições ulteriores, tais como *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*** ou *6 810 000 litres d'eau par seconde*. (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 14, tradução e negrito meus)[65]

Esses livros contendo vários outros livros que, segundo a crítica literária, são as obras completas, têm por títulos o que Butor considera como suas palavras-chave (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 14), mas essas também são mutáveis em certa medida, como a própria ideia inicial dessa organização e a sua execução mostram. Previstos para serem apenas onze tomos, um último foi incluído em momento posterior à publicação do primeiro volume, aparecendo na lista das obras completas de Michel Butor apenas no penúltimo tomo, *Improvisations* (BUTOR, 2010), o que alterou o plano inicial: "*Romans* ; *Répertoire* 1, 2 ; *Le Génie du lieu* 1, 2, 3 ; *Matière de rêves* ; *Improvisations* ; *Poésie* 1, 2 ; *Essais*" (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 14). Por fim, ocorreram três ajustes (o novo tomo não previsto, a mudança na ordenação dos tomos e a mudança de um dos títulos), resultando na seguinte ordem de publicações: *Romans* (BUTOR, 2006a); *Répertoire* 1 (BUTOR, 2006b), *Répertoire*

---

[65] Do original: "Ainsi, le premier volume *Romans* comporte-t-il, outre les quatre écrits strictement romanesques, *Portrait de l'artiste en jeune singe* qui est un « capriccio », récit fantastique, et *Intervalle*, un scénario, embryon narratif. Ce qui permet d'apercevoir la déconstruction du roman et l'émergence des compositions ultérieures, telles *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, ou *6 810 000 litres d'eau par seconde*."

2 (BUTOR, 2006c); *Poésie* 1 (BUTOR, 2006d); *Le Génie du lieu* 1 (BUTOR, 2007a), *Le Génie du lieu* 2 (BUTOR, 2007b), *Le Génie du lieu* 3 (BUTOR, 2008a); *Matière de rêves* (BUTOR, 2008b); *Poésie* 2 (BUTOR, 2009b); *Recherches* (BUTOR, 2009a); *Improvisations* (BUTOR, 2010b); *Poésie* 3 (BUTOR, 2010a).

É interessante observar o lugar que os tomos dedicados à poesia ocupam na nova ordenação, tendo sido retirados da ideia de sequência, tão cara ao escritor, mas dispostos de modo a evidenciar o seu processo de criação poética ao longo das décadas. Essa ordenação final apresenta a poesia em meio às outras criações de Butor, visto que ele "não parou de escrever poesia paralelamente, publicando-a em revista, depois em volume, dedicando-se inteiramente a ela hoje" (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 11, tradução minha)[66], o que justifica a inclusão do décimo segundo volume dedicado às suas poesias escritas entre 2003 e 2009. Outra modificação que merece destaque é o fato de ele ter alterado o que para ele era uma palavra-chave (*Essais*) por uma que pode ser entendida como inédita pelo leitor (*Recherches*), visto ter sido habitual em sua carreira tratar seus escritos teóricos e analíticos de outras obras e/ou artistas e escritores como ensaios e não como pesquisas. Além da mudança de título, esse tomo passou do último volume, no plano, para o décimo volume, na versão impressa.

Destaca-se ainda como o pensamento do escritor é manifestado na ordenação de suas obras completas. No início de sua carreira, as suas palavras-chave eram *romance* e *repertório* (correspondendo aos três primeiros tomos), tendo se transformando ao longo das décadas em *pesquisa*, *improvisação* e *poesia* (últimos três tomos, respectivamente). A escrita experimental, nessa concepção, ocupa o entrelugar, juntamente com a matéria de sonhos. As obras completas de Butor seguem, portanto, a gênese de seu pensamento, evidenciando o caráter de processo contínuo na criação do escritor. Essa continuidade e afetação constante de seu pensamento, no entanto, apresentam um núcleo bastante sólido e centralizador: a leitura. Para Calle-Gruber, Butor é

> [...] o leitor mais atento, retomando o traço, tomando as palavras dos maiores livros de sua enciclopédica biblioteca (Joyce, Rabelais, Balzac, Proust, etc., etc.), fazendo uma obra única mas repleta das inteligências que se relacionam com obras de tempos e de registros variados – poetas, ensaístas, artistas, filósofos, botânicos, teólogos. (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 8, tradução minha)[67]

---

[66] Do original: "n'a cessé d'écrire parallèlement de la poésie, publiée en revue puis en volume, à quoi il se consacre entièrement aujourd'hui".

[67] Do original: "[...] lecteur le plus attentif, reprenant le trait, prenant aux mots les plus grands livres de son encyclopédique bibliothèque (Joyce, Rabelais, Balzac, Proust, etc., etc.) ; faisant une œuvre unique mais toute

O processo de criação de Butor, como analisado na entrevista de 2013, inicia-se na leitura, que ocupa lugar de destaque na vida do escritor. Seu processo de criação, segundo o próprio escritor e conforme apresentado anteriormente, é composto de quatro etapas[68]. A gênese de seu processo de criação e de experimentação literárias é, portanto, calcada em seus ensaios (ou pesquisas), considerados como estudos embrionários para seus romances e poemas e, a partir de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), de sua escrita experimental. Talvez seja o caso de incluir entre os passos I e II a atividade de docência do escritor que, enquanto "[...] Professor da Universidade de Genebra [de 1974 a 1991] gravava suas aulas e as publicava como variações de jazz (série das *Improvisation sur…*)" (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 12, tradução minha)[69], usando também a sala de aula como laboratório de criação e de experimentação ensaística.

Tomando como referência o segundo ponto do processo de criação de Michel Butor, os estudos que ele realizou sobre outros escritores, sobretudo os presentes na série *Répertoire* (BUTOR, 2006b, 2006c), são de grande importância para se compreender a gênese de sua escrita experimental em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]). Os dois volumes desses ensaios vêm antes da série *Le génie du lieu* (BUTOR, 2007b, 2007a, 2008), na ordenação das obras completas. Essa ordenação, como já dito anteriormente, não é por acaso. Para Calle-Gruber, "cada romance nasce de um estado precedente da escrita. Cada livro contém a semente de seu avatar, seu outro, seu outro-romance" (2006a, p. 25, tradução minha)[70]. Para além da forma do romance, o próprio escritor afirmou que "cada livro é uma resposta aos problemas que me eram postos quando eu escrevia o anterior" (BUTOR apud MINSSIEU-CHAMONARD, 2006, p. 22, tradução minha)[71]. O pensamento de Butor assemelha-se a um *continuum*, refletindo em sua escrita a partir das questões que lhe são suscitadas durante o processo de elaboração de cada obra, levando, assim, à criação seguinte. Para ele,

> Estou sempre escrevendo a mesma coisa. Isso não significa que escrevo várias vezes a mesma coisa, mas tudo que eu faço são como capítulos de um grande conjunto, um pouco como Balzac. Eu escrevo uma espécie de comédia

bruissante des intelligences qu'elle entretient avec les œuvres de temps et de registres divers – poètes, essayistes, artistes, philosophes, botanistes, théologiens."

[68] Conforme página 91.

[69] Do original: "[...] Professeur d'Université à Genève [de 1974 à 1991] qui enregistre ses cours et les publie comme des variations de jazz (série des *Improvisation sur…*)".

[70] Do original: "chaque roman naît d'un état précédent de l'écriture. Chaque livre porte en germe son avatar, son autre, son autrement-roman".

[71] Do original: "chaque livre est une réponse à des problèmes qui se sont posés à moi quand j'écrivais le précédent".

> humana à qual sou incapaz de dar um título. (BUTOR apud MINSSIEU-CHAMONARD, 2006, p. 87, tradução minha)[72]

O modo de organizar a própria biblioteca apresenta uma diferenciação entre os seus livros e os escritos por outros autores (como analisado na apresentação da entrevista literária de 2013, item I[73]), o que pode ser um indício de que, para Michel Butor, a compreensão e mesmo os estudos que empreendeu de outros autores tornaram mais fácil a ordenação desses livros, que são obras já fechadas em si mesmas, sendo a sua própria obra uma contínua construção e resposta às questões levantadas por outros de seus textos. Se um livro leva a outro, parece fácil, então, estabelecer uma ordenação entre eles, já que essa seria de ordem cronológica.

Apesar da incapacidade que Butor diz ter em dar um título que seja representativo de toda a sua obra, dessa grande obra gestada na questão suscitada pelo livro precedente, englobando os livros de artista, os de editora e as produções multimídias (CDs, DVDs), parece haver algo que transpassa toda sua criação como um cordão umbilical, ou, mais ainda, como uma coluna vertebral, tal como ele mesmo afirma (BUTOR apud COULIBEUF, 2001), capaz de estabelecer talvez não mais a gênese da criação butoriana e, sim, a cartografia criada pelo escritor, sem um início ou um fim, mas contendo fronteiras que são continuamente transpostas entre as obras, as artes e as mídias. A publicação das obras completas de Butor, com o escritor ainda vivo, pode ser entendida como uma tentativa de dar um título que reúna todas as suas produções editoriais. No entanto, seus mais de dois mil livros de artistas – enfatizados pelo escritor na entrevista de 2013 – também compõem capítulos importantes da sua produção, mas que foram excluídos dessa organização.

Há, portanto, uma cisão entre suas produções, diferenciando o que ele considera como os livros normais (publicados pelas editoras) e os livros confeccionados com técnicas variadas e de curta tiragem (manuscritos, reproduções, impressões, dentre outros tipos de procedimentos) (KOYANO, 2019a). Como tentativa de complementar as obras completas do escritor, Calle-Gruber lança em setembro de 2019 o primeiro volume dos *Cahiers Butor* (CALLE-GROUBER, 2019). Segundo ela, as obras completas "não permitem ver e ler a criação literária das [suas] obras de artistas", sendo por essa razão a necessidade de outra série de publicações, pois "os *Cahiers Butor* têm por objetivo dar acesso a esse campo de criatividade

---

[72] Do original: "Je suis toujours en train d'écrire la même chose. Cela n'est pas que j'écrive plusieurs fois la même chose, mais tout ce que je fais, c'est comme les chapitres d'un grand ensemble, un peu comme Balzac. J'écris une espèce de comédie humaine à laquelle je suis incapable de donner un titre."

[73] Conforme consta na página 82.

e constituir de certa forma as ‘Obras complementares’ de Michel Butor, que testemunham a presença epifânica dos companheiros de percurso” (CALLE-GRUBER, 2019, p. 8, tradução minha)[74].

Se a publicação das obras completas de Butor encontrou essa dificuldade em articular seus livros de artistas aos livros publicados pelas editoras, abrindo espaço para a publicação de seus cadernos, é possível que cada tentativa de enlace de sua produção com um título que defina toda a sua criação seja utópica. Ainda assim, dentro de suas obras completas, há todo um universo butoriano a ser explorado, como, por exemplo, no que diz respeito à escrita de seu pensamento e à gênese de sua criação literária em sua escrita experimental. Para Calle-Gruber, “a voz singular do romance Butor vem do exercício da poesia – que é também, para ele, um exercício crítico” (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 26, tradução minha)[75]. Se a poesia é também uma prática crítica para a escrita dos romances butorianos, resta a pergunta: qual lugar ocupam, então, os seus ensaios na sua criação e experimentação literária?

> Michel Butor declara a André Clavel: “a crítica, para mim, é a literatura sobre a literatura. Quando se aborda uma obra, não se deve sufocá-la sob a erudição; deve-se, ao contrário, dar-lhe uma nova energia. A arte da crítica é uma arte de catalisação: incluindo nossas próprias palavras em uma obra que amamos, nós a modificamos”. Não há crítica, então, que não seja uma escrita, uma arte, quer dizer, que não dê origem a uma criação literária. Não há crítico que não seja um escritor. E, reciprocamente, não há escritor que não esteja em seu ateliê, juiz e partidário. Isso está na lógica de Butor e não é, portanto, de menor importância, nessas *Œuvres complètes*, o fazer aparecer [...] e orquestrar as passagens: a série *Répertoire* [...] acompanha [...] todas as obras de Michel Butor. (CALLE-GRUBER, 2006b, p. 15, tradução minha)[76]

A crítica butoriana acompanha, portanto, todas as suas experimentações literárias, originando-as em certa medida, sendo ela em si literatura que gera embriões incorporados aos

---

[74] Do original: “[...] ne peuvent pas donner à voir et à lire la création littéraire au sens des ouvrages d’artistes”; “les *Cahiers Butor* ont pour visée de donner accès à ce champ de créativité et de constituer en quelque sorte les « Œuvres complémentaires » de Michel Butor qui témoignent de la présence épiphanique des compagnons de route”.

[75] Do original: “la voix singulière du roman Butor, elle vient comme aucune autre de l’exercice de la poésie – qui est aussi, pour lui, un exercice critique”.

[76] Do original: “Michel Butor déclare à André Clavel : « La critique, pour moi, c’est de la littérature sur la littérature. Quand on aborde une œuvre, on ne doit pas l’étouffer sous l’érudition, on doit au contraire lui donner une nouvelle énergie. L’art de la critique est un art de catalyse : en ajoutant nos propres mots à une œuvre qu’on aime, on la change. » Pas de critique, donc, qui ne soit une écriture, un art, c’est-à-dire qui ne ressortisse à la création littéraire. Pas de critique qui ne soit un écrivain. Et, réciproquement, pas d’écrivain qui ne soit à son atelier, juge et partie. Il est dans la logique de Butor, dès lors, et ce n’est pas le moindre mérite de ces *Œuvres complètes* que de le faire apparaître […] et d’orchestrer les passages : la série de *Répertoire* […] aura accompagné […] tous les autres ouvrages de Michel Butor.”

seus textos literários posteriores. Parte-se desse ponto para a análise de seu ensaio "Le livre comme objet" (BUTOR, 2006b [1964]), da série *Répertoire* (BUTOR, 2006b, 2006c), comparando-o com a gênese de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), a partir de um datiloscrito presente no quinto tomo das obras completas. Entende-se que esse ensaio sobre a obra de Mallarmé possa ter servido como um estudo preparatório para a criação de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), visto que essa série de textos críticos representa o lugar de análise da produção textual butoriana e das suas regras prosódicas, de modo que, para Butor, há necessariamente uma articulação entre crítica e criação (CALLE-GRUBER, 2006b).

É graças à articulação entre um tomo e outro e dentro do mesmo tomo, proposta pela edição das *Œuvres complètes*, que se torna possível uma análise inicial do processo de criação da obra sem a necessidade de se visitar os arquivos do escritor na França. Dessa forma, a direção de Calle-Gruber facilitou e possibilitou o encaminhamento desta presente pesquisa fora do território francês, tornando-a acessível ao público brasileiro. Antes, porém, faz-se necessário apresentar brevemente o que leva o escritor a desvincular-se do romance e a se lançar na escrita experimental literária (discussão presente na entrevista de 2013[77]), seguindo a um breve panorama de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), obra fundamental para se compreender a mudança da escrita do pensamento do escritor.

Conforme já discutido em trabalho anterior (KOYANO, 2019a), parte da entrevistadora a apresentação à audiência o fato de Michel Butor ter rompido com o romance, substituindo-o pela poesia. O escritor argumenta que a ruptura com o romance ocorreu por ele não considerar sua forma atual e que, atualmente, para ele, temos outras necessidades, apesar de considerar essa forma apaixonante, "o que corrobora com os diversos estudos que Butor realizou sobre os romances clássicos franceses presentes em suas obras completas" (KOYANO, 2019a, p. 133). Entretanto, na entrevista de 2013, ele não cita sua primeira viagem aos Estados Unidos, no ano de 1960, que coincide com o fim da sua escrita romanesca. Seu objetivo, antes de embarcar para o novo continente, era o de escrever o seu quinto romance em paralelo às suas funções de professor visitante na Bryn Mawr College, na Pensilvânia. Deve-se, no entanto, às descobertas das anamorfoses espaço-temporais dos Estados Unidos, que servirão de base à escrita de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), a sua experimentação literária (CALLE-GRUBER, 2006b).

---

[77] Conforme consta a partir da página 91.

Toda a multiplicidade cultural estadunidense daquela época é definida pelo escritor como o destino obrigatório para os intelectuais de seu tempo; se antes era preciso ir à Roma ou ao oriente, em meados do século XX, era preciso fazer uma viagem aos Estados Unidos (BUTOR, 2017). A descoberta território estadunidense pelo escritor ocasionou sua saída do Nouveau Roman, por assim dizer. A nebulosa de escritores que compunham o romance do pós-guerra (PERUGINI, 2015) não era um grupo articulado nem um movimento de autores: cada um trabalhava de seu lado, a partir de suas próprias desconstruções e reconstruções romanescas.

Apesar de a estética do Nouveau Roman ter sido muito criticada e incompreendida pela crítica da época (PRADO, 2006), o terceiro romance de Butor, *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), analisado no primeiro capítulo[78], foi muito bem recebido tanto pelo público quanto por essa mesma crítica, tendo o escritor recebido o prêmio Renaudot no ano de lançamento da obra. Ainda assim, o período de trabalho nos Estados Unidos foi tão transformador na vida do escritor, como ele mesmo afirma, que o lançou em uma outra direção, talvez representando sua busca por uma aproximação à obra de Jackson Pollock, a quem ele dedica em epígrafe *Mobile*. *Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]): "*À memória de Jackson Pollock*" (BUTOR, 2007a [1962], p. 111, itálico do autor, tradução minha)[79]. Essa obra está, portanto, ainda vinculada à sua atuação como neorromancista, mas vai além dessa estética, transpassando as barreiras romanescas e transformando o conceito de narrador.

2.3 Os Princípios de Mallarmé na Experimentação Literária Butoriana

Retomando a ordenação das obras completas, todos os volumes contêm manuscritos e/ou datiloscritos dos textos que compõem cada tomo. Para o caso de *Mobile*. *Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), presente no quinto tomo, intitulado *Le génie du lieu 1* (BUTOR, 2007a), encontram-se presentes datiloscritos com anotações do escritor e que apresentam mudanças significativas, de grande importância para se compreender como as vozes são inseridas e ajustadas na obra. Para esta presente seção, foi selecionada a folha de número 21, sob o número de entrada Ms 700, *cf*. Ms BUT 5, parte do Fundo Michel

[78] Ver **Capítulo 1**, da página 44 à 78.
[79] Do original: "*À la mémoire de Jackson Pollock*".

Butor em Nice. Sobre os manuscritos do escritor, é preciso ainda retomar um pouco seu percurso de vida.

De acordo com o próprio escritor na obra *Pensées à voix haute* (BUTOR, 2017), ele assumiu a função de professor convidado na Faculdade de Letras de Nice, a convite de um amigo, Jean Richer. Devido às mudanças que realizou ao longo dos anos, de uma cidade a outra na França e também de um país a outro pelo mundo, e devido também ao fato de durante muitos anos ter sido júri do Prix Littéraire Médicis, Butor passou a acumular uma quantidade exorbitante de obras literárias que não conseguia ler, graças a cada edição do concurso, o que se transformou em uma dificuldade de achar um espaço para tantos livros quando se mudou para o sul da França. Por conta disso, ele fez um acordo com o bibliotecário da Biblioteca Municipal da cidade, para que recebesse esses livros do concurso e outros como doação. Em contrapartida, a biblioteca solicitou a doação de livros do próprio Michel Butor, bem como de seus manuscritos e de seus datiloscritos ao longo da vida. Graças a isso, foi inaugurado na Biblioteca Municipal de Nice o Fundo Michel Butor que, de 1973 até o fim da vida do escritor, a cada primavera, enviava uma caminhonete à casa de Butor para recolher os livros que ele não queria mais em seu acervo pessoal, bem como seus manuscritos e todas as traduções de suas obras. Suas correspondências foram acolhidas pela Bibliothèque nationale de France (BnF) que, regularmente, também recebia as cartas trocadas entre Butor e outros escritores e artistas.

Para melhor compreender o processo de escrita de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), é preciso apresentar a análise do escritor sobre o que é um livro e sobre a obra de Mallarmé. O ensaio "Le livre comme objet" (BUTOR, 2006b [1964]) servirá de base para o estudo proposto nesta seção do datiloscrito. A análise do datiloscrito possibilita ir mais além na compreensão da obra. A partir de apenas uma página de datiloscrito, pode-se perceber que muitas características presentes na obra editada ainda não estavam consolidadas. No ensaio em questão, Michel Butor apresenta a base para a compreensão de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) ao traçar os quatro princípios fundamentais da poesia de Mallarmé. Ele inicia o ensaio, porém, afirmando ser o livro apenas um entre vários outros meios de se conservar a *parole*[80] (BUTOR, 2006b [1964]). Já em produção mais recente, o escritor afirma ter se baseado, para a escrita de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), nessas outras formas de registro da voz, presentes na década de 1960, como o cinema e o gravador, na captura dos discursos estadunidenses e na transposição desses para sua experimentação literária:

---

[80] Ver nota 1, página 16, sobre as definições para *parole*.

> [...] quando eu viajava mais e mais, me esforçava para fazer falar as pessoas que eu encontrava, por exemplo, quando eu quis falar dos Estados Unidos, o único meio para mim foi achar o discurso americano, a linguagem americana a ser transposta em francês. [...] **Eu tentei, então, fazer os próprios americanos falarem, estendi uma espécie de microfone, se preferir, à população americana**. (BUTOR, 2017, n.p., tradução e negrito meus)[81]

Essas técnicas que, segundo ele, retomando o ensaio, congelam o dito e possibilitam o registro direto do discurso, juntamente com o timbre e com as entonações de seus enunciadores. O uso de uma espécie de microfone, como ele relata, ressalta a importância da voz – oralidade e vocalidade na transmissão do discurso – na criação das imagens pretendidas, visto que "o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede" (CAVARERO, 2011, p. 28). Não se trata, portanto, de um registro que apenas "liga a voz à palavra" (CAVARERO, 2011, p. 28), mas que busca unir "o funcionamento da voz enquanto portadora de linguagem" (CAVARERO, 2011, p. 27), portanto oralidade, ao "conjunto das atividades e dos valores que lhe são próprios, independente da linguagem" (CAVARERO, 2011, p. 27), portanto vocalidade. Isso porque a oralidade passa pelo sujeito portador da voz, enquanto a vocalidade abarca todos os valores empregados pelo autor na prática de empregar a voz enquanto ferramenta literária de grande valor estético por seu caráter fônico. A própria voz de quem traduz é impressa no texto traduzido. Para Butor, é exatamente por esse caráter único do texto traduzido, em que a voz do tradutor ressoa através de suas escolhas lexicais, sintáticas e semânticas que a descrição, as imagens que ele captou em suas viagens ao exterior e as vozes que registrou em seu *microfone*, em especial aos Estados Unidos presente em *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), só podiam ser feitas por intermédio de sua própria tradução:

> [...] era preciso naturalmente que eu as traduzisse inteiramente e era essencial que a tradução fosse a minha. Era impossível para mim utilizar traduções já feitas, primeiramente [porque] para a maioria desses textos as traduções nem existiam, para outros textos clássicos poderiam ter mas elas não me satisfizeram. (BUTOR, 2017, n.p.)[82]

---

[81] Do original: "[…] quand je voyageais de plus en plus, je me suis efforcé de faire parler les gens que j'avais rencontré, par exemple, lorsque j'ai voulu parler des États-Unis, le seul moyen pour moi c'était de trouver du discours américain, du langage américain à faire passer en français. […] **J'ai donc essayé de faire parler les Américains eux-mêmes, j'ai tendu une espèce de micro, si vous voulez, à la population américaine**."

[82] Do original: "[…] il a fallu naturellement que je les traduise entièrement et il était essentiel que la traduction soit la mienne. Il était impossible pour moi d'utiliser des traductions déjà faites, d'abord pour la plupart de ces textes il n'y en avait pas, pour certains textes classiques il pouvait y en avoir mais qui ne me satisfaisait pas."

Fica mais evidente ainda a voz do tradutor Butor, que é antes de tudo leitor e ouvinte desses discursos da alteridade, quando o escritor afirma que seu objetivo é de "fazer passar as informações essenciais de tal ou tal cultura no interior da minha por uma certa leitura" (BUTOR, 2017, n.p.)[83]. É por meio da leitura que se faz a tradução do Outro e dessa outra cultura, passando pelo filtro da cultura francesa do escritor e das características linguísticas da sua língua materna. A tradução butoriana é do Outro, mas é também a sua própria enquanto personagem e enquanto escritor francês:

> E então o escritor furioso, se você preferir, vai despender uma energia extraordinária para conseguir vencer essa impossibilidade, para conseguir dizer o que era incapaz de dizer anteriormente. [...] trata-se de tornar dizível alguma coisa que anteriormente não era. É uma falta, se você preferir, uma obscuridade, mas o exemplo das línguas é muito esclarecedor para isso, passa-se de uma a outra, de alguma coisa que não se conseguia dizer em francês, exceto com várias segundas locuções etc., e então há um bom tradutor que consegue achar isso, um bom tradutor, quer seja um tradutor direto ou indireto, quer dizer, que traduza de fato uma obra japonesa ou então que se inspire de algumas informações da cultura japonesa para fazer alguma coisa em francês. Então, percebe-se aqui claramente que se torna capaz de dizer alguma coisa que era muito difícil de dizer anteriormente e, bem, podemos generalizar isso, trata-se de conseguir dizer coisas que eram até o agora muito difíceis de dizer em qualquer língua. (BUTOR, 2017, n.p.)[84]

A tradução se torna um meio, para o que Butor denomina de o *escritor furioso* dizer o que era impossível de ser dito em uma língua, mas é possível de se dizer em outra. É por meio da tradução direta ou indireta, do ponto de vista do escritor, que a literatura francesa, e mesmo a literatura de qualquer outro país, alcança a possibilidade de se expressar de um modo antes inimaginável. "Relacionado à função do *logos*, como *phoné semantiké*, o problema da diversidade das línguas faz cair sobre a *phoné* uma sombra desfavorável" (CAVARERO, 2011, p. 79) mas que, em Butor, é capaz de transformar os limites da língua francesa para além de

---

[83] Do original: "faire passer des données essentielles de telle ou telle culture à l'intérieur de la mienne par une certaine lecture".

[84] Do original: "Et donc, l'écrivain furieux, si vous voulez, va dépenser une énergie extraordinaire pour réussir à vaincre cette impossibilité, pour réussir à dire ce que l'on n'était pas capable de dire auparavant. […] il s'agit de rendre dicible quelque chose qui auparavant ne l'était pas. C'est un manque, si vous voulez, c'est une obscurité, mas l'exemple des langues est très éclairant pour ça, on passe de l'une à l'autre, de quelque chose qu'on n'arrivait pas à dire en français, sauf avec des quantités des secondes locutions etc., et puis il y a un bon traducteur qui réussit à trouver ça, un bon traducteur qui se soit un traducteur directe ou indirecte, c'est-à-dire, qui traduisait effectivement une œuvre japonaise ou bien qui s'inspire de certains donnés de la culture japonaise pour faire quelque chose en français. Alors, là on voit très bien qu'on devient capable de dire quelque chose qui l'était très difficile de dire auparavant, et bien on peut généraliser ça, il s'agit de réussir à dire des choses qui étaient jusqu'à présent très difficiles de dire dans n'importe quelle langue."

suas possibilidades linguísticas. A *phoné* passa a exercer o ponto de partida do encontro entre as línguas e as possibilidades particulares que carregam, fazendo com que a tradução seja a ponte pela qual o *escritor furioso* percorrerá o caminho do Dizer em uma língua o que só era possível de ser Dito em outra.

Ao incluir o que ele chama de registro da voz por intermédio de um microfone, Butor mescla no espaço do livro as novas tecnologias, partindo da concepção de voz e de tradução apresentadas anteriormente. Quando ele afirma que estendia um tipo de microfone para a escrita de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), pode ser que esse objeto de fato nem existisse fisicamente em sua experimentação literária; é antes uma forma de empregar a *parole* e sua espontaneidade, na criação literária, mas sobretudo a voz. O pensamento do escritor sobre a ideia de livro conduz todo o tom do ensaio sobre a obra de Mallarmé. Ele constata ainda que as mudanças tecnológicas de registro da voz irão, no futuro, transformar a civilização do livro em uma civilização do audiovisual: "é por isso que todo escritor honesto se encontra hoje diante da questão do livro. [...] Quais são suas reais superioridades, se existirem, em relação às outras formas de se conservar o discurso? Como melhor utilizar suas vantagens?" (BUTOR, 2006b [1964], p. 450)[85]. Em resposta, para ele, a única superioridade tanto do livro quanto de qualquer escrita se encontra no fato de apresentarem os discursos de forma simultânea aos olhos (apresentação espacial), sendo que nossos ouvidos só os podem captar de modo sucessivo (apresentação temporal) (BUTOR, 2006b [1964]).

A exploração da apresentação espacial do discurso, segundo Butor, é o que torna o livro superior às demais mídias. Ao transformar o discurso estadunidense nessa apresentação espacial, pode-se considerar que ele tenha recorrido ao seu estudo sobre a obra de Mallarmé como uma das fontes de inspiração para a *mise en page* de seu livro ou como justificativa para ir além com sua experimentação literária, rompendo com a narrativa linear esperada para o texto em prosa. Digo uma das fontes, pois nesse ensaio, ele analisa também a horizontalidade, a verticalidade e a obliquidade presentes na obra *Pantagruel*, de Rabelais (apud BUTOR, 2006b [1964]). Como será mostrado na página de datiloscrito de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) e na sua correspondente no texto da obra completa, esses elementos também fazem parte da experimentação literária de Butor. Reforçando seus argumentos sobre o que pensa a respeito do livro e do futuro desse suporte, o escritor analisa a obra de Mallarmé a partir de quatro princípios

---

[85] Do original: "c'est pourquoi tout écrivain honnête se trouve aujourd'hui devant la question du livre. […] Quelles sont ses véritables supériorités, s'il en a, sur les autres moyens de conserver le discours ? Comment utiliser au mieux ses avantages ?".

que considera essenciais, mas apenas três deles serão estudados a seguir[86], a saber: o corpo das letras; o branco da página; as cores tipográficas. Esses servirão de orientação para a análise de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) presente neste capítulo.

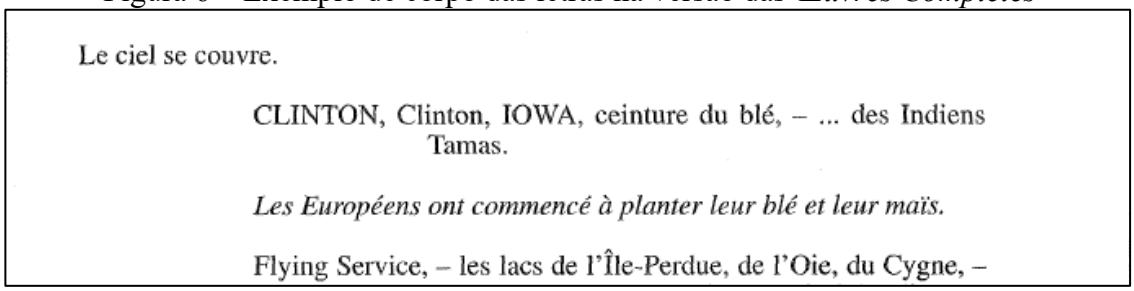
2.3.1 O Corpo das Letras

Sobre o corpo das letras, Michel Butor afirma que:

> **As diferenças de intensidade na emissão das palavras são traduzidas pelas diferenças no corpo das letras.** As palavras pronunciadas mais intensamente e que pertencem, no caso desse poema, a uma proposição principal, são impressas em caixa alta. **A ordem das intensidades em Mallarmé equivale à das subordinações.** (BUTOR, 2006b [1964], p. 462, tradução e negrito meus)[87]

Na versão de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) presente na obra completa do escritor, tem-se o seguinte exemplo de emissão vocálica marcada pela diferenciação do corpo tipográfico:

Figura 6 – Exemplo de corpo das letras na versão das *Œuvres Complètes*


Le ciel se couvre.

CLINTON, Clinton, IOWA, ceinture du blé, – ... des Indiens Tamas.

Les Européens ont commencé à planter leur blé et leur maïs.

Flying Service, – les lacs de l'Île-Perdue, de l'Oie, du Cygne, –

Fonte: *Œuvres Complètes de Michel Butor – Le génie du lieu 1* (BUTOR, 2007a, p. 169)

Assim como analisado por Butor no poema de Mallarmé, em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) tem-se também os topônimos atuando como elementos de coordenação das demais lexias, que são, portanto, subordinadas aos primeiros. A passagem do datiloscrito para a versão

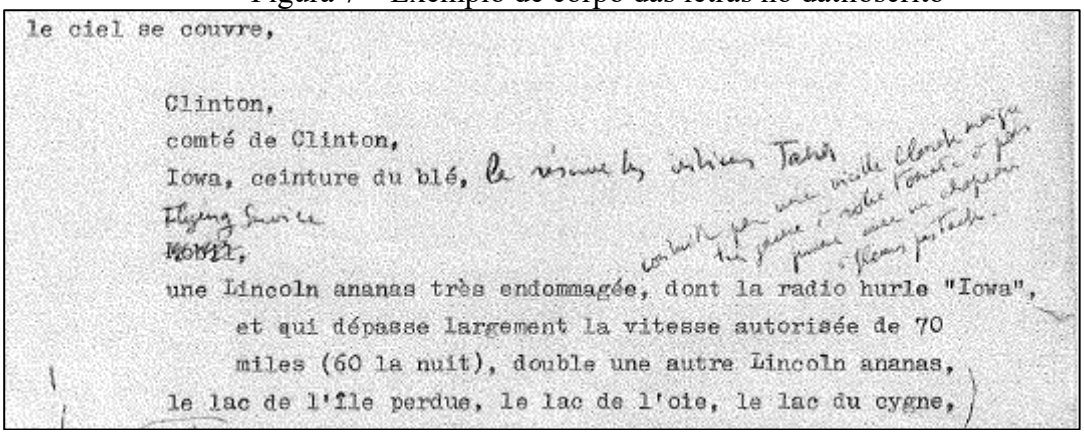
---

[86] O princípio da entonação não pode ser analisado, tendo por referência o datiloscrito presente, por não haver nesse documento elementos textuais que indiquem a leitura em voz alta ou o naipe da voz (como soprano, contralto, baixo) de quem a realiza. Para um estudo desse princípio, seria necessária a consulta de outras páginas de datiloscrito em que esse possa se fazer presente.

[87] Do original: "**Les différences d'intensité dans l'émission des mots sont traduites par des différences des corps**. Les mots prononcés fort, et qui appartiennent dans le cas de ce poème, à la proposition principale, sont imprimés en caractères plus gros. **L'ordre des intensités chez Mallarmé équivalent à celui des subordinations**."

editada indica que a diferença no corpo das letras aconteceu em uma etapa posterior à da escrita da obra, marcada pela diferenciação entre os topônimos em caixa alta e o restante do texto em caixa baixa. Esses topônimos são, pois, pronunciados com mais intensidade, o que estabelece uma certa hierarquia entre as palavras do texto pronunciadas de forma mais intensa e as que são pronunciadas menos intensamente. No exemplo retirado do datiloscrito, a seguir, vê-se que "Clinton" e "Iowa" não receberam ainda o tratamento de intensidade na emissão vocálica, sendo neste momento do datiloscrito considerados no mesmo nível de emissão vocálica que as demais lexias:

Figura 7 – Exemplo de corpo das letras no datiloscrito


le ciel se couvre,

Clinton,
comté de Clinton,
Iowa, ceinture du blé,
une Lincoln ananas très endommagée, dont la radio hurle "Iowa",
et qui dépasse largement la vitesse autorisée de 70
miles (60 la nuit), double une autre Lincoln ananas,
le lac de l'île perdue, le lac de l'oie, le lac du cygne,

Fonte: Ms 700, *cf.* Ms BUT 5, feuillet 21 (BUTOR, 2007a, p. 906)

Há, ainda, em ambos os exemplos (Fig. 6 e Fig. 7), outras alterações de grande importância para a gênese da obra. A primeira delas é a presença de toda uma frase em itálico, que não consta no datiloscrito e que será tratada no terceiro tópico desta análise, juntamente com os trechos manuscritos e que ou não foram incluídos na obra editada ou que foram incluídos de modo diferente. Por fim, há ainda a alteração do branco da página, muito relevante para Mallarmé e bastante explorado no ensaio de Butor, que será analisado a seguir.

2.3.2 O Branco da Página

Para Michel Butor, os brancos da página "indicam os silêncios: brancos entre parágrafos ou estrofes, mais ou menos espaçados, brancos no interior das linhas, mais ou menos longos, e, sobretudo, deslocamentos maiores ou menores de uma linha a outra" (BUTOR, 2006b

[1964], p. 462)[88]. No exemplo anterior, é possível perceber que no datiloscrito havia uma ideia de lista partindo do topônimo Clinton, conforme transcrição a seguir:

Transcrição parcial (Fig. 7):

Clinton,
comté de Clinton,
Iowa, ceinture du blé, la réserve des indiens Tamas

Flying Service
~~Mobil~~,

Na versão impressa, no entanto, essa ideia de lista é modificada, conforme Fig. 6. A ordenação do texto no datiloscrito segue a verticalidade da página, sendo essa característica substituída pela horizontalidade e pela diferenciação no corpo das letras. Retomando o ensaio, como dito anteriormente, Butor estudou profundamente a verticalidade por meio das listas presentes na obra de Rabelais. A esse respeito, ele afirma:

> Inútil hoje relembrar a imensa importância da enumeração na literatura clássica, seja na Bíblia, em Homero, nas tragédias gregas, em Rabelais, Hugo, ou nos poetas contemporâneos.
> Em suas estruturas, as listas podem ser tão variadas quanto as frases:
> abertas ou fechadas [...]
> amorfas ou ordenadas [...]
> simples ou complexas [...]. (BUTOR, 2006b [1964], p. 457-458, tradução minha)[89]

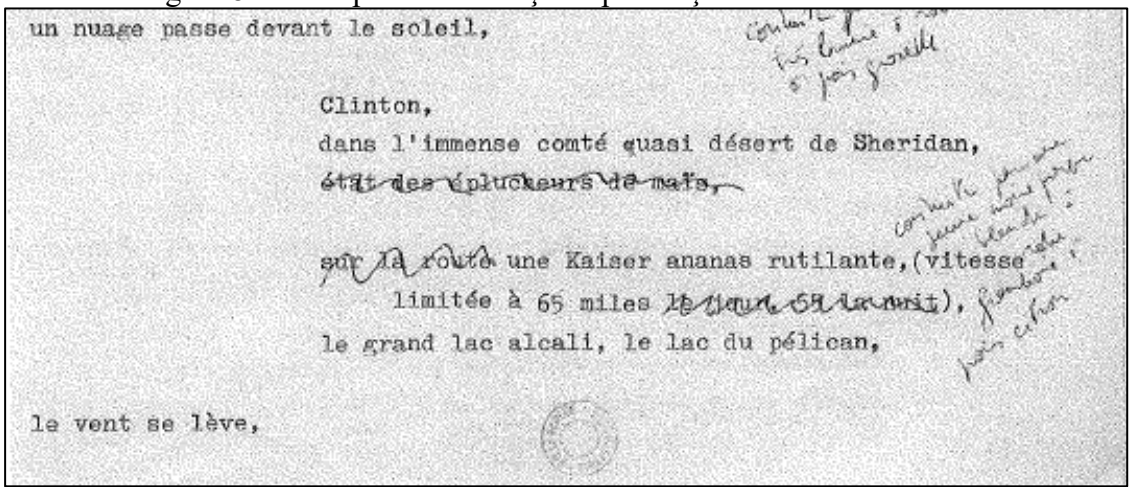
A lista presente na transcrição anterior apresenta uma limitação, orientando o leitor para que esse possa completar cada elemento da listagem com as subordinadas que estejam vinculadas à ideia de viagem pelo território que apresenta, sendo também uma listagem ordenada (indica o percurso: o ponto de partida e o de chegada), podendo, por fim, ser considerada tanto simples quanto complexa, a depender de como o leitor apreende o campo semântico explorado pelo narrador. Na versão do texto das obras completas, ao modificar a apresentação da listagem dos topônimos – alterando o corpo das letras para marcar a intensidade

---

[88] Do original: “indiquent les silences : blancs entre les paragraphes ou strophes, plus ou moins épais, blancs à l’intérieur des lignes, plus ou moins longs et surtout décalages plus ou moins grands d’une ligne à l’autre”.
[89] Do original: “Inutile aujourd’hui de rappeler l’immense importance de l’énumération dans la littérature classique, que ce soit dans la Bible, chez Homère, les tragiques grecs, Rabelais, Hugo, ou les poètes contemporains. // Dans leurs structures, les listes peuvent être aussi variées que les phrases : // ouvertes ou fermées […] // amorphes ou ordonnées […] // simples ou complexes […].”

de sua pronúncia –, Butor modifica também a percepção do branco da página ao alterar a pontuação. Percebe-se que, na transcrição parcial da Fig. 7, em relação à Fig. 6, o escritor substituiu todas as vírgulas empregadas no final dos parágrafos por pontos finais. Nos exemplos a seguir, que trazem os parágrafos finais da página, é possível observar que a ideia inicial era o emprego da vírgula até mesmo na última frase da referida página, ligando todos esses elementos aos da página seguinte, compondo assim uma grande subordinação entre os parágrafos. Com exceção do topônimo "Clinton", todas as demais frases se iniciam com letra minúscula, indicando também essa mesma ideia de se tratar de uma única frase que reúne os parágrafos e que está entrecortada pelos brancos:

Figura 8 – Exemplo de mudança na pontuação no datiloscrito


un nuage passe devant le soleil,

Clinton,
dans l'immense comté quasi désert de Sheridan,
~~état des épluckeurs de maïs,~~

sur la route une Kaiser ananas rutilante, (vitesse
limitée à 65 miles ~~le jour, 55 la nuit~~),
le grand lac alcali, le lac du pélican,

le vent se lève,

Fonte: Ms 700, *cf*. Ms BUT 5, feuillet 21 (BUTOR, 2007, p. 906)

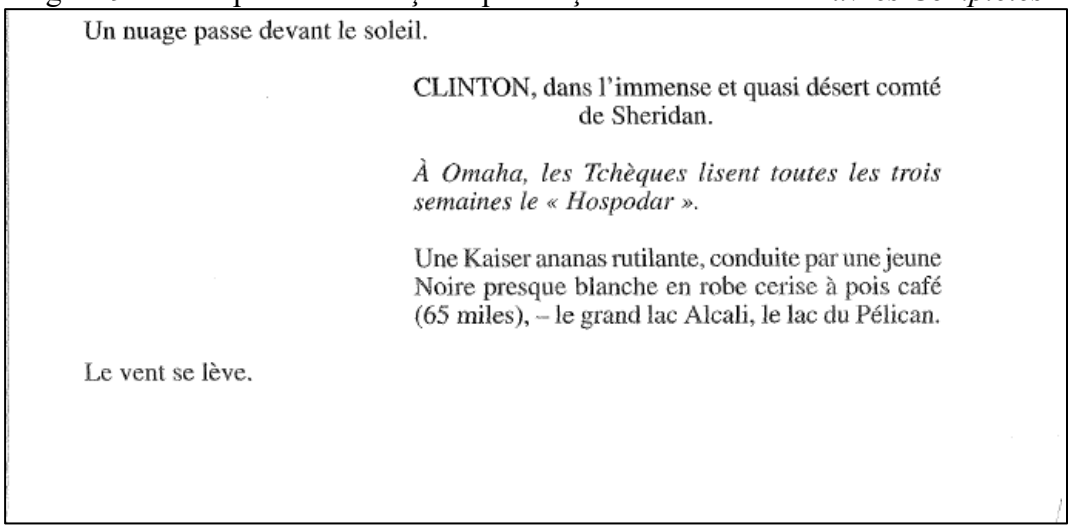
Essa ideia de inversão da ordem dos elementos sintáticos está bastante presente em *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]). Como evidenciado no exemplo que se segue, Butor faz com que o parágrafo caiba na frase, e não o contrário:

> **le** gage de cette décision enfin prise de rompre, de vous libérer de tout ce harnais de vains scrupules, de toute cette lâcheté paralysante, d'enseigner à vos enfants aussi cette liberté, cette audace, de cette décision qui a illuminé de son reflet, qui vous a permis de traverser sans y succomber, sans renoncer à tout, sans vous perdre à jamais, toute cette semaine de pluie, de cris et de malentendus**,**
>
> **le** gage de ce voyage secret pour Henriette, parce que, si vous lui aviez bien dit à elle que vous alliez à Rome, vous lui aviez caché vos raisons véritables, secret pour Henriette qui ne sait que trop bien pourtant qu'il y a derrière ce changement d'horaire un secret, votre secret, dont elle sait bien qu'il a nom Cécile, de telle sorte que vos mensonges à son égard ne sont pas complètement des mensonges, ne pouvaient être complètement des mensonges puisqu'ils sont malgré tout (on a le droit de les considérer sous cet angle) une étape nécessaire entre vous si profondément obscurcie pour

> l'instant, vers sa délivrance à elle aussi dans sa séparation d'avec vous, vers sa libération à elle aussi dans une certaine faible mesure**,**
> **secret** parce que l'on ignore, avenue de l'Opéra, votre destination, parce que nul courrier ne pourra vous y rejoindre […]**,**
> (BUTOR, 1980 [1957], p. 40-41, negrito meu)

Percebe-se, nesse exemplo do neorromance butoriano, a mesma estrutura pretendida no datiloscrito: todos os parágrafos compõem uma única frase e representam subordinações dentro de outras subordinações, tornando árduo o trabalho de identificar o elemento de coordenação sintático. A ligação entre *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) e o Nouveau Roman parece um pouco mais estreita, ao se tomar esse ponto de análise como exemplo. A construção sintática inicialmente pretendida na experimentação literária de Butor é muito semelhante à de seu terceiro romance. Entretanto, essa estrutura sintática invertida será rompida na versão final, modificando, assim, o processo de leitura da obra:

Figura 9 – Exemplo de mudança da pontuação na versão das *Œuvres Complètes*



Un nuage passe devant le soleil.

CLINTON, dans l'immense et quasi désert comté de Sheridan.

À Omaha, les Tchèques lisent toutes les trois semaines le « Hospodar ».

Une Kaiser ananas rutilante, conduite par une jeune Noire presque blanche en robe cerise à pois café (65 miles), – le grand lac Alcali, le lac du Pélican.

Le vent se lève.

Fonte: *Œuvres Complètes de Michel Butor – Le génie du lieu 1* (BUTOR, 2007a, p. 169)

O efeito gerado pela mudança na pontuação age diretamente na percepção do branco da página. A leitura que se empreende na versão editada dá origem a uma nova forma de contato entre os parágrafos, que não mais necessita da vírgula para ligar os elementos da página. É graças a essa mudança de pontuação, e ao efeito que ela gera sobre o branco da página, que Butor torna possível ao mesmo tempo a mescla e a dissociação dos textos provenientes de gêneros textuais distintos. Antes, na versão do datiloscrito, era possível apreender apenas a mescla entre esses gêneros textuais, que eram indissociáveis entre si.

Em relação à decalagem em direção à esquerda, Butor afirma que o efeito do branco da página "é um silêncio sublinhado que o leitor deverá fazer saltar ao acentuar essas duas

‘bordas’, a palavra que precede e aquela que segue”, diferentemente da decalagem em direção à direita, em que o leitor “deverá, ao contrário, fazê-la fluir ao atenuar suas bordas, diminuindo a intensidade das palavras de cada lado” (BUTOR, 2006b [1964], p. 462)[90]. A interrupção pelo emprego do ponto final estabelece uma ruptura entre esses enunciados e os demais apresentados, destacando ainda mais o efeito do branco tipográfico que, de certa forma, isola esses enunciados uns dos outros, dando origem a uma nova forma de contato entre eles – a uma nova fronteira de encontro de gêneros distintos no corpo da obra.

2.3.3 As Cores Tipográficas

O que Michel Butor entende como as cores tipográficas, ou seja, o românico e o itálico, são representativos da transcrição de uma voz ou de um timbre na obra. Essas cores são de grande importância para o escritor, que ressaltou que “é preciso pouco a pouco que os escritores aprendam a manejar os diferentes tipos de letras, da mesma forma como os músicos, suas cordas, suas madeiras e suas percussões” (BUTOR, 2006b [1964], p. 463)[91]. Nas figuras analisadas anteriormente, percebe-se que as vozes que correspondem ao itálico não foram inseridas no datiloscrito, contemplativo apenas das vozes em românico. Aquelas se incorporaram à obra em etapa posterior da criação, evidenciando que o processo de experimentação literária de Butor ocorria em etapas. No que diz respeito à voz em românico, o datiloscrito apresenta modificações de grande importância, conforme transcrição abaixo:

Transcrição completa (Fig. 7):

Clinton,
comté de Clinton,
Iowa, ceinture du blé, la réserve des indiens Tamas
conduite par une vieille blanche maigre
Flying Service très jaune à robe tomate à pois
~~Mobil~~, fraise avec un chapeau
à pois pistache
une Lincoln ananas très endommagée, dont la radio hurle “Iowa”,
et qui dépasse largement la vitesse autorisée de 70

[90] Do original: “c’est un silence souligné, que le lecteur devra faire ressortir en accentuant ses deux « bords », le mot qui précède et celui qui suit”; “devra au contraire le faire couler en atténuant ses bords, en diminuant l’intensité des mots de chaque côté”.
[91] Do original: “il faudra peu à peu que les écrivains apprennent à manier les différentes sortes de lettres comme les musiciens leurs cordes, leurs bois et leurs percussions”.

miles (60 la nuit), double une autre Lincoln ananas,
le lac de l'île perdue, le lac de l'oie, le lac du cygne,

A passagem dessas modificações para versão da obra completa sofre alguns ajustes. No primeiro caso, a anotação "Iowa, ceinture du blé, **la réserve des indiens Tamas**" (negrito meu) transforma-se em "CLINTON, Clinton, IOWA, ceinture du blé, – **des Indiens Tamas.**" (BUTOR, 2007a [1962], p. 169, negrito meu). É provável que esse ajuste entre uma versão e outra tenha ocorrido pelo fato de essa frase aparecer no início do livro na versão das obras completas: "CORNING, IOWA, – **la réserve des Indiens Tamas**." (BUTOR, 2007a [1962], p. 125, negrito meu). As reticências representam, portanto, uma indicação de reminiscência, que ocorre na versão final com todas as reservas indígenas, por exemplo: "EL DORADO, OKLAHOMA – **la réserve des Indiens Osages**" (BUTOR, 2007a [1962], p. 124, negrito meu), sendo retomada apenas como "OKLAHOMA, Middle West (... only), **– ... des Indiens Osages**" (BUTOR, 2007a [1962], p. 131, negrito meu).

No segundo caso presente no exemplo anterior, após a nova ordenação dos parágrafos na versão das obras completas (que passaram da ideia de listagem vertical para a de listagem horizontal), houve a exclusão de todo um segmento textual previsto nesse datiloscrito que, inclusive, apresenta uma expansão manuscrita para o parágrafo correspondente: foi excluído, portanto, todo o trecho sobre o veículo Lincoln (texto datilografado) e sobre a motorista (texto manuscrito e em azul na transcrição). Por fim, a única alteração que segue o que é apresentado no datiloscrito é a substituição de "Mobil" por "Flying Service". Na transcrição a seguir, referente à Fig. 8, é possível perceber que essa voz tipográfica em românico sofreu menos alterações na sua passagem do datiloscrito para a versão das obras completas (Fig. 9):

Transcrição completa (Fig. 8):

un nouage passe devant le soleil,

Clinton,
dans l'immense comté quasi désert de Sheridan,
~~état des éplucheurs de maïs,~~ conduite par une
jeune noire presque
blanche à
~~sur la route~~ une Kaiser ananas rutilante, (vitesse robe
limitée à 65 miles ~~le jour, 55 la nuit~~), framboise à
le grand lac alcali, le lac du pélican, pois citron

le vent se lève,

A condutora do veículo Kaiser, incluída em anotação manuscrita, está usando um vestido “cerise à pois café” (BUTOR, 2007a [1962], p. 169) na versão das obras completas, mas ela permanece sendo uma jovem negra quase branca. As demais mudanças desse trecho, indicadas pelas rasuras no datiloscrito, sintetizam os conteúdos narrados, agindo também sobre a percepção do branco da página, que passa a ser mais expressivo na versão final.

Sobre as vozes (ou cores) tipográficas, no caso do datiloscrito, o escritor não indica que serão futuramente incluídos trechos em itálico. Em contrapartida, ao analisá-lo com sua página correspondente na versão do texto das obras completas, o leitor pode observar um pouco do processo de construção das vozes em românico e perceber, na versão final, o efeito de leitura gerado pela inclusão das vozes em itálico. A tipografia representa, portanto, as múltiplas vozes presentes em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), sendo essas mesmas vozes a origem da obra por serem resultado do desejo de Butor de fazer com que os outros falem. A tipografia representa as vozes que o *microfone* do escritor captou ao longo de suas viagens, sendo essas mesmas vozes a gênese de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]). Ao estender seu microfone e dar voz aos povos estadunidenses, Butor mesclou suas vozes às cores dos textos, a partir da mistura de gêneros textuais distintos e da alternância entre cores tipográficas, pintando com palavras, colorindo com vozes. Michel Butor transforma as tipografias em vozes e estas em gênese das cores. A escrita de seu pensamento é, portanto, resultado do encontro de vozes e de cores, na busca do escritor por inovar por meio da experimentação literária, transformando o livro em experimento de escrita, em espaço de encontro entre música, literatura e pintura.

É certo que a análise comparativa entre o ensaio e *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) poderia ocorrer fora das obras completas, não dependendo dessas para tal articulação. Mas é graças a essa edição, que ocorreu com o escritor ainda vivo e participativo na sua concepção, que se pode identificar traços da escrita de seu pensamento, para além de sua obra. Essa escrita age como um pano de fundo nas obras completas, evidenciando-se pelas relações estabelecidas entre os tomos e dentro deles, com os textos que os compõem e com seus datiloscritos de referência. A inclusão de datiloscritos em cada tomo possibilita a análise cruzada entre esses e suas páginas correspondentes na presente edição, e de ambos com os textos ensaísticos, campo de exploração literária para Butor a partir dos estudos de outras obras e escritores. O processo criativo do escritor é, então, clarificado na edição das *Œuvres Complètes*, que apresentam as falas de Calle-Gruber sobre Michel Butor leitor, passando por esses estudos ensaísticos do escritor, chegando, por fim, aos seus textos literários. Cabe, portanto, ao leitor de suas obras identificar as semelhanças dessas com as análises feitas pelo escritor, nos seus ensaios, e como

ele usa as regras de outros escritores que estuda para inovar em sua criação literária, partindo de referências da literatura clássica.

É importante destacar, mais uma vez, o estudo sobre o livro que Butor apresenta no ensaio sobre a obra de Mallarmé, "Le livre comme objet" (BUTOR, 2006b [1964]). A concepção de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) apresenta múltiplas possibilidades de leitura, através de capítulos não hierarquizados, podendo tanto serem lidos em sequência (leitura linear) quanto como verbetes (leitura enciclopédica). Esse ensaio representa, de certo modo, uma justificativa ou uma teorização sobre o que se passa na experimentação literária butoriana e em seu processo de leitura. De acordo com o escritor, mesmo os livros que se propõem a uma leitura linear:

> Nós não lemos os livros inteiros. Eles são reservas de saberes dos quais podemos nos servir e que são organizados de tal forma que nós podemos achar, o mais facilmente possível, o ensinamento de que temos necessidade em um dado momento. De tal forma são os dicionários, os catálogos, os guias, instrumentos indispensáveis ao funcionamento de uma sociedade moderna, os livros mais lidos, os mais estudados; e, se, costumeiramente, eles possuem pouco valor literário, é certamente um azar para nós. (BUTOR, 2006b [1964], p. 455)[92]

O poema de Mallarmé, segundo Michel Butor, também recorre a textos do cotidiano de aparente pouco valor literário, mas que servem como referência literária importante na criação do poeta, representando "uma elevação, ao nível do poema, de procedimentos já comuns em cartazes, em anúncios e no jornalismo" (BUTOR, 2006b [1964], p. 461)[93], todos esses gêneros que também compõem a tessitura de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]). Ao se espelhar na escrita de Mallarmé, Butor vai mais além, apresentando um livro que seja coerente com os modos de ler dos leitores e que comunga em sua tessitura os livros mais lidos, pertencentes ao cotidiano.

Antes de concluir esta seção, é preciso retomá-la uma última vez, em seu início, pelo título aqui proposto. O pensamento de Michel Butor está fortemente apresentado nos títulos de suas obras. De acordo com Calle-Gruber, a escolha desses títulos deve-se ao fato de serem

---

[92] Do original: "Nous ne les lisons pas tout entiers. Ils sont des réserves de savoir dans lesquels nous pouvons puiser, et qui sont arrangées de telle sorte que nous puissions trouver le plus facilement possible le renseignement dont nous avons besoin à un moment donné. Tels sont les dictionnaires, les catalogues, les guides, outils indispensables au fonctionnement d'une société moderne, les livres les plus lus, les plus étudiés ; et si, bien souvent, ils n'ont que peu de valeur littéraire, cela certes est tant pis pour nous."

[93] Do original: "une élévation au niveau du poème de procédés déjà courant dans l'affiche, l'annonce, ou le journaliste".

palavras em sua essência mestiças, representativas de gêneros híbridos, portando em si volumes e formas variadas, transpassando para os livros que nomeiam a essência ou a inexatidão que carregam. A escrita de seu pensamento é manifestada em palavras como "móbile, passagem, graus, repertórios, bumerangue, cascata, improvisações, envios, matéria de sonhos – ao mesmo tempo títulos de obras e o nome de formas sem nome" (CALLE-GRUBER, 2006a, p. 9)[94]. São esses títulos que tornam a escrita de Butor hospitaleira, ao proporem o outro como princípio do trabalho literário do escritor, transformando a experimentação literária butoriana no campo das representações do leitor e na cartografia do imaginário (CALLE-GRUBER, 2006a), sendo sua literatura a marca do encontro com a alteridade e seu discurso, com outras vozes e cores. O que resta desse encontro é transformado em literatura a partir da troca, das fronteiras e da escritura-mundo (MORELLO, 2012).

***

Este segundo capítulo analisou a entrevista literária de 2013, ocorrida cinco décadas após a entrevista analisada no **Capítulo 1**. Diferentemente da proposta da entrevista literária de 1963, a emissão *À double titre – Michel Butor* foi dedicada exclusivamente à criação butoriana e ocorreu após o escritor receber o prêmio da Académie Française pelo conjunto de sua obra. Ainda assim, foi possível constatar a constante presença da ligação hereditária que Butor estabelece com outros escritores franceses e da relação do escritor com a leitura e do lugar que ela ocupa em sua criação literária.

Foram observados se houve ou não manutenção do *ethos* apresentado por Butor ao longo desses cinquenta anos e quais as novidades e/ou divergências entre seus argumentos apresentados na entrevista de 2013 e na entrevista de 1963. Por fim, apresentou-se a construção do pensamento de Michel Butor e a elaboração das obras completas do escritor, publicadas entre 2006 e 2010 sob a direção de Mireille Calle-Gruber.

---

[94] Do original: "mobile, passage, degrés, répertoire, boomerang, niagara, improvisations, envois, matière de rêves – à la fois des titres d'ouvrages et le nom des formes sans nom".

O contato estabelecido entre Butor e Calle-Gruber, apresentado ao longo deste capítulo, será fundamental para o estudo final proposto no **Capítulo 3**, tanto sobre a representação do feminino na obra butoriana quanto no processo de ficcionalização da imagem de Michel Butor presente no gênero entrevista literária. O capítulo a seguir reunirá as análises apresentadas ao longo desta dissertação e evidenciará a constante criação e recriação da experimentação literária de Michel Butor.

***

CAPÍTULO 3 – A ENTREVISTA LITERÁRIA NO CINEMA

« Qui es-tu, Michel Butor ? »

(Mireille Calle-Gruber em *Michel Butor Mobile*, 2001)

Os dois capítulos anteriores apresentaram, num primeiro momento, análises das duas entrevistas literárias selecionadas para esta dissertação – a primeira, de 1963, analisada no **Capítulo 1**; e a segunda, de 2013, analisada no **Capítulo 2**. Num segundo momento, partiu-se da análise das entrevistas literárias para apresentar possibilidades de estudo das obras butorianas – *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) no primeiro capítulo, e *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) no segundo capítulo – a partir dos argumentos por ele apresentados ao longo dessas entrevistas. Foi possível também identificar como o *ethos* de Michel Butor foi coconstruído e consolidado ao longo de cinco décadas, havendo sofrido poucas modificações no decorrer desse período.

Neste terceiro capítulo, proponho um caminho inverso do apresentado nos dois capítulos precedentes: o ponto de partida será, dessa vez, a obra literária de Michel Butor. Parte-se de uma análise da representação do feminino em *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), tendo como ponto de chegada uma outra obra, o filme do cineasta Pierre Coulibeuf (2001), *Michel Butor Mobile*, que se encontra na fronteira entre o documentário, a entrevista literária, a ficção e o cinema de arte. A escolha pelo filme de Coulibeuf (2001) deve-se tanto pelo fato de ele abarcar as duas obras literárias de Butor estudadas nesta dissertação – *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) – quanto por suscitar os seguintes questionamentos, que orientam este último capítulo:

1. Como ocorre a transposição da representação do feminino da experimentação literária butoriana para o cinema?
2. Como ocorre a apresentação da imagem do escritor na transposição de sua experimentação literária para o cinema?

As análises realizadas nos capítulos precedentes, de grande importância para a construção deste, serão retomadas quando se fizerem necessárias. Este capítulo inicia-se com uma análise sobre a montagem da obra *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]). Na segunda seção, será estudada a representação do feminino na experimentação literária butoriana. Por fim, na terceira e última seção, será discutida tanto a passagem da experimentação literária de Butor para o cinema, com a presença do próprio escritor (como autor, como ator e como entrevistado), quanto a passagem da representação do feminino da experimentação literária também para o cinema, a partir da presença de Mireille Calle-Gruber, que contracena com Butor no filme de Coulibeuf (2001).

3.1 A Montagem de *Mobile*

A organização de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) é realizada seguindo a ordem alfabética dos estados norte-americanos. A obra representa "uma espécie de atlas literário ou de relato de viagem sobre os Estados Unidos" (ZICA, 2017, p. 144). Trata-se, portanto de uma obra que "ilustra esse aspecto do processo de produção de Butor, de acordo com o qual o livro é feito não somente para ser lido da primeira à última linha de uma única vez, mas também para ser relido e revisitado permanentemente" (ZICA, 2017, p. 144), do mesmo modo que são consultados os dicionários, os catálogos e as enciclopédias, ou seja, uma leitura não linear e com várias possibilidades de acesso à obra, sem que haja uma hierarquia entre as partes. Essa é uma das fronteiras em que Butor procurou se situar: entre literatura e textos do cotidiano. É por esse mesmo motivo que *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) é tão importante para se compreender a escrita butoriana, pois a obra trata também da passagem de uma fronteira a outra dentro de um mesmo território, o da linguagem. Presente também no romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), como analisado no **Capítulo 1**[95], a linguagem é um tema (ou território) recorrente explorado na escrita butoriana.

No filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), o escritor descreve o processo de construção de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), comentário esse de grande importância para se compreender o modo como as vozes e as cores se articulam entre o datiloscrito e a publicação do livro:

---

[95] Conforme seção 1.3, "O Estudo da Linguagem", página 74.

> Mobile... eu tinha a necessidade de poder fazer PASSAR as coisas através das páginas... como as... as migrações sobre o... território dos Estados Unidos ou como NUVENS sobre uma paisagem... e... então... **eu tinha necessidade... para isso... de ter cores bem... recortadas no meu texto::... um pouco como cores vivas... e... é por isso que eu peguei textos de GÊNEROS muito diferentes uns dos outros**... discursos políticos... por exemplo... prospectos... descrições de catálogos... e depois... a partir disso... **fiz passar... textos muito diferentes... narrações recortadas em trechos... e depois... tipos de refrãos**... refrãos que intervêm cada vez que estamos diante do mar... cada vez que um estado se encontra à beira-mar... dessa forma tem-se cores estilísticas que são MUITO fortemente MARCADAS... e... então... **as coisas podem se misturar... podem passar umas... umas através das outras e... portanto... permanecerem BEM identificáveis no momento que desejamos**... é um pouco como instrumentos de música que têm TIMBRES:: muito diferentes... então... nos encontramos na fronteira entre diferentes GÊNEROS:: certamente mas nos encontramos na invenção do gênero... de um gênero... de um gênero completamente novo... e isso surpreendeu MUITO... preciso dizer...
>
> [de 09'00'' a 10'36'']

Segundo Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) encontra-se na fronteira entre gêneros diversos, sendo possível distinguir cada um desses gêneros textuais que compõem esse espaço fronteiriço, que são transformados em refrãos dentro da narrativa e, portanto, estabelecem uma conexão com a música. A importância dessa obra está exatamente nessa característica, de transpor gêneros textuais diferentes em aspectos picturais e, a partir deles, compor uma repetição por meio desses refrãos que se cruzam e que conectam localidades diferentes dentro do espaço da narrativa textual. Como bem lembra o escritor, não se trata apenas de uma fronteira entre gêneros diversos, mas também de um espaço de criação de um novo gênero, o da experimentação literária butoriana, que dará o tom para toda a série *Le génie du lieu*, escrita entre 1958 e 1995, correspondendo a três tomos de sua obra completa.

A organização da obra literária, que Proust usará como referência as ideias de catedral e de vestido, presente na análise feita por Butor na entrevista literária de 1963[96], é descrita por Victor Hugo como a transformação arquitetônica moderna representada pelo livro a partir da multiplicação, ou seja, do número de exemplares existentes de um mesmo livro (apud BUTOR 2006b [1968]). Em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), essa ideia de arquitetura e de organização catedrática da obra se esfacela, inclusive em relação também ao romance como écfrase, presente em *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]):

---

[96] Conforme apresentação da obra *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) no início do **Capítulo 1**, página 44.

> Pois o livro que nós lemos de uma ponta à outra, e que os teóricos da literatura frequentemente consideram como o livro normal, é na verdade uma exceção. Os mais disseminados e em certos aspectos os mais úteis na nossa sociedade, esses dos quais não podemos nos separar, são esses que nós consultamos, feitos de tal modo que nós podemos ali achar a informação que precisamos sem os ler de uma ponta à outra, os dicionários.
>
> Eles são característicos de nossa civilização. Nenhuma cidade, nenhum Estado moderno poderia subsistir se lhes faltasse esse objeto essencial, esse monumento tão pouco estudado que é o catálogo telefônico. [...] Hugo declarou que o livro era uma transformação moderna, uma arquitetura que se tornara completamente móvel uma vez que ela era, pela multiplicação, liberada de seu lugar. (BUTOR, 2006b [1968], p. 1043-1044, tradução minha)[97]

Em uma espécie de colagem textual, *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) é resultado dessa experimentação literária, que reúne versos poéticos do escritor com textos dos mais variados gêneros: os catálogos de produtos vendidos por correspondência pela Sears, Roebuck & Co.; os discursos políticos de Thomas Jefferson e de Benjamin Franklin; o julgamento de Susanna Martin em 1692, em Salém; o ato de fundação da Igreja Nativa Americana, a Peyote Church of God; os enunciados sem enunciadores, ouvidos em diversas situações e em várias localidades; o catálogo das exposições do The National Quilt Museum; as matérias de jornais; os informativos da inauguração do parque temático sobre a história estadunidense, o Freedomland USA; as ligações telefônicas, por intermédio de telefonistas, solicitando chamadas para outros estados; as músicas tocadas pelas rádios, "cuja rádio berra" (BUTOR, 2007a [1962], p. 211, tradução minha)[98]; as cartas de Thomas Jefferson ao seu professor de música, John Fabroni; um provável relato de viagem do escritor sobre sua passagem por Los Angeles, em forma de diálogo com outro professor universitário, no qual eles discutem sobre a mistura de elementos religiosos e comerciais nos Estados Unidos, tendo como referência a análise que fazem da visita que realizam ao Clifton's Cafeteria (restaurante que mescla cultura cristã, com a recriação do jardim de Getsêmani, à sua finalidade comercial, atraindo milhares de peregrinos em busca de alimento para o corpo e para o espírito); as publicidades (das sopas Heins, da Coca-Cola, da

---

[97] Do original: "Car le livre que nous lisons d'un bout à l'autre, et que les théoriciens de la littérature considèrent souvent comme le livre normal, est en réalité une exception. Les plus répandus et à certains égards les plus utiles dans notre société, ceux dont nous ne pouvons nous passer, ce sont ceux que nous consultons, faits de telle sorte que nous puissions y trouver le renseignement dont nous avons besoin sans les lire d'un bout à l'autre, les dictionnaires. // Ils sont caractéristiques de notre civilisation. Aucune ville, aucun État moderne ne pourrait subsister s'il lui manquait cet objet essentiel, ce monument trop peu étudié qu'est l'annuaire du téléphone. […] Hugo déclarait que le livre était une transformation moderne de l'architecture, une architecture devenue pleinement mobile du fait qu'elle était, par sa multiplication, libérée de son lieu."

[98] Do original: "dont la radio hurle".

Pepsi-Cola, bem como os letreiros do jornal *The New York Times* e da revista *The New Yorker*); as narrações recortadas em trechos e os poemas-refrão compostos pelo próprio escritor, que marcam todos esses outros discursos.

Essa fronteira-limiar proposta pelo escritor entre os gêneros textuais apresentados acima, servindo de base para a criação de um novo gênero, representa o ritmo da obra, visto que, na leitura e apreensão desses discursos, ocorre uma dupla possibilidade sintática a partir da mescla e da cisão entre os gêneros. Essa dupla possibilidade se origina diretamente da notação rítmica possível para o texto (PROVASE, 2016). Segundo Lucius Provase (2016), há uma implicação do sujeito e de seu corpo, durante o processo de leitura, tanto na junção quanto na separação entre os gêneros, a partir de uma troca intrassubjetiva, tornando o ritmo fundamental para se compreender a historicidade. As variações decorrentes na compreensão de tempo – entendida como temporalidade – é demonstrada por cada sociedade e por cada autor, apresentando o ritmo próprio do texto e as possíveis conexões e as aparentes desconexões entre esses gêneros textuais distintos e seus conteúdos, evidenciando as temporalidades heterogêneas a partir da multiplicidade de vozes. O ritmo, de acordo com o pesquisador, "[...] instaura uma experiência temporal na leitura da obra literária que é, também, uma experiência histórica, pois cria um horizonte de expectativa a partir de um espaço de experiência que o leitor carrega" (PROVASE, 2016, p. 22), não sendo apenas uma forma de se pensar em prosódia e acentuação como símbolos do ritmo, mas de pensar o próprio ritmo "[...] como uma forma de sentido do texto; uma forma que não se limita ao sentido lexical. [...] Uma compreensão histórica do ritmo faz com que ele seja a inscrição de uma temporalidade do próprio sujeito" (PROVASE, 2016, p. 25).

Todo o livro se caracteriza por vozes, por temporalidades, ambas transformadas em cores, que se cruzam e que se conectam de forma intercalada. É por meio da tipografia em alternância entre românico e itálico, topônimos em maiúscula e textos com recuos variados numa mesma página, como analisado no **Capítulo 2**[99], que as múltiplas vozes e cores se apresentam na obra, dando origem à terceira voz do livro, a ***parole* em cores**, correspondente da voz múltipla que perpassa todos esses textos de gêneros diversos e que permite que um altere o sentido do outro no ato de leitura. Devido à experimentação literária de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), esse gênero literário tipicamente butoriano, cada parte do texto marcada por esses recuos e por essas tipografias apresentam pontos de vista narrativos distintos, modificando

[99] Conforme seção 2.3, "Os Princípios de Mallarmé na Experimentação Literária Butoriana", página 104, em que é apresentada também a importância da tradução e das vozes estadunidenses para Butor retratar os Estados Unidos.

a posição do narrador em relação, por exemplo, ao romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]): em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), o narrador é aquele que realiza a escuta ativa e que recolhe todos esses discursos, apresentando-os ao leitor. Uma escuta ativa, pois esses textos passaram por um crivo, uma seleção de tradução em dois níveis (o primeiro, linguístico, do inglês para o francês; o segundo, transmidiático, da oralidade gravada para a escrita) para comporem a obra, sendo suas presenças marcadas por um objetivo narrativo e de montagem do livro. É desse objetivo narrativo que brota a ***parole* em cores**, permitindo que um texto altere o sentido do outro sem que, de fato, estejam interligados (são separados pelos brancos da página, pelos recuos e pela própria variação tipográfica), mas é por intermédio dessa terceira voz que emerge toda a significação da obra – a voz como uma ilha de edição, atuando a partir do processo de montagem do livro, sendo também lugar de agenciamento de materialidades heterogêneas.

Em relação aos efeitos causados pela tradução de textos ligados diretamente a uma cultura específica, Cesarino (2014, p. 90) destaca a importância de se questionar "até que ponto o trabalho de tradução altera ou não o mito". Se tomarmos a cultura ocidental e as múltiplas representações de seus povos, em especial a estadunidense para o caso de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), como mítica, o "[...] o mito é justamente aquilo que melhor sobrevive às traições da tradução, não deixa também de ser verdadeiro que novos mitos se produzem (de maneira mais ou menos deliberada) justamente a partir das torções tradutórias" (CESARINO, 2014, p. 90). Nesse sentido, vale o questionamento: as traduções butorianas, até que ponto ou medida, geram torções tradutórias e, portanto, novos mitos dos povos retratados a partir da *mise en scène* de novas temporalidades? O mito estadunidense apresentado por Butor em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) não deixa de sofrer interferências do escritor que os traduziu ao transformá-los em literatura francesa, esse é um ponto, pois não se trata nessa obra de produzir literatura estadunidense do ponto de vista de um francês, mas de remeter esses discursos gravados, essas outras vozes, a uma literatura com características bem distintas da produzida nos Estados Unidos.

O Dizer e o Dito, captados pelo microfone butoriano da escuta atenta, que pode ser entendido como uma metáfora do ouvido, sofrem os efeitos do *logos* francês do escritor ao passar pela sua própria tradução desses registros fônicos. Butor, apesar da sua escuta ativa do discurso e dos modos de dizer dos Outros, faz parte da literatura dita francesa; ele não se pretende um escritor universal, sem *logos* definido ou mesmo de *logos* amplo e sem fronteiras. A França e os leitores franceses e francófonos são seu destino e seu objetivo finais, senão

maiores. A criação de sua escrita-mundo (MORELLO, 2012) passa pela França e pela sua língua materna e compõe a literatura de seu país.

Esse tradutor central da obra está imerso em uma atmosfera sonora múltipla, de múltiplas vozes e de temporalidades heterogêneas que, até o fim do livro, perdem-se em meio umas às outras, restando apenas partes de palavras, restos de ecos, de repetições e de dizeres que não importam mais do que a própria voz e temporalidade transmitidas. É como uma extensa canção na qual o que resta dela são as impressões, os rastros deixados pelos refrãos, desses enunciados colados uns aos outros e retomados ao longo da obra, ecoando na cabeça do leitor como lembrança de um trecho que já foi lido e que se expande em outro, e em outro, que se aglomera a tantas outras repetições de tantos outros discursos entrecruzados.

De certa forma, a confluência de vozes tão distintas, e que podem estar tão distantes espacial e temporalmente umas das outras, se reúnem no livro por intermédio desse ouvinte atento e alheio às situações de suas emissões; são, antes de tudo, o ritmo do texto manifestado pelas múltiplas temporalidades, produtoras da historicidade distorcida. O que essas vozes emitem, o Dito que expressam, não se faz relevante: importa mais o ato de Dizer em si.

Não há, no decorrer da obra, indícios explícitos de que uma dessas vozes pertence ou não ao narrador, àquele que está à espreita e que as registra em seu *microfone*; há apenas uma passagem em que é possível se questionar se esse *eu* do texto pertence ao relator da viagem em questão pelos Estados Unidos:

> Alguém, pertencente ao departamento de francês da Universidade da Califórnia em Los Angeles, me perguntara se eu preferiria ver alguma coisa de belo ou alguma coisa de feio. “Feio, com certeza! – Eu vou vos levar na Clinfton’s Cafeteria...” (BUTOR, 2007a [1962], p. 326, tradução minha)[100]

A voz, para o escritor, vai além da comunicação, tornando-se a própria função da literatura. São as múltiplas vozes que dão vida à viagem de quem se entende por narrador e é graças a elas que o livro se faz, por meio das temporalidades heterogêneas. Nas palavras de Cavarero (2011),

> Registrada, mas não tematizada, a unicidade de cada voz se torna, em outros termos, o pressuposto para a autenticidade da “voz” autoral referida no texto escrito. O jogo é sutil: o funcionamento da metáfora requer que a voz, em sua

[100] Do original: “Quelqu’un, appartenant au département de français de l’Université de Californie à Los Angeles, me demanda si je préférais voir quelque chose de beau ou quelque chose de laid. « Laid, bien sûr ! – Je vais vous emmener à Clifton’s Cafeteria… » ”

> perceptibilidade sonora, seja única, mas a própria metáfora transforma o fato da unicidade na peculiaridade de um estilo consagrado à escrita. Se, em meio aos vários aspectos desse estilo, existe também um ar musical, exatamente aqui está a passagem preciosa que reaproxima a "voz" da voz. (CAVARERO, 2011, p. 113-114)

O papel do narrador possibilita ainda a identificação no livro de vários personagens, como os índios, os brancos, os estrangeiros, os pais fundadores, as mulheres (as negras e as brancas), as bruxas, bem como vários de seus *ethé*, banhados pela segregação racial, – "for whites only" (BUTOR, 2007a [1962], p. 308), "esse estabelecimento é 'restricted'" (BUTOR, 2007a [1962], p. 175, tradução minha)[101] – pela mudança ocorrida da representação dos povos indígenas entre o ato fundador da Igreja Nativa Americana e a objetificação de suas culturas, que viraram fantasias e encenações cômicas no parque temático, "[...] os manequins de índios escondidos nos arbustos atiram projéteis inofensivos e lançam flechas teleguiadas" (BUTOR, 2007a [1962], p. 297, tradução minha)[102]. Assim, no que diz respeito ao narrador dentro da criação desse gênero textual, *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) rompe com a ideia tradicional de uma voz única responsável pelo conteúdo narrado. O narrador é, antes de tudo, um ser à escuta, que apreende os discursos múltiplos e de enunciadores diversos. É possível até mesmo considerar que o papel do narrador cabe ao leitor, pois é na leitura que se dará esse processo de mescla e, ao mesmo tempo, de cisão entre os diversos gêneros textuais presentes na obra. Novamente, mas de modo bastante diferente do que ocorre com o uso dos pronomes em *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), Butor tenciona narrador e leitor, mesclando e cindindo seus papéis, a partir da produção de contextos múltiplos em múltiplas temporalidades, gerando a historicidade distorcida, conforme Provase (2016).

Em meio a tantos discursos possíveis de serem analisados em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), conforme apresentado anteriormente, optou-se pelo estudo das representações do feminino na obra, visto que elas serão grandemente transformadas com a transposição da experimentação literária para o cinema, a partir da atuação de Mireille Calle-Gruber no filme *Michel Butor Mobile*, de Pierre Coulibeuf (2001). Antes, porém, do estudo da obra fílmica, faz-se imprescindível o delineamento das representações do feminino na experimentação literária butoriana.

---

[101] Do original: "cet établissement est 'restricted'".
[102] Do original: "[…] des mannequins d'Indiens cachés dans les buissons tirent des coups de feu inoffensifs et lancent des flèches téléguidées".

3.2 As Representações do Feminino em *Mobile*

Sobre a representação do feminino em *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), pode-se observar que elas oscilam, mas que apresentam uma presença muito marcante por meio das "línguas de mulher" (BUTOR, 2007a [1962], p. 147, tradução minha)[103], ora mostrando a mulher como independente e apta a dirigir um carro, ora como bruxa, todas elas sem que as representantes do feminino deixem a função social de esposas na década de 1960, evidenciando também as diferenças dentro das representações do próprio feminino.

É possível destacar três grandes eixos das imagens do feminino na obra: a diferenciação estabelecida entre as mulheres negras e as mulheres brancas; a diferenciação das mulheres em relação aos homens; e a imagem da mulher bruxa. A seguir, cada uma dessas representações será analisada.

3.2.1 As Mulheres Negras e As Mulheres Brancas

No primeiro caso, observa-se que a representação da mulher negra é fortemente marcada pelo racismo, sobretudo no discurso de Thomas Jefferson presente nos trechos traduzidos por Butor de *Notes sur l'État de Virginie*, de 8 de julho de 1778 (apud BUTOR, 2007a [1962]), diferenciados na obra com a tipografia em itálico para destacar a voz de Jefferson: "*Eles são mais ardentes em direção às suas fêmeas; mas o amor parece ser neles mais um desejo ávido do que uma sutil mistura delicada de sensação e sentimento*" (BUTOR, 2007a [1962]), p. 225, itálico do autor, tradução minha)[104]. A mulher negra, na visão do terceiro presidente estadunidense, é a de uma fêmea, não a de um ser humano. Mulher, para ele, é referente apenas para as mulheres brancas. Como no reino animal, o amor para os negros é definido por ele como sendo um desejo ávido e não se compara à mistura delicada de sensação e de sentimento experienciada pelos brancos em relação às suas mulheres.

---

[103] Do original: *"langues de femme*"
[104] Do original: "*Ils sont plus ardents envers leurs femelles ; mais l'amour semble être chez eux plus un désir avide qu'un tendre mélange délicat de sensation et sentiment*"

Quase duzentos anos após esse discurso de Jefferson, Butor observa o modo como a segregação racial é ainda degradante, sobretudo para as mulheres negras, ao incorporar em sua obra a seguinte passagem para descrever a cidade de Georgetown, na Carolina do Sul:

> GEORGETOWN, na embocadura do rio Pee Dee, perto de Belle-Isle, centro administrativo de Georgetown, Estado do jasmim amarelo (homens, mulheres, gente de cor) (nos países do Sul, não há somente duas portas para as comodidades nos lugares públicos: homens, mulheres, mas três; quatro nos locais mais chiques: homens, mulheres, homens de cor, mulheres de cor). (BUTOR, 2007a [1962], p. 133, tradução minha)[105]

As mulheres negras, na maioria dos estabelecimentos comerciais, precisavam dividir os banheiros com os homens negros, todos eles sendo caracterizados como *gente de cor*, salvo nos estabelecimentos mais requintados em que elas dispunham de acomodações próprias, tornando-se *mulheres de cor*. No caso dos brancos, não havia o compartilhamento de sanitários entre mulheres e homens: cada um dispunha de suas próprias acomodações, independente do tipo de estabelecimento.

Percebe-se que as mulheres negras ocupavam, portanto, a posição mais baixa na hierarquia social da época, tendo em poucos espaços a sua intimidade e segurança resguardadas, sendo sempre inferiorizadas em relação às mulheres brancas, de modo que a frase "*Mas ela é negra...*" (BUTOR, 2007a [1962], p. 147, itálico do autor, tradução minha)[106], marcada pela tipografia em itálico e isolada na página pelos brancos da diagramação, ressoe por todas as passagens em que há a representação do feminino na obra. De quem Butor captou essa frase? Ao que a conjunção adversativa *mas* se opõe? Talvez as respostas que essas questões suscitem sejam menos impactantes que a própria afirmação em si. A mulher negra será sempre negra antes de ser mulher, de acordo com o discurso captado pelo microfone do escritor.

As passagens em que ocorrem menos distinção racial entre as mulheres negras e as mulheres brancas são aquelas em que as mulheres de ambas as etnias são representadas como motoristas, como em "Um Kaiser abacaxi brilhante, conduzido por uma jovem Negra quase branca de vestido cereja de poás café (65 milhas)" (BUTOR, 2007a [1962], p. 169, tradução

---

[105] Do original: "GEORGETOWN, à l'embouchure du fleuve Pee Dee, près de Belle-Isle, chef-lieu de Georgetown, État du jasmin jaune (hommes, femmes, gens de couleur) (dans les pays du Sud, il n'y a pas seulement deux portes pour les commodités dans les lieux publics : hommes, femmes, mais trois ; quatre dans les endroits les plus chics : hommes, femmes, hommes de couleur, femmes de couleur)."

[106] Do original: "*Mais elle est noire...*"

minha)[107] e em "Um Chevrolet pistache conduzido por uma velha Branca muito morena de vestido laranja (70 milhas)" (BUTOR, 2007a [1962], p. 174, tradução minha)[108]. Ainda assim, sobretudo devido aos trechos analisados anteriormente, percebe-se que, mesmo quando o escritor busca neutralizar as diferenças raciais detectadas pelo seu microfone em busca do discurso estadunidense por meio das vozes de sua própria população, o jogo que ele busca estabelecer entre a jovem negra quase branca e a velha branca muito bronzeada não encontra na sociedade da época a mesma representação enquanto mulheres.

Mesmo que aparente ser branca, a jovem não deixa de ser negra e nem de arcar enquanto mulher negra com o peso social que a cor de sua pele carrega nos Estados Unidos (ela continuará a usar as acomodações para mulheres negras e/ou a compartilhá-las com homens negros). De modo contrário, mesmo que de tom de pele bastante bronzeado, a velha usufruirá dos privilégios de ser mulher branca em uma sociedade racista (sem jamais ser obrigada a dividir as acomodações sanitárias públicas com um homem). A jovem negra que aparenta ser branca pode, sim, dirigir, "*Mas ela é negra...*" (BUTOR, 2007a [1962], p. 147, tradução minha). Para Lucius Provase (2016, p. 18), "essa produção de contextos múltiplos em múltiplas temporalidades produz a historicidade distorcida".

3.2.2 As Representações do Feminino e do Masculino

O segundo grande eixo representativo do feminino na obra deve-se à oposição entre as imagens das mulheres das dos homens. Mas não de todas as mulheres e nem de todos os homens. Essa grande diferenciação ocorre, sobretudo, entre as mulheres brancas e os homens brancos. Na discussão anterior, evidenciou-se a diferenciação social entre mulheres negras e mulheres brancas, presente sobretudo no discurso de Thomas Jefferson, mas também fortemente marcada na divisão entre *mulher* e *mulher de cor*.

As mulheres brancas só serão identificadas por meio de suas etnias quando de posse de um veículo, como mostrado anteriormente. Em todos os outros casos, não é necessário especificar sua cor para que se entenda que as lexias *mulher*/*mulheres* referem-se às mulheres brancas, tal como analisado anteriormente na diferenciação social que era feita pelos

---

[107] Do original: "Une Kaiser ananas rutilante, conduite par une jeune Noire presque blanche en robe cerise à pois café (65 miles)"
[108] Do original: "Une Chevrolet pistache conduite par une vieille Blanche très brune en robe orange (70 miles)"

estabelecimentos comerciais entre “homens, mulheres, gente de cor” e “homens, mulheres, homens de cor, mulheres de cor” (BUTOR, 2007a [1962], p. 133, traduções minhas). O trecho a seguir se trata de uma tradução para o francês, também realizada pelo próprio escritor, de textos de apoio oferecidos pelo Capitólio para uma exposição sobre as primeiras-damas estadunidenses. Na minha tradução a seguir, busquei reproduzir os brancos da página presentes na obra e analisados no capítulo anterior:

> *Senhora Washington.*
> *As mulheres têm um papel apagado dentro desse sistema, mas elas não são de forma alguma ausentes.*
> *Senhora Adams.*
> *Em um dos prédios que contornam o eixo Lincoln-Capitólio,* [...] *o peregrino consciencioso irá se recolher diante dos manequins representando as Primeiras-Damas, quer dizer, as esposas dos Presidentes, vestidas com os vestidos reais delas.*
> *Senhora Jefferson.*
> […]
> *Senhora Madison.*
> […]
> *Senhora Monroe.*
> […]
> *Senhora Jackson.*
> […]
> *Senhora Lincoln.*
> […]
> *Senhora Theodore Roosevelt.*
> (BUTOR, 2007a [1962], p. 237-238, itálico do autor, tradução minha)[109]

O apagamento do papel desempenhado pelas mulheres (as brancas) no sistema estadunidense não as torna ausentes desse mesmo sistema. A presença delas ocorre na função de esposas dos presidentes, de modo que elas são identificadas pelos sobrenomes de seus cônjuges; seus nomes próprios, se importam, é pouco. É ainda mais alarmante essa representação do feminino ao se comparar a Senhora Theodore Roosevelt, que carrega, inclusive, o nome do marido além do sobrenome, às outras mulheres, identificadas apenas pelos sobrenomes de seus cônjuges.

Os manequins que vestem seus vestidos na sala de exposição do Capitólio (no quarto parágrafo) representam não só o símbolo dessas mulheres convertidas em primeiras-damas, em

---

[109] Do original: “*Madame Washington.* // *Les femmes jouent un rôle effacé dans ce système, elles n’en sont pourtant point absentes.* // *Madame Adams.* // *Dans un des bâtiments qui bordent l’axe Lincoln-Capitole,* […] *le pèlerin consciencieux ira se recueillir devant les mannequins représentant les Premières Dames, c’est-à-dire les épouses des Présidents, vêtus des robes véritables de celles-ci.* // *Madame Jefferson.* […] *Madame Madison.* […] *Madame Monroe.* […] *Madame Jackson.* […] *Madame Lincoln.* […] *Madame Theodore Roosevelt.*”

esposas dos presidentes, como relacionam-se diretamente a esse papel apagado dessas mulheres (no segundo parágrafo). Elas não passam de manequins na Casa Branca, exibindo vestidos de primeiras-damas. A representação da mulher é uma construção social na qual a mulher torna-se mulher pelo casamento. Os homens já eram homens antes do matrimônio e não deixam de ser após se casarem; já as mulheres tornam-se as mulheres de algum homem, elas são posses dos seus maridos, marcadas pelos sobrenomes deles.

Segundo Tyrrell (1989), "o patriarcado é uma forma de organização baseada em um predomínio dos homens sobre as mulheres, do marido sobre a esposa, do pai sobre a mãe e os filhos [...] e da linha paterna sobre a linha materna" (apud AMARAL DA SILVA, 2019, p. 24). O sistema do qual o trecho anterior trata é um sistema puramente patriarcal, sendo o topo da sua organização ocupado pelo homem branco, no caso, os que ocuparam o cargo de presidente dos Estados Unidos. Em outros momentos da obra, nota-se a presença do sistema patriarcal por meio da diferenciação estabelecida na forma de tratamento entre homens e mulheres.

Os vocativos dirigidos aos homens são sempre a partir de apelidos derivados de seus nomes próprios: "A montanha Vermelha, 'Olá, Ben!'" (BUTOR, 2007a [1962], p. 135, tradução minha)[110]; "O morro do Ninho de Águia, 'Olá, Dave!'" (BUTOR, 2007a [1962], p. 143, tradução minha)[111]; "'Olá, Ed! – Passada a fronteira do Noroeste" (BUTOR, 2007a [1962], p. 148, tradução minha)[112]. Essas representações do masculino são apresentadas na obra de modo a sempre se relacionarem às representações do feminino. Novamente, como no caso das primeiras-damas, as mulheres são identificadas pelos sobrenomes dos maridos: "'Olá, Sra. Florence!' – O lago El Dorado" (BUTOR, 2007a [1962], p. 136, tradução minha)[113]; "'Olá, Sra. Webster!' – O lago da Tempestade" (BUTOR, 2007a [1962], p. 144, tradução minha)[114]; "'Olá, Sra. Milton!' – O lago da barragem de Guntersville" (BUTOR, 2007a [1962], p.148, tradução minha)[115]. Da representação dessas mulheres tem-se o nome de seus maridos, mas não é possível identificá-las em meio aos discursos em que foram colhidos esses enunciados pelo escritor. As representações do feminino servem de apoio para as representações do masculino, não sendo capazes de trazer a identidade dessas mulheres para além do casamento.

O último ponto a ser analisado entre as diferenças das representações do feminino e do masculino está na forma como são apresentados os produtos à venda nos catálogos por

---

[110] Do original: "Le mont Cône Rouge, « Hello, Ben ! »"
[111] Do original: "La butte du Nid d'Aigle, « Hello, Dave ! »"
[112] Do original: "« Hello, Ed ! » – Passée la frontière du Nord-Ouest"
[113] Do original: "« Hello, Mrs. Florence ! » – Le lac El Dorado"
[114] Do original: "« Hello Mrs. Webster ! » – Le lac de la Tempête"
[115] Do original: "« Hello, Mrs. Milton! » – Le lac du barrage de Guntersville"

correspondência. Para as mulheres, há um aviso para serem discretas em sua compra de uma ducha vaginal: "[...] ou uma pera de ducha vaginal, 'para evitar de ficar envergonhada, compre por correspondência, discretamente! [...].'" (BUTOR, 2007a [1962], p. 189, tradução minha)[116]. Já os homens não precisam ser discretos, mesmo no caso da compra de produtos colecionáveis de guerra e em grande quantidade: "[...] um arsenal de mísseis de plástico: '31 modelos em miniatura de fuzis americanos, mísseis, satélites [...]'" (BUTOR, 2007a [1962], p. 255, tradução minha)[117].

3.2.3 A Bruxa

O terceiro e último grande eixo representativo do feminino na obra é composto da imagem da mulher bruxa. Antes de ser apresentado o julgamento de Susanna Martin, condenada como bruxa em Salém em 1692, a obra traz, no tempo presente de sua narrativa (os anos 1960), a transformação da imagem da mulher bruxa em fantasia à venda no catálogo de produtos por correspondência da Sears, Roebuck & Co.: "**uma** fantasia de bruxa, página 1275, 'vigie-a, ou ela vai lhe enfeitiçar! duas peças em viscose... capa preta com desenhos brilhantes... saia amarela impressa. Chapéu, máscara de vinil, bolsa grátis'" (BUTOR, 2007a [1962], p. 198, tradução e negrito meus)[118]. A bruxa torna-se uma personagem caricata que usa chapéu, máscara de vinil e que carrega consigo uma bolsa de travessuras, sempre pronta para lançar um feitiço se não for vigiada (e quem vigia a bruxa?).

Essa representação do feminino contrasta com a fantasia vendida para o público masculino: "[...] **a** fantasia de Mestre-da-Lua: 'o homem de amanhã. Todo em uma peça, cetim amarelo com desenhos estencilados em vermelho, preto e cinza, capuz e máscara espacial de plástico'" (BUTOR, 2007a [1962], p. 202, tradução e negrito meus)[119]. O homem é, portanto, o homem do amanhã, aquele que irá dominar até a Lua; já a mulher tem como opção de fantasia uma representação de si vinculada ao seu passado enquanto bruxa que foi caçada e morta como resultado de histeria coletiva (AMARAL DA SILVA, 2019).

---

[116] Do original: "[…] ou une poire à douche vaginale, « pour éviter d'être embarrassée, achetez par correspondance, discrètement ! […]. »"
[117] Do original: "[…] un arsenal de missiles en plastique : « 31 modèles réduits de fusées américains, missiles, satellites […] »"
[118] Do original: "[...] un costume de sorcière, page 1275, « surveillez-la, ou elle va vous jeter un sort ! deux-pièces rayonne… cape noire à dessins brillants… jupe jaune imprimée. Chapeau, masque de vinyl, sac de gâteries »".
[119] Do original: "[…] le costume de Maître-de-la-Lune : « l'homme de demain. Tout d'une pièce, satin de rayonne jaune avec dessins stencilés rouge, noir et gris, capuchon et masque spatial en plastique »".

A própria apresentação desses produtos na revista destaca a diferença gramatical entre essas representações: para a fantasia feminina, o emprego do artigo indefinido *uma*; para a masculina, o artigo definido *a*. É por meio da presença na obra do julgamento de Susanna Martin que o leitor irá traçar essa diferenciação nas representações entre feminino e masculino provenientes das fantasias. É também por meio dessa mulher condenada como bruxa que a obra irá apresentar a voz do feminino, que ecoa pelos séculos e se faz ouvir em 1960 pelo escritor.

Mas quem é essa mulher acusada de bruxa e condenada em Salém? Nascida Susanna North, em 1621, na Inglaterra, ela se mudou para os Estados Unidos aos 18 anos com sua família. Aos 25 anos, casou-se com o viúvo George Martin, com quem teve oito filhos. Com a morte do marido em 1686, Susanna se viu envolta pela segunda vez em uma acusação de bruxaria, denunciada por moradores de um vilarejo próximo a Salém, sem dessa vez dispor do amparo financeiro de seu marido (como no caso da primeira acusação, em 1669), que, ao morrer, deixou-a na miséria. Aos 71 anos, Susanna Martin foi considerada culpada das acusações de bruxaria e enforcada em 19 de julho de 1692. Para Bárbara Amaral da Silva, as viúvas e as mulheres mais velhas eram as principais vítimas de condenações por bruxaria, "[...] geralmente sem condições financeiras, [a viúva] ainda era acusada de bruxaria uma vez que, seguindo o pensamento da época, ela faria pactos com o diabo para melhorar sua situação" (AMARAL DA SILVA, 2019, p. 71).

Para apresentar o julgamento de Martin, Butor faz uso da tipografia em itálico como forma de demarcar essa nova voz que ele incorporada em sua obra, do mesmo modo como fez no discurso de Thomas Jefferson, criando entre ambas as vozes uma ressonância e evidenciando a dissonância entre seus conteúdos:

> [...] *aqui está um dos Diálogos entre os Magistrados e a Investigada:*
> *Magistrado: por gentileza, o que perturba essa gente?*
> *Martin: Eu não sei.*
> *Magistrado: Mas o que vós pensais a respeito?*
> *Martin: Eu não tenho vontade de julgá-los.*
> *Magistrado: Vós não pensais que eles estão enfeitiçados?*
> *Martin: Não, não penso que estejam.*
> *Magistrado: Então, dizei-nos, a vossa ideia a respeito deles?*
> *Martin: Não, meus pensamentos me pertencem quando estão em mim; quando eles estão fora, não me pertencem mais.*
> (BUTOR, 2007a [1962], p. 239-240, itálico do autor, tradução minha)[120]

[120] Do original: "[…] *voici l'un des Dialogues entre les Magistrats et l'Examinée :// Magistrat : S'il vous plaît, qu'est-ce qui trouble ces gens ?// Martin : Je ne sais pas. // Magistrat : Mais qu'est-ce que vous en pensez ? // Martin : Je n'ai pas envie d'en juger. // Magistrat : Vous ne pensez pas qu'ils sont ensorcelés ?// Martin : Non, je*

Apesar de ter se declarado inocente, Susanna Martin foi considerada culpada sem provas, apenas com o relato dos seus acusadores, todos homens. Ela afirma não acreditar que eles tenham sido enfeitiçados, mas prefere abster-se de comentar sobre quem a acusa, declarando não querer julgá-los, mesmo após ter sido levada ao tribunal pela denúncia deles. Quando convidada a expressar sua opinião, Susanna prefere resguardar seus pensamentos, para que eles continuem pertencendo somente a ela e não caiam no julgo público. A sua última fala, acima, é representativa de seu ato de resistência diante do tribunal que a levou à forca. Suas palavras ecoam por toda a obra, transformando as demais representações do feminino presentes no texto e, ao mesmo tempo, tornando-as identificáveis e dissociáveis de sua própria imagem.

Retomando o trecho em que o próprio escritor analisa a obra, no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), a colagem que ele realizou desses gêneros textuais tão distintos em sua escrita experimental são como cores que transpassam umas às outras, mas que se mantêm identificáveis e dissociáveis, como ocorre nessas representações do feminino (que se atravessam, modificam-se umas pelas outras e se mantêm únicas). São, antes de serem cores, múltiplas vozes e temporalidades heterogêneas, criando no leitor, durante o ato de leitura, cisões e aproximações possíveis; é, sobretudo, um exemplo da historicidade como "[...] forma de quebrar a normatividade tão presente na disciplina história, presente também na relação entre literatura e história" (PROVASE, 2016, p. 23).

3.3 Michel Butor e Mireille Calle-Gruber: A Entrevista Literária Como Ficção

A relação de Butor com as artes e com as mídias transcende a picturalidade analisada no primeiro capítulo sobre *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]). No filme *Michel Butor Mobile* (2001), com duração de 61 minutos, dirigido por Pierre Coulibeuf e estrelado por Michel Butor e por Mireille Calle-Gruber, vê-se a copresença da entrevista literária, dos trechos de obras do escritor e da atuação tanto dele quanto de Calle-Gruber, em uma espécie de colagem cinematográfica, que pode ser entendida como uma releitura dentro da ficção (literária) e do cinema de arte, ou, ainda, como uma *mise en scène* das técnicas do Nouveau Roman no cinema e/ou da experimentação literária butoriana.

---

ne le pense pas. // Magistrat : Alors dites-nous votre idée à leur sujet ? // Martin : Non, mes pensées m'appartiennent quand elles sont en moi ; quand elles sont dehors, elles ne m'appartiennent plus."

Para Thaïs Flores Diniz (2018), as referências intermidiáticas são estratégias de constituição do sentido e contribuem para a significação final de um produto – no caso de Coulibeuf (2001), de um filme. É a partir dos meios de execução do produto final que é possível fazer referência tanto a uma obra específica pertencente a uma outra mídia (o que a pesquisadora denomina de **referência individual**) quanto a todo um sistema de mídia (denominado por ela de **referência a um sistema**). Esse produto final estará totalmente ou parcialmente **em relação às** obras a que se refere, por meio da tematização, da evocação ou da imitação de elementos ou de estruturas dessas outras mídias referidas (os livros e as entrevistas literárias, por exemplo) e que são distintas da mídia a que pertence (o cinema).

Iniciando a análise pelo título do filme, *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), a presença do nome do escritor e do título de uma de suas obras já sugere poder essa nova produção tratar-se de uma releitura do livro citado, seja por meio da referência individual, seja por meio da referência ao sistema de criação específico dessa obra, incluindo nesse produto final as técnicas de criação do escritor – e sua relação com a pintura e com a música – para se construir o filme.

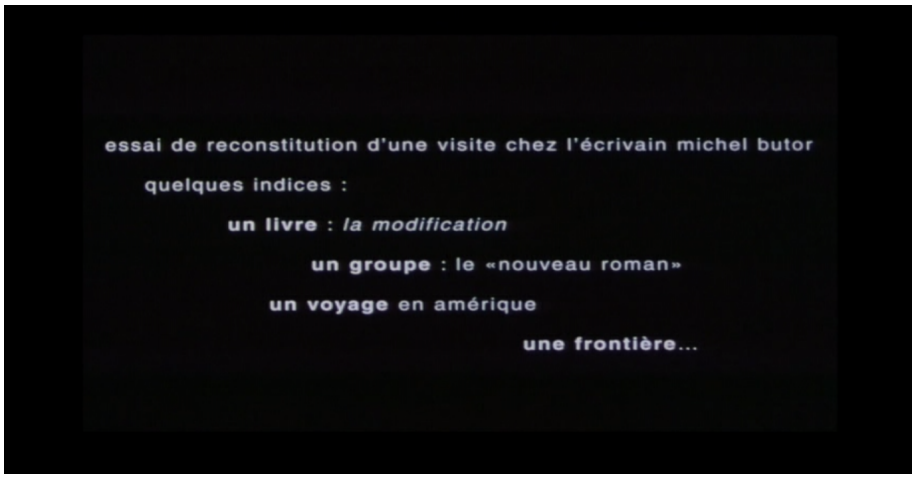
Para além da análise do título, o filme como um todo pode ser estudado a partir da categoria de referência intermidiática, visto que "a obra pertence a uma única mídia [o cinema], mas faz referência à, ou evoca, outra mídia [a literatura, as entrevistas literárias, a música, a pintura]" (DINIZ, 2018, p. 47), pois ela não é apenas uma entrevista literária, nem o romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), tampouco *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]), mas evoca e refere-se a elas e a outras produções de Butor para a criação fílmica.

Dentro dessa categoria de referência intermidiática, é possível considerar tanto a entrevista literária enquanto gênero quanto as obras de Butor citadas acima como referências a um sistema. A primeira é constituída de perguntas do entrevistador – no caso do filme, essas são feitas por Mireille Calle-Gruber ou introduzidas pelo próprio escritor como temas – e de respostas do escritor – às perguntas da crítica literária e aos temas que o próprio escritor enuncia. Já as obras literárias representam o referente da produção fílmica: as cenas de Calle-Gruber em viagem de trem à casa do escritor e a própria montagem dessas cenas remetem diretamente à viagem do narrador de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]); e a ideia de recriar na produção fílmica, por meio da confluência de gêneros diferentes (entrevista literária, obras do escritor, atuação) e da presença de cores diversas (contrastante entre claro e escuro e entre dentro e fora da casa) o mesmo efeito de recepção no espectador do filme que teve o leitor de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]).

A produção de Coulibeuf projeta na criação do escritor a possibilidade de diálogos entre as obras de Butor, como se uma respondesse e/ou questionasse a outra, criando assim um espaço de enunciação que transcende os próprios livros enquanto objetos fechados em si mesmos. Ela ainda transforma a representação do feminino, a partir da presença de Mireille Calle-Gruber, destacando a divergência entre essa representação no filme das que constam na obra de Butor, analisadas na seção anterior. Percebe-se, pela presença e atuação de Calle-Gruber, um trabalho próximo ao que pode ser considerado como uma reescrita de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) pelo próprio Michel Butor, visto que ele também faz parte da produção fílmica, que tem por objetivo retratá-lo (ou seria ficcionalizá-lo?).

Nos créditos iniciais, o filme é apresentado como sendo um "ensaio de reconstituição de uma visita à casa do escritor Michel Butor" (Fig. 10), seguido de uma enumeração de alguns indícios, que são as pistas dos temas tratados no filme: um livro – *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), um grupo – o Nouveau Roman –, uma viagem – aos Estados Unidos – e uma fronteira – seguida de reticências:

Figura 10 – Créditos iniciais [00'32'']



Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

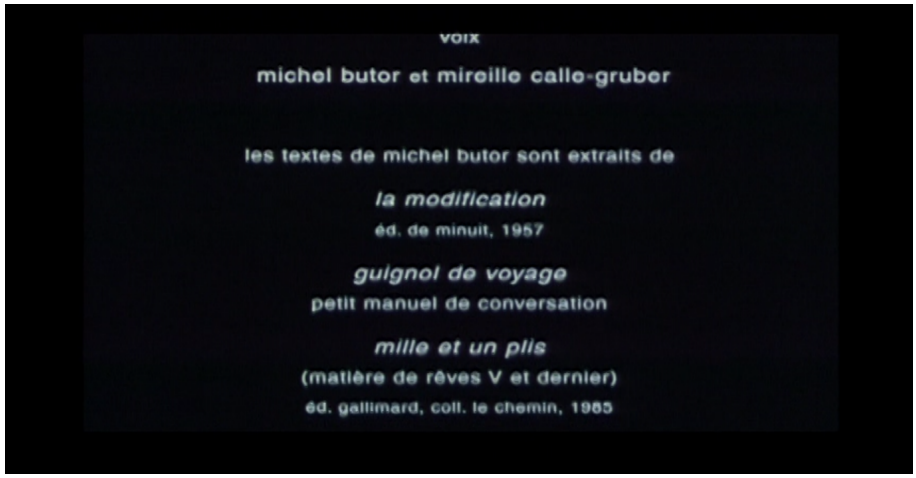
De imediato, o espectador estranha a ausência de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) em meio aos indícios, mas presente no título do filme, sendo possível questionar o porquê de essa obra de Butor não ser citada nem nas pistas e nem nos créditos finais. Apesar disso, a obra é um dos temas discutidos pelo escritor ao longo da produção fílmica. As demais referências individuais presentes no filme aparecem nos créditos finais e correspondem às obras que são lidas em *off* por ele e por Calle-Gruber, de modo a estabelecer tanto um diálogo entre essas obras, por meio dos trechos escolhidos, quanto de transformá-los, através das repetições, em

refrãos dentro do filme. Essa ideia de diálogo estabelecido entre os trechos lidos em *off* é reforçada, também nos créditos finais, com a informação, que aparece após a listagem das obras de Butor lidas ao longo do filme (Fig. 11), de que os diálogos adicionais da produção fílmica foram escritos por Mireille Calle-Gruber e por Pierre Coulibeuf.

É possível considerar que a referência intermidiática presente na produção fílmica apresenta como característica particular um espelhamento, que retorna para si aspectos próprios do cinema antes integrados à literatura. Na entrevista literária de 2013, E2 questiona Butor sobre as influências do cinema no processo de escrita das obras vinculadas ao Nouveau Roman, ao que Butor irá responder afirmando que muitas páginas de neorromances podem ser lidas como roteiros cinematográficos, visto que os escritores transformaram os próprios olhos em câmeras e tentaram transformar os olhos dos leitores em projetores das imagens que eles criaram.

Além disso, *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) projeta na criação do escritor a possibilidade desse cruzamento dialógico entre suas obras, como se uma respondesse e/ou questionasse a outra, criando, assim, um espaço de enunciação que transcende os próprios livros enquanto objetos fechados em si mesmos:

Figura 11 – Créditos finais [57'37'']



Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

No **Capítulo 2**, na análise sobre a escrita do pensamento de Michel Butor, o escritor afirmou que "cada livro é uma resposta aos problemas que me eram postos quando eu escrevia

o anterior" (BUTOR apud MINSSIEU-CHAMONARD, 2006, p. 22, tradução minha)[121], como se houvesse um fio condutor, ou uma coluna vertebral, de articulação entre suas obras: "[...] tudo que eu faço são como capítulos de um grande conjunto, um pouco como Balzac" (BUTOR apud MINSSIEU-CHAMONARD, 2006, p. 87, tradução minha)[122]. A imagem de Butor que o filme apresenta está fortemente entrelaçada às reflexões do escritor sobre sua própria criação. Reflexões estas que se encontram na fronteira-limiar com a ficcionalização.

Assim como uma entrevista literária, o plano por detrás da montagem do filme segue uma sequência de temas, conforme descrição a seguir:

i. a fronteira (de 00'33'' a 07'00'');
ii. *Mobile* (de 07'00'' a 12'38'');
iii. o Nouveau Roman (de 12'39'' a 18'56'');
iv. o olhar do leitor (de 18'57'' a 20'46'');
v. os grupos (de 20'47''a 22'09'');
vi. o pássaro *butor* (de 22'10'' a 25'45'');
vii. Calle-Gruber entrevista Butor (de 25'26'' a 28'30'');
viii. a colaboração com outros artistas (de 28'31'' a 29'21'');
ix. Calle-Gruber entrevista Butor (de 29'22'' a 31'07'');
x. o livro-objeto e o papel (de 31'08'' a 35'48'');
xi. contar histórias (de 35'49'' a 42'48'');
xii. a música (de 42'49'' a 46'44'');
xiii. Calle-Gruber entrevista Butor (de 26'45'' a 47'34'');
xiv. a escrita, a literatura e a política (de 47'35'' a 52'12'');
xv. Calle-Gruber entrevista Butor (de 52'13'' a 52'58'');
xvi. a música (de 52'59'' a 53'46'');
xvii. Calle-Gruber entrevista Butor (de 53'47'' a 54'12'');
xviii. a literatura e o ensino (de 54'13'' a 55'26'');
xix. os livros (de 55'27'' a 57'30'').

[121] Do original: "chaque livre est une réponse à des problèmes qui se sont posés à moi quand j'écrivais le précédent".
[122] Do original: "[...] tout ce que je fais, c'est comme les chapitres d'un grand ensemble, un peu comme Balzac."

Segundo Butor (apud COULIBEUF, 2001), e como já apresentado anteriormente, *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) encontra-se na fronteira entre gêneros diversos, representados por cores, sendo possível distinguir cada um desses gêneros textuais que compõem esse espaço fronteiriço e que são transformados em refrãos dentro da narrativa, em uma referência à música, e em ***parole* em cores**. A importância dessa obra está exatamente nessa característica, de transpor gêneros textuais diferentes em aspectos picturais e, a partir deles, aproximar-se da ideia de uma composição musical por meio de refrãos diversos que se cruzam dentro do espaço da narrativa textual. Mas como comenta o escritor, não se trata apenas de uma fronteira entre gêneros diversos, mas também de um espaço de criação de um novo gênero – no caso do filme, a fronteira está entre documentário, entrevista literária, ficção e cinema de arte.

Retomando o estudo da produção de Coulibeuf (2001) do ponto de vista dos estudos da intermidialidade, uma única produção pode conter mais de uma categoria intermidiática, de modo que a existência de uma não anula a presença de outra, como destaca Diniz, "uma única configuração midiática, por exemplo uma adaptação cinematográfica, pode preencher os critérios de duas ou até de todas as três categorias intermidiáticas" (DINIZ, 2018, p. 50). Sobre o processo de criação intermidiático enquanto transposição, a pesquisadora afirma ser essa uma concepção relacionada à gênese, à própria criação da obra. O original, nesse caso *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), representa a fonte, a origem do filme, sendo sua formação calcada num processo de transformação específico dessa mídia de origem – a experimentação literária de Michel Butor.

É possível, portanto, analisar o filme como sendo uma transposição midiática por meio de uma adaptação cinematográfica de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]). A *mise en scène* do livro ocorre por meio da recriação da viagem do escritor aos Estados Unidos nos anos 1960 – origem do livro – mas de forma invertida, ou seja, a partir de uma viagem de Mireille Calle-Gruber à casa do escritor com o objetivo de desvendá-lo, sendo ele o ponto de chegada e o interesse principal para a criação fílmica – não mais a descoberta dos Estados Unidos, como ocorre no livro, mas a do escritor enquanto ator de si mesmo, a partir do olhar de Calle-Gruber. No entanto, é pela presença da obra *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) no título do filme e por meio do que o escritor fala sobre o seu processo de criação dessa obra em específico que a produção cinematográfica leva o espectador a recriar o livro à medida em que assiste ao filme, em uma busca por estreitar a relação entre ambas as produções e de ressignificar a representação do feminino, analisada anteriormente, pela presença e atuação de Calle-Gruber.

A seguir, é possível observar como as vozes do filme são articuladas. A primeira voz da produção, em *off*, é de Mireille Calle-Gruber (identificada abaixo como C-G) e surge antes

mesmo da primeira imagem. Após a leitura de um trecho de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), realizada por ela, ouve-se a voz de Michel Butor (identificado abaixo como MB3) no exato momento em que surge na tela a imagem de crítica literária, a primeira imagem do filme:

> C-G: uma porta se abre atrás de vós... enquanto virais-vos... percebeis um guarda que entra... escondendo seu rosto sob seu antebraço... seguido por alguém que vós não conseguis distinguir bem os traços... que tem as mesmas roupas que vós::... mas intactas... carrega na mão uma mala do mesmo modelo que a vossa::... aparenta um pouco menos de idade que vós... o comissário diz algumas palavras que vós não compreendeis completamente... e... assim que ele terminou... a voz do novo visitante se ergue... maravilhosamente inteligível...
> MB3: quem sois vós?... o que esperai vós?... compreendei-me vós?... quem sois vós?...
> C-G: vós vereis... as pessoas são encantadoras... nós temos muitas coisas para vos contar... E BEM... isso valia a pena... permiti-me de vos ajudar... eu não sei como isso se faz.... vós tendes sorte... **-- quem és tu... Michel Butor?... --**
> MB3: eu estou na praia... é noite... uma linha de colinas desce em direção à esquerda... uma barra laranja... embaixo... com uma fumaça cinza da reação de um avião se levanta...[123]
>
> [de 00'34'' a 01'44'', negrito meu]

Os trechos acima, de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), de *Guignol de voyage* (apud COULIBEUF, 2001) e de *Mille et un plis* (BUTOR, 2008a [1985]), respectivamente, interagem uns com os outros ao serem enunciados na forma de um diálogo, representados pela voz feminina de Calle-Gruber e pela masculina do próprio escritor, que lê as perguntas do Grand Veneur de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]). Eles são como cores, cada um representando um tom diferente e, ao serem enunciados, entra em cena uma cenografia da voz, transformando o conjunto dos trechos em um exemplo de ***parole* em cores**.

Retomando a análise de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), presente no primeiro capítulo, o emprego do pronome de segunda pessoa do plural, no romance, é a forma escolhida pelo narrador tanto para se apresentar ao leitor – com um certo distanciamento de si mesmo e

---

[123] Do original não transcrito, conforme consta nas obras: "[C.-G.:] Une porte s'ouvre derrière vous ; en vous retournant vous apercevez un garde qui rentre, cachant son visage sous son avant-bras, suivis par quelqu'un dont vous ne parvenez pas à distinguer bien les traits, qui a les mêmes vêtements que vous, mais intacts, porte à la main une valise du même modèle que la vôtre, semble un peu plus âgé que vous. // Le commissaire dit quelques mots que vous ne comprenez toujours pas, et, dès qu'il a terminé, la voix du nouvel arrivant s'élève, merveilleusement intelligible : // [B.:] Qui êtes-vous ? Qu'attendez-vous ? M'entendez-vous ? Qui êtes-vous ? [C.-G.:] Vous verrez, les gens sont charmants. Nous avons tellement de choses à vous raconter. Et bien ! Cela valait la peine. Permettez-moi de vous aider. Je ne sais comment cela se fait. Vous avez de la chance. **Qui es-tu, Michel Butor ? //** [B.:] Je suis sur une plage ; c'est le soir. Une ligne de collines descend vers la gauche. Une barre orange au-dessus, avec la fumée grise de la réaction d'un avion qui s'élève."

dos fatos que narra – quanto para incluir o leitor no ato enunciativo. Ao serem proferidas no filme pelo escritor as frases ditas pelo Grand Veneur no romance – *quem sois vós?... o que esperai vós?... compreendei-me vós?... quem sois vós?...* –, pode-se perceber a presença do mesmo efeito de distanciamento intencionado pelo enunciador – no caso, o escritor – da própria enunciação e de transportar para essa enunciação o espectador. Ao mesmo tempo, deve-se a essa fala do escritor o surgimento da primeira imagem do filme (Fig. 12), sendo esta de Mireille Calle-Gruber dentro de um trem, em direção à casa do próprio Michel Butor. Antes, a voz de Calle-Gruber era enunciada em uma tela toda preta, a mesma dos créditos iniciais, sem qualquer imagem:

Figura 12 – Calle-Gruber no trem (primeira imagem do filme) [01’13’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Como observa Michel Leiris (1980 [1958]) no posfácio de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]), a cena em que esse trecho aparece representa um sonho confuso, quase pesadelo, do narrador, de modo que essas questões vão além do interrogatório do Grand Veneur e se lançam a todos, sem exceção, indo também em direção a esse narrador, que planeja escrever sua autobiografia à medida que o leitor o lê. O próprio Michel Butor não passa imune a essas questões, que são nele refletidas por ser ele o autor do romance. No filme de Coulibeuf (2001), é Butor quem realiza a leitura dessas questões, refletidas em si no momento em que as enuncia. Essas perguntas ecoam pelos trechos lidos, sendo a estrutura enunciativa do distanciamento do interlocutor.

O comentário de Calle-Gruber, destacado em negrito na transcrição, é caracterizado pelas normas do NURC/SP como desvio temático, por realizar uma quebra da sequência

temática da exposição (que era, até esse momento, apenas de leituras em *off* de trechos das obras de Butor): -- *quem és tu.. Michel Butor?...* -- . Esse desvio temático inserido por Calle-Gruber em meio às leituras em *off* subverte, portanto, toda a estrutura de representação do feminino presente em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), sendo o ponto de partida desse novo estudo para uma nova representação, que já não mais é a de um país – dos Estados Unidos, no caso da obra butoriana, mas apresentada na abertura do filme como um dos indícios da criação fílmica –, mas na do próprio Michel Butor.

A resposta do escritor, que retoma a exposição temática das leituras em *off* de suas obras, é feita através de um trecho de *Mille et un plis* (BUTOR, 2008a [1985]), rompendo, novamente, com a formalidade de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) ao empregar o pronome em primeira pessoa do singular, *eu*. É a partir dessa resposta que surge a primeira aparição do escritor no filme que, até então, só havia apresentado a atuação de Mireille Calle-Gruber (Fig. 12). Apesar de parecer não querer responder à pergunta de Calle-Gruber, por enunciar um trecho de uma de suas obras e não uma fala direta de quem ele é, esse trecho esconde uma possibilidade de se compreender a resposta dada pelo escritor: Michel Butor é a sua própria criação literária, seguindo os passos de Montaigne, "Eu sou eu mesmo a matéria do meu livro" (apud CALLE-GRUBER, 2006c, p. 7, tradução minha)[124]. Percebe-se, nessa cena, a construção de um *ethos* de autor-obra e obra-autor, no qual não se pode nem separar a imagem autoral de sua criação e nem a realidade da ficção na construção desse *ethos*. O espectador começa a compreender que há uma tentativa de ficcionalização da realidade e da imagem do escritor desde o início da produção fílmica.

Como já dito anteriormente, o primeiro trecho é lido por Calle-Gruber – o de *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) –, logo após os créditos iniciais do filme, em um fundo preto, sem imagens. Essas aparecem no momento em que entra a voz em *off* de Michel Butor enunciando as questões do Grand Veneur e elas são de Calle-Gruber dentro de um trem, em viagem de ida à residência do escritor. O efeito criado pela entrada das imagens no momento em que o escritor pronuncia as palavras de seu próprio romance parece relacionar-se com a Gênesis bíblica, presente no evangelho de João: "No início era o Verbo [la Parole] e o Verbo [la Parole] estava com Deus, e o Verbo [la Parole] era Deus. // Ele [Elle] estava no início com Deus. // Todas as coisas foram feitas por ele [elle] e nada do que se fez se fez sem ele [elle]"

---

[124] Do original: "Je suis moi-même la matière de mon livre".

(João 1: 1-3, tradução minha)[125]. É a fala, o verbo (a *parole*, mais precisamente) do criador que forma o mundo, onde antes só havia escuridão, dando origem à luz e tornando visível a totalidade do universo por ele criado – no caso do filme, ao universo Butor. Há, nessa cena, uma tentativa de representar a (re)criação o universo butoriano no cinema:

> *Universo Butor* não é, contudo, apenas uma das metáforas utilizadas para tratar da obra do escritor. Pretende-se [...] indicar que, se Michel Butor é hoje um dos maiores expoentes da literatura, isto se deve a sua obra erudita, fecunda e dinâmica, a sua inspiração sempre vivaz – uma galáxia em contínua expansão. Significa ainda que essa obra testemunha uma arte da poligrafia pouco comum, que abarca os principais gêneros literários, da poesia ao romance, passando pelo ensaio, pela peça radiofônica, pelo teatro, pelos textos experimentais. Com efeito, Michel Butor empreendeu, desde muito cedo, um diálogo constantemente renovado com as artes; colabora [...] com a pintura, a gravura, a fotografia, a música, a ópera, com "a literatura, o ouvido e o olho"; interessou-se pelos meios de comunicação mais contemporâneos; dedicou-se à história e à prática do objeto Livro, assumindo, portanto, um lugar de destaque na interseção da tradição e da contemporaneidade, da crítica e da invenção [...]. (ARBEX; ALLEMAND, 2012, p. 9, itálico dos autores)

No que diz respeito à *mise en scène* presente no filme, é importante relembrar que, como já dito anteriormente sobre a entrevista de 2013, o escritor afirmou na ocasião ter sido o Nouveau Roman inspirado pelo cinema, sobretudo por meio da técnica de decupagem e de montagem das sequências, de modo a transformar o olho do escritor em uma câmera e o olho do leitor em um projetor das cenas do livro. Percebe-se nessa produção cinematográfica uma tentativa de aplicação do processo criativo de Butor no cinema, numa espécie de caminho inverso. O Nouveau Roman tem raízes no cinema e o filme de Coulibeuf sobre Butor baseia-se: nos neorromances do escritor, como *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]); em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), que se encontra na fronteira entre o novo romance e a ruptura do escritor com essa estética; no livro de artista *Guignol de voyage* (apud COULIBEUF, 2001); e no *rêve littéraire*, presente em *Matière de rêve V e dernier: Mille et un plis* (BUTOR, 2008a, 1985), que se apresenta como um poema em prosa de forma fixa, com estrofes, refrãos, rimas e sistemas combinatórios de elementos sonoros e gráficos (CALLE-GRUBER, 2008a).

A interferência do cineasta na cena a seguir, que dura menos de um segundo, pode ser um indício de ser o seu olhar o construtor do filme sobre Butor e não somente a visão do escritor sobre si mesmo ou a perspectiva de Calle-Gruber sobre quem a hospeda. Trata-se, antes, de

---

[125] Da versão em francês de Louis Segond (1910): "Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu. // Elle était au commencement avec Dieu. // Toutes les choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle".

uma performance. Apesar de a produção conter múltiplas facetas do escritor e de apresentar suas obras, seu fazer literário, seu posicionamento face aos temas por ele tratados e suas respostas às questões de Calle-Gruber, há esse alguém que dirige o filme e os atores (Butor e Calle-Gruber), que filtra e que organiza toda a produção. "O termo e a ideia de *performance* tendem [...] a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda 'literatura' não é fundamentalmente teatro?" (ZUMTHOR, 2018, p. 19, itálico do autor).

Figura 13 – Presença do cineasta no filme [29'56'']

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Retomando a entrevista de 2013, Michel Butor afirma que se parte de um livro para se fazer um filme. No caso dessa produção sobre o escritor, vê-se, já nos créditos iniciais, que o romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) faz parte dos indícios para se compreender a produção fílmica, sendo uma das referências individuais da obra. Como apresentado por Butor nessa entrevista, as obras do Nouveau Roman apresentam características em sua gênese originárias nas técnicas cinematográficas. A análise desse romance, no primeiro capítulo, mostrou um pouco de como a montagem das cenas que se repetem – por meio das reminiscências – constroem a identidade do narrador e a representação que ele faz dos demais passageiros do trem.

O escritor torna-se, portanto, o território a ser explorado por Mireille Calle-Gruber, sendo a partir do olhar dela e de seus questionamentos que se construirá a narrativa fílmica. É através do seu modo de ver e de indagar o escritor que o espectador irá desbravar a obra de Michel Butor em sua companhia. Essa visita à casa do escritor é marcada pela chegada de Calle-Gruber em meio aos cantos de pássaros. As filmagens ocorreram na residência de Butor

em Lucinges, comuna de Haute-Savoie, denominada por ele de "À l'écart" – locução adverbial que, em francês, segundo o dicionário *Le Grand Robert de la Langue Française*, significa "em um lugar distante; a uma certa distância da multidão, de um grupo" (2009, n.p., tradução minha)[126], em português, à parte:

Figura 14 – Calle-Gruber chega à casa de Butor [01'48'']

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Segundo Morello (2012), a vontade de Michel Butor de se situar na fronteira é também reflexo da sua vontade de se manter à margem, à parte dos grupos, e de poder expressar sua autonomia e sua própria visão sobre o mundo e a realidade, criando para si seu próprio universo a partir de suas próprias regras. Michel Butor, que sempre quis viver às antípodas, à fronteira, à parte, sendo estas as formas pelas quais o escritor nomeou suas três últimas residências, respectivamente, é um "[...] grande marginal forjado na fronteira de dois séculos, incomparável, sua obra não se parece realmente com nenhuma outra" (MORELLO, 2012, p. 383, tradução minha)[127]. A fronteira buscada por Butor – entre as artes; entre países e culturas em relação à França; entre gêneros literários e do cotidiano; e dentro da própria linguagem – acabou por se tornar uma fronteira temporal, entre os séculos XX e XXI.

Quase no meio do filme, Calle-Gruber reaparece no trem com uma flor na mão, e avista o escritor no campo colhendo flores. Seria essa flor amarela um símbolo do encontro de ambos?

---

[126] Do original: "**Loc. adv. À l'écart :** dans un lieu éloigné, écarté; à une certaine distance (de la foule, d'un groupe)".
[127] Do original: "[…] grand marginal dressé à la frontière de deux siècles, incomparable, son œuvre ne ressemble vraiment à aucune autre".

Figura 15 – Atuação de Calle-Gruber segurando uma flor no trem [22’04’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Butor colhe flores em meio às vozes entrecruzadas e em *off* dele e de Calle-Gruber, que recitam trechos de suas obras. O contraste entre esses trechos de obras diferentes e entre o claro e o escuro da cena, a explosão do verde e do vermelho – cores complementares – em oposição à ausência de luz de dentro do vagão retomam a ideia de Butor para a elaboração de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), apresentada no início do filme, em trecho transcrito e analisado no início deste capítulo: *eu tinha necessidade... para isso... de ter cores bem... recortadas no meu texto::... um pouco como cores vivas... e... é por isso que eu peguei textos de GÊNEROS muito diferentes uns dos outros...* (BUTOR apud COULIBEUF, 2001, n.p.). Ambas as oposições – das vozes e das cores – se sobrepõem, como se as obras citadas e as próprias imagens do filme dialogassem entre si dentro de seus próprios sistemas – o escrito e o visual – e de um sistema com o outro, no momento em que são enunciadas e mostradas juntas.

A execução do filme de Coulibeuf segue o mesmo princípio criativo de Butor em suas obras, sobretudo em *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), como já dito anteriormente, no que diz respeito ao uso de gêneros diferentes, evidenciado pelo tratamento desses contrastes e das referências à pintura. O emprego dos elementos da pintura, assim como dos da música, são essenciais na criação de Butor, o que Coulibeuf soube explorar em seu filme.

A própria organização dos textos, a forma como objetos e cenas se repetem, fazem parte da estrutura musical que Butor busca incorporar em sua criação. A temporalidade da música assemelha-se à da literatura – a pintura, por exemplo, trabalha sobre o espaço (MOSER, 2006) –, tornando as repetições, a cada execução ou aparição no texto, semelhantes às anteriores

e únicas por marcarem um momento preciso e diferente no tempo. O filme de Coulibeuf (2001) traz essa mesma característica de musicalidade da *parole*. Os trechos lidos aparecem em momentos distintos, compondo novas cenas, tecendo no tempo uma ilusão, um **como se** (RAJEWSKI, 2012) da música pela *parole*, complementada pelo som do piano da trilha. O espectador tem a sensação de que o áudio do filme – composto dos trechos sobrepostos ou lidos isoladamente, dos cantos dos pássaros, das vozes de Butor e de Calle-Gruber, do piano e dos sons registrados nas próprias filmagens, sem edição (os sons de aviões passando no céu, de sinos da igreja tocando e de vozes de crianças brincando pela vizinhança) – representam, juntos, uma única canção, com suas pausas, repetições, duração, ritmos e rastros.

Retomando a atuação de Michel Butor, o ponto principal a ser observado é a mudança do seu olhar em comparação às cenas de entrevista. A Fig. 16, abaixo, mostra o momento em que o escritor avista no portão de sua casa a chegada de sua visitante, Mireille Calle-Gruber (Fig. 14):

Figura 16 – Atuação de Butor (olhar fixo no portão) [01’58’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Na cena a seguir, é possível contrastar a mudança no olhar de Michel Butor da atuação para a entrevista literária – quando ele se apresenta diferentemente da forma como atua. A figura a seguir apresenta o momento de atuação do escritor, que ocorre enquanto Calle-Gruber enuncia em *off*: *à parte::... jogar à parte::...* ([de 04’45’’ a 04’50’’] tradução minha)[128]:

[128] Do original: *à l’écart::... jouer l’écart::...*

Figura 17 – Atuação de Butor no escritório [04’51’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Em seguida, ele inicia sua apresentação sobre o tema da fronteira, a partir do conceito desenvolvido nos Estados Unidos. Percebe-se tanto a mudança do enquadramento da câmera, da postura do escritor, de seu olhar – que não mais encara o espectador – e da gestualidade espontânea das mãos que acompanha a sua enunciação. Essa cena é bastante representativa da ficcionalização que o escritor realiza tanto de si mesmo, da própria imagem autoral, quanto da própria adaptação fílmica e, portanto (re)criação de suas obras no cinema. Para Michel Butor, é possível afirmar que o gênero entrevista literária possibilita, também, além da coconstrução da imagem de si, a ficcionalização e o ato de torna-se literatura em cena. Retomando Yanoshevsky (2018, p. 15, tradução minha)[129], “[...] a performance do escritor é um prolongamento da literatura pelo gesto midiático”.

Essa ideia de performance é ainda mais evidente ao se analisar a frase dita em *off* por Calle-Gruber, *à l’écart::... jouer l’écart::...* . O substantivo *écart* em francês possui três homônimos, podendo significar: (I.) distância que separa duas coisas; intervalo; margem; (II.) junção entre duas peças de madeira ou de aço; ou (III.) ação realizada em alguns jogos de cartas (como tarô, écarté, whist). Percebe-se que ela também joga com as palavras, pois *jouer*, em francês, pode ser tanto jogar quanto atuar (*jouer le rôle de...*). Desse modo, a frase de Calle-Gruber é representantiva tanto da performance do escritor (e da dela própria), que encena

[129] Do original: “[…] la performance de l’écrivain est une prolongation de la littérature par le geste médiatique.”

uma personagem de si mesmo como do efeito que essa performance gera na construção do *ethos* de Butor: a literatura não passa de um jogo (de cartas) que o escritor joga com/contra seu leitor:

Figura 18 – Entrevista de Butor no escritório [04’51’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Mais adiante no filme, é possível observar a mudança de atuação de Butor também pela expressividade de seu olhar, que não mais encara o espectador, mas que vaga pelo campo em que ele colhe flores. A mudança do ambiente fechado para o plano aberto reflete na fisionomia do escritor, que transparece serenidade em oposição à rigidez de seu olhar na cena anterior:

Figura 19 – Atuação de Butor no campo [17’10’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Na Fig. 20, vê-se a cena em que o escritor está no campo, dessa vez do ponto de vista dele e não mais de Calle-Gruber na cena do trem da Fig. 15:

Figura 20 – Atuação de Butor colhendo flores [20’07’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

A seguir, percebe-se novamente a mudança do olhar do escritor, que passa da entrevista literária para a atuação imediatamente após concluir a sua explanação sobre a relação entre escrita e política:

Figura 21 – Entrevista de Butor [47’57’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

O olhar do escritor sai da posição enunciativa, transformando a ação de desviar os olhos em uma dupla contemplação: a do escritor enquanto ator, que vaga seu olhar pelo céu e que convida o espectador a perceber a fronteira que se estabelece dentro do próprio filme:

Figura 22 – Atuação de Butor [48’56’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Para responder à segunda pergunta que orienta este capítulo – como ocorre a apresentação da imagem do escritor na transposição de sua escrita experimental para o cinema? –, pode-se entender a atuação de Michel Butor como parábase. Segundo Roland Barthes, “na comédia grega [...], havia uma parte intercalada, na qual o ator, representando o autor, vinha à frente da cena e se dirigia aos espectadores como o próprio autor” (BARTHES, 2005, p. 7). No caso do filme, enquanto ator, Butor representa a si mesmo, o escritor Michel Butor, ao se dirigir aos espectadores apenas pelas mudanças do olhar. Sabe-se de antemão ser Michel Butor um escritor e não um ator, o que gera no espectador um certo estranhamento, uma surpresa ao ver o escritor como ator. A parábase de Butor representa os momentos do filme em que ocorrem a ficcionalização da própria imagem autoral.

No momento da entrevista literária (uma das peças de montagem do filme), ele se apresenta enquanto escritor, ou seja, não está atuando. Ou será que está? O questionamento aparece devido ao rompimento da estrutura enunciativa própria da entrevista, em que o escritor precisa coconstruir junto ao entrevistador imagens de si. Ao romper com a própria representação do real, presente no gênero entrevista literária, Butor representa a si próprio, deixando transparecer pelo olhar que, na atuação, ele é ator de uma personagem ficcional baseada nele mesmo. Ao criar essa personagem autobiográfica, ele mantém a sua posição de

criador de si enquanto personagem, mas indica a possibilidade de a figura de escritor ser um papel social capaz de ser momentaneamente substituído – ou encoberto – por um outro, o de ator. E esse ator está sendo dirigido pelo diretor do filme, Pierre Coulibeuf, e contracenando com Mireille Calle-Gruber, incluindo nas cenas criadas mais elementos composicionais.

Uma cena bastante significativa ocorre com a presença de ambos, numa espécie de quadro da entrevista literária em que a entrevistadora, Mireille Calle-Gruber, realiza as perguntas apenas com uma palavra e o escritor precisa responder com outra que esteja, para ele, relacionada com a ideia questionada pela entrevistadora:

> C-G: écart?...
> MB3: écart?... Charles Fourier...
> C-G: trânsito?...
> MB3: aeroporto...
> C-G: matéria?...
> MB3: sonho...
> C-G: sonho?...
> MB: matéria... ((risos))
> C-G: o butor?...
> MB3: o Egito...
> C-G: a realidade?...
> MB3: a ficção...
>
> [de 29’23’’ a 29’56’’]

Coulibeuf (2001) afirma assinar uma obra sintomática da vontade do escritor de se situar nas fronteiras. Fronteira também entre realidade e ficção, pode-se inferir. Segundo ele, as diferentes temáticas apresentadas tornam sensíveis a escrita singular e a forma fragmentada e múltipla da criação butoriana, o que tornou possível também analisar o filme como reprodutor do fazer literário do escritor, por meio de uma narrativa fílmica constituída em fragmentos e que, visual e sonoramente, age como uma reconstrução do estilo de Michel Butor. O filme está, portanto, totalmente em relação às obras de Butor (DINIZ, 2018), evocando e imitando elementos e estruturas tanto da literatura quanto da entrevista literária, mesclando-as com momentos de atuação de Butor e de Calle-Gruber, com as vozes de ambos em *in* e em *off*, com a trilha sonora, com o contraste entre claro e escuro, com o emprego de cores complementares nas cenas e com os sons registrados durante as filmagens, tanto no ambiente da casa quanto no do campo.

Para responder à primeira pergunta deste capítulo – como ocorre a transposição da representação do feminino da experimentação literária butoriana para o cinema? –, a presença de Mireille Calle-Gruber torna-se peça-chave para a resposta, não só pelo fato de ter sido ela quem dirigiu as obras completas do escritor, mas, sobretudo, pela própria relação estabelecida

entre ambos na produção fílmica e pela contribuição dela para a produção: ela atua ao lado do escritor e assina os diálogos complementares do filme juntamente com o diretor.

Figura 23 – Calle-Gruber hospedada na casa de Butor [16’29’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Ao contrário do livro *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), vê-se em *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) Calle-Gruber como personagem central da narrativa, ao lado do escritor. Ela é hóspede de Butor em sua residência (conforme Fig. 23), sua convidada, representando a si mesma e não sendo representada pelo olhar do escritor, como ocorre na obra *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) para a representação do feminino. De fato, quem apresenta Michel Butor para os espectadores é a própria Calle-Gruber:

Figura 24 – Calle-Gruber apresentando Butor [10’45’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

É através da atuação e da narração em *off* de Calle-Gruber, fundamental para a constituição de *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), que se dará esse estudo fílmico representativo de Butor. Sem ela, a obra cinematográfica não acontece. É graças a ela, inclusive, a direção das obras completas do escritor com ele ainda vivo e a recente publicação do primeiro volume dos *Cahiers Butor* (CALLE-GRUBER, 2019), três anos após a morte de Butor. Pela voz de Mireille Calle-Gruber é que a transposição para o cinema da obra do escritor é apresentada ao espectador, de forma atualizada. A mulher já não mais ocupa a sombra do homem – ela é quem o interroga e o questiona sobre seu trabalho e sobre sua identidade:

Figura 25 – Calle-Gruber folheando livros de Butor [42’39’’]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)

Calle-Gruber resgata e altera, por fim, a representação do feminino vinculada à imagem do homem, tão presente nas representações do feminino que o escritor identificou no momento de sua visita aos Estados Unidos. A partir dessa produção cinematográfica de Coulifeuf (2001), vê-se um novo sentido para a obra do escritor, transpondo a escrita experimental butoriana não apenas para o cinema, mas para uma nova representação do feminino.

***

Antes de encerrar este presente capítulo, é preciso a retomada de uma observação geral que pode ter instigado o leitor ao longo da leitura desta dissertação. Tentarei respondê-la a seguir: por que fazer uma expressão, ***parole* em cores**, em duas línguas?

Como já discutido na **Introdução**, a base da ***parole* em cores** surgiu da percepção de que, na experimentação literária de Michel Butor, há uma constante busca não só por relacionar a literatura com a pintura e com a música, mas, sobretudo, pela constante reinvenção dos modos de se (re)criar a relação da literatura com as outras artes. Essa percepção foi reforçada pelas análises de Arbex e de Allemand (2012) e de Calle-Gruber (2006a). Para os primeiros, o *Universo Butor* não é uma simples metáfora para tratar da obra do escritor, sendo sobretudo uma forma de indicar que sua obra representa uma arte da poligrafia muito rara, de modo a englobar vários gêneros literários em um diálogo constante com as artes. Além disso, Butor sempre esteve em contínua colaboração com artistas de domínios variados, colaborando "[...] com 'a literatura, o ouvido e o olho'; interessou-se pelos meios de comunicação mais contemporâneos; dedicou-se à história e à prática do objeto Livro, assumindo, portanto, um lugar de destaque na interseção da tradição e da contemporaneidade, da crítica e da invenção [...]" (ARBEX; ALLEMAND, 2012, p. 9). Para a segunda, o escritor é a representação de uma escrita nômade, em que ele trabalha a prosódia por meio de uma língua francesa franco-tele-fonada (*franco-télé-phoné*) e franco-tele-grafada (*franco-télé-graphié*), ligando o francês às imagens (*télé*), aos sons (*phoné*) e à grafia (tanto a escrita em si quanto a *mise en page* de um livro) (CALLE-GRUBER, 2006a).

A predileção do escritor em trabalhar com pintores e com músicos, reafirmada na entrevista e 2013 e já presente na entrevista de 1963 no seu falar sobre Proust, não o limita às parcerias de trabalho unicamente com artistas dessas áreas. A produção fílmica de Pierre Coulibeuf (2001), e mesmo a entrevista com Alain Siciliano (BUTOR, 2010c, 2017), em dois formatos (CD e DVD), evidenciam a ligação do escritor com o audiovisual. Todas as formas encontradas pelo escritor para realizar sua experimentação literária, por mais variadas que

sejam, apresentam uma característica em comum muito marcante: a busca em unir o que é tipicamente do campo da voz (a *parole* em todas as suas ascepções) com o que é tipicamente do campo da imagem (os movimentos da câmera, as cores, as técnicas de pintura). O pintar com palavras de Michel Butor vem do desejo do escritor de transformar o que ele considera como literatura cinza em uma literatura em cores (apud CALLE-GRUBER, 2006a). Esse gesto de pintar com palavras não contempla apenas a palavra impressa no papel, a letra morta, mas toda a complexidade de transmissão do pensamento por intermédio da voz: a *parole*. Não é, portanto, a *parole* unicamente traduzida por fala, mas a *parole* em todas as suas possibilidades de significados dentro da língua francesa.

Retomando a nota 1, sobre a definição de *parole* pelo dicionário *Le Grand Robert de la Langue Française*, esse substantivo pode ser definido como: elemento da linguagem falada; elemento simples da linguagem articulada (palavra, expressão); conjunto de sons articulados; enunciado significante (discurso); palavra ou expressão (de um texto escrito); no plural, texto de um trecho de música vocal (letra de música); pensamento expresso em voz alta; faculdade de exprimir, de transmitir o pensamento por um sistema de sons articulados, emitidos pelos órgãos apropriados; linguagem falada ou escrita; fato, ação de falar, de dizer alguma coisa; jeito, maneira de falar (de uma pessoa).

Todas as definições acima parecem encontrar ressonância nas obras analisadas ao longo desta dissertação. Ora *parole* foi vista como dicurso e fala, captados pelo microfone de Michel Butor, para o caso de *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]), ora foi apresentada como uma construção discursiva própria da criação literária, que transfere a ação de falar e de dizer alguma coisa para o leitor, como em *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957) a partir do uso dos pronomes na obra. A ***parole* em cores** demanda ou representa uma ação que envolve o pensamento, a voz e o texto literário, todos de forma simultânea. O movimento proveniente dessa ação gera efeitos variados na experimentação literária, indo das cores tipográficas da *mise en pag*e da obra para as cores apresentadas pela própria tessitura literária.

Retomando a ideia de fronteira, ***parole* em cores** parece querer representar em sua concepção a fronteira (ou limiar) entre as línguas. Limiar, sobretudo, visto que nos estudos linguísticos é bastante comum se manter *langue* e *parole*, ao se tratar de Saussure (2006 [1916]), sem traduzi-las. Mesmo que haja uma tendência em traduzir *parole* por fala, é explicitado o termo em francês entre parêntesis: "[...] sua execução jamais é feita pela massa [falante]; é sempre individual; nós a chamaremos *fala* (*parole*)" (SAUSSURE, 2006 [1916], itálico do autor).

A *langue*, em Saussure (2006 [1916]), é a língua sem a *parole*. É o sistema linguístico, aliado ao que ele chama de massa falante, considerado ao longo do tempo. Já a *parole* é a realização concreta da *langue*, mas não é de interesse da linguística, visto que é uma execução sempre individual e não realizada pela massa falante, pela linguagem. A *parole* é, portanto, uma manifestação concreta, perceptível aos sentidos, e individual. Seria, em resumo, ligada ao desempenho da fala e da escrita de um indivíduo, uma realização concreta da língua com finalidades próprias (sejam elas informativas e/ou comunicativas). "Quando Ferdinand de Saussure (1916) propôs a separação como objetos de estudo a *langue* (o sistema interno da linguagem de cada pessoa) e a *parole* (o uso da linguagem na vida social) o mundo da linguística mudou para sempre" (SHORTALL, 2016, p. 65).

Para pesquisas futuras e que não foram possíveis de serem inseridas nesta dissertação, fica a possibilidade de melhor consolidar a noção de ***parole* em cores**, apenas iniciada neste trabalho, a partir das parcerias de Michel Butor com pintores/ilustradores e com músicos. No caso do primeiro, iniciei a análise em 2018 do poema *Zoo* (BUTOR, TALLEC, 2001), em um ensaio de curso publicado a convite do Prof. Dr. Roberto Zular, ministrante da disciplina de pós-graduação da USP sobre *Poéticas e políticas da voz*[130]. Na época, eu não havia, ainda, pensado a respeito da ***parole* em cores**, mas é possível, na análise que faço nesse trabalho, perceber o brotar dessa noção ao tratar da terceira voz narrativa que emerge do encontro do texto do poema de Butor com a ilustração de Tallec. Se analisada a partir da parceria com um músico, por exemplo na obra *Le long de la plage* (BUTOR, COPLAND, 2012), a ***parole* em cores** ganha ainda mais um grau de complexidade em se manter essa noção unicamente em língua portuguesa, visto que, em francês, *paroles* (no plural) significa também letra de música. ***Parole(s)* em cores**, portanto, contempla várias significações de uma única palavra sem que se perca alguma de suas significações. É uma noção-limiar entre línguas.

***

[130] KOYANO, A. L. S. Michel Butor, voz(es). **Magma**, v. 26, n. 15, p. 235-256, 2019b. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2019.174044. Acesso em: 8 out. 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve por objetivo apresentar a relação entre imagem (tanto a autoral quanto a criação literária a partir de elementos composicionais imagéticos) e *parole* (palavra, fala, enunciado, discurso – tanto na dimensão da grafia quanto da fonia), aqui denominada de ***parole* em cores**, na obra de Michel Butor. Tratou-se de um estudo sobre a relação entre as imagens autorais e a criação de Butor. Partiu-se, para tanto, da análise de duas entrevistas literárias (dentre as muitas concedidas pelo autor), sendo uma de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*, e a outra, de 2013, *À double titre – Michel Butor*. Em seguida, foram contrastadas as imagens de si coconstruídas ao longo das entrevistas com elementos composicionais das obras *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e da organização das obras completas de Michel Butor, tomando *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) como ponto central de análise. Por fim, chegou-se à ficcionalização da entrevista literária presente no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), no qual atuam Mireille Calle-Gruber, editora-chefe responsável pelas obras completas do autor, e Michel Butor.

As perguntas de pesquisa que nortearam este presente trabalho foram: qual a relação da voz com o pintar com palavras de Michel Butor? Dentro de todo o universo da criação butoriana a que este trabalho se propôs a analisar uma pequena parcela, essa não é uma pergunta de pesquisa possível de ser respondida apenas durante uma pesquisa de mestrado, o que exigiu, ainda, um melhor delineamento: qual a relação da voz com o pintar com palavras de Michel Butor, a partir de duas entrevistas literárias? Ou ainda, mais especificamente: qual a relação das imagens de si coconstruídas em duas entrevistas literárias (uma em 1963 e outra em 2013) com alguns pontos das obras *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]) e *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962])? E como ambas as obras se relacionam com o filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001)?

Para responder a essas perguntas, este trabalho se organizou em três capítulos de análise e de discussões teóricas sobre as obras de (e com) Michel Butor listadas anteriormente, contando ainda com um capítulo introdutório de discussão teórica-metodológica sobre o gênero entrevistas literárias. O **Capítulo 0** foi, portanto, uma proposta de análise metodológica para as entrevistas literárias estudadas ao longo desta dissertação. Como já dito anteriormente, foram selecionadas duas entrevistas literárias de Michel Butor, concedidas em momentos distintos da carreira do escritor e com um intervalo de cinquenta anos entre elas, a saber: a primeira, de

1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*, em comemoração ao cinquentenário do primeiro tomo da obra de Proust, com foco nas lições aprendidas por Butor de sua leitura do romance proustiano; e a segunda, de 2013, *À double titre – Michel Butor*, com foco sobretudo na relação estabelecida entre Butor e as artes visuais e nas reflexões feitas por ele sobre outros escritores que contribuíram para seu fazer literário.

O **Capítulo 1** analisou a entrevista literária de 1963, *La leçon de Proust selon Michel Butor*. Do estudo dessa entrevista literária, realizada em celebração ao cinquentenário da publicação do primeiro tomo, *Du côté de chez Swann* (PROUST, 1987 [1913]), foram selecionadas as lições aprendidas por Butor a partir da obra de Proust e que ressoam no romance *La Modification* (BUTOR, 1980 [1957]): o efeito de névoa, o papel das obras de arte no romance e o estudo da linguagem. Para a análise desse neorromance, serviram de base teórica os trabalhos de: Diniz (2018), Frias (2016) e Rajewky (2012), para o estudo das referências intermidiáticas e da écfrase; Dolar (2012), Cavarero (2011) e Vivès (2009), para o estudo da voz; Zular (2017) Maniglier (2020 [2006]) e Benveniste (1976), para o estudo dos pronomes na obra.

O **Capítulo 2** analisou a entrevista literária de 2013, *À double titre – Michel Butor*. O ponto de partida do segundo capítulo foi a comparação das imagens de si coconstruídas em ambas as entrevistas literárias, tendo como objetivo responder à seguinte pergunta: houve a manutenção ou a mudança do *ethos* por parte do escritor ao longo desse meio século? Por se tratarem de entrevistas com um intervalo aproximado de cinquenta anos entre elas, pode-se ainda questionar: qual a relação do falar de si de Michel Butor com as obras do escritor? Para responder a essa pergunta, propus um estudo da escrita do pensamento de Michel Butor a partir da concepção das obras completas do escritor, tendo como ponto central de análise *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]) e da influência de três dos quatro princípios de Stéphane Mallarmé na experimentação literária butoriana: o corpo das letras, o branco das páginas e as cores tipográficas. Para esses estudos, serviram de base teórica os trabalhos: de Perugini (2015) e Prado (2006), para as discussões sobre o Nouveau Roman; de Calle-Gruber (2006a, 2006b), para a elaboração das obras completas de Michel Butor; de Cavarero (2011), para o estudo da voz; e do próprio Michel Butor (2006b [1964]), para a relação entre *Mobile* (BUTOR, 2007a [1962]) e os princípios de Mallarmé na escrita butoriana.

As imagens de Michel Butor coconstruídas nas duas entrevistas perpassam constantemente seu fazer literário, sendo a narrativa de vida, que mescla sua vida à sua obra, o ponto essencial de comunhão entre o autor e as imagens dele e por ele apresentadas nessas entrevistas literárias, bem como as imagens que a segunda entrevistadora constantemente

coloca em xeque diante do entrevistado. Especialmente na segunda entrevista, a jornalista contribui imensamente na coconstrução de imagens de Butor, colocando em debate a escrita e a relação com os demais escritores franceses, a produção para o público infantil e a relação com as novas tecnologias, além da relação com os outros domínios artísticos. Ela debate ainda com o escrito sobre a qualidade literária e até mesmo sobre a ruptura com o romance para se lançar à escrita-mundo.

É, portanto, essencial, trazer à luz tanto as falas dos entrevistadores quanto as do entrevistado, visto que são as primeiras que orientam toda a argumentação, ou a contra-argumentação, do escritor. Por serem momentos ímpares de coconstrução da imagem do autor, e graças às particularidades das entrevistas literárias e da constituição do *ethos* autoral nessa situação de comunicação, esse modelo de entrevistas possibilita análises ricas e de grande importância para os Estudos Literários e para a própria AD de orientação francesa.

O trabalho de parceria com outros artistas é um elemento novo que surge na segunda entrevista, mas de total comunhão com a herança proustiana, destacada na primeira entrevista, e com os passos de seu fazer literário descritos ao longo da segunda entrevista. Nessa entrevista de 2013, Michel Butor diz sentir-se feliz e realizado quando trabalha em parcerias com músicos e pintores, retomando o vínculo entre literatura, pintura e música que ele aprendeu como lição em Proust, apropriando-se dessa herança e transformando-a ao longo dessas cinco décadas, sempre renovando e relacionando a literatura do século XXI às formas intermidiáticas de se apresentar o texto, para além do papel. Sua narrativa de vida, mais do que as imagens de si que ele apresenta nas entrevistas, ela mostra como seu trabalho de escritor e de professor foram fundamentais para a sua produção literária e para as novas possibilidades de presença da literatura no século XXI.

Na primeira entrevista, as imagens se coconstroem como uma reação do escritor à única pergunta enunciada pelo entrevistador, que vincula, por meio da técnica argumentativa de ligação, o *ethos* de Michel Butor aos *ethé* do próprio Proust e ao de seu leitor ideal, que só encontra no romance proustiano contentamento e êxtase. A partir dos argumentos de dissociação, Butor apresenta seus *ethé* de: leitor e estudioso esforçado, apto a superar as próprias dificuldades em prol da literatura; aluno dedicado e humilde perante seu mestre (apesar de na época já ser um escritor aclamado tanto pelo público quanto pela crítica); escritor-construtor, que aprendeu com Proust a erigir um livro.

Já na segunda entrevista, a imagem do escritor é coconstruída tanto por meio de elementos de dissociação argumentativa quanto por analogia e ligação argumentativas. O espaço de coconstrução imagética é, portanto, de grande importância justamente pela constante

presença da entrevistadora, que traz para a cena enunciativa diversas informações do escritor que não estariam presentes na entrevista se não fossem por ela. A entrevistadora, inicialmente, apresenta o *ethos* do escritor vinculado ao valor atribuído aos seus atos (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958]), buscando imediatamente corrigir a imagem por ela criada do escritor ao introduzir argumentos de dissociação do par aparência-realidade. Percebe que há por parte da E2 o objetivo de melhor apresentar o escritor à audiência do programa, fazendo com que o *ethos* de Michel Butor não seja só o da verossimilhança, mas o da verdade em si – evidenciando uma grande diferença entre a argumentação retórica (BRETON; GAUTHIER, 2001) e a argumentação presente nas entrevistas literárias. Butor apresenta seu *ethos* em conformidade, em grande parte, ao que E2 constitui dele, por meio da confirmação dos elementos argumentativos de ligação apresentados por E2. É coconstruído o *ethos* de escritor humilde diante de sua própria criação por ambos os sujeitos discursivos, sendo este ressaltando pelo *ethos* de trabalhador dedicado e de escritor profícuo. Destaca-se na segunda entrevista a constituição em cadeira cíclica dos *ethé*: o *ethos* de escritor liga-se ao *ethos* de professor, que se liga ao *ethos* de leitor, dando origem ao *ethos* de estudioso e de pesquisador e, por fim, fechando o ciclo no *ethos* de escritor, que busca por meio do estudos dos cânones inovar na literatura francesa. Há ainda a presença do corpo na construção do *ethos* (MAINGUENEAU, 2001) por meio dos risos e dos suspiros, anotados no momento da transcrição, e dos sorrisos do escritor, indicados por E2, bem como do tom utilizado na enunciação (MACHADO, 2014, 2016a), todos de grande importância para estabelecer a imagem do escritor.

Parte-se das vozes múltiplas para se conduzir a argumentação que, na entrevista literária, age como uma maneira de tornar visível uma parcela da literatura e uma visão de mundo, sendo resultado da interação e do surgimento de um quadro que permite ao escritor produzir e inovar graças à presença e ao questionamento de quem o entrevista (YANOSHEVSKY, 2014). Tanto entrevistador quanto entrevistado atuam nessa coconstrução, sendo a principal função do primeiro conduzir a entrevista e, consequentemente, delimitar o curso da construção da imagem autoral, pontuando correções e informações pertinentes para a audiência que, por vezes, o escritor não quer ou se esqueceu de pontuar, cabendo ao escritor concordar ou não com a imagem dele que o entrevistador, consciente ou inconscientemente, deseja criar perante o público.

A partir da análise de ambas as entrevistas literárias de Michel Butor, ficou evidente a imagem do escritor, seu *ethos* de escritor de fronteira – entre literatura, pintura e música –, de leitor e de estudioso dos clássicos por ele admirados da literatura francesa. O seu fazer literário

é por ele traçado partindo da leitura, passando em seguida pelo estudo das obras lidas e, num terceiro momento, pela criação baseada nas técnicas dos escritores por ele admirados, em uma busca por tentar fazer algo inovador e que represente a sua identidade na literatura francesa. Essa identidade literária é composta também de parcerias com outros artistas – músicos, pintores, ilustradores –, sendo por meio desses trabalhos que Butor encontra o que chama de felicidade e de completude em sua prática literária. É, portanto, essencial trazer à luz tanto as falas dos entrevistadores quanto as do entrevistado, visto que são as primeiras que orientam toda a argumentação, ou a contra-argumentação, do escritor. Por serem momentos ímpares de coconstrução da imagem do autor, e graças às particularidades das entrevistas literárias e da constituição do *ethos* autoral nessa situação de comunicação, esse modelo de entrevistas possibilita análises ricas e de grande importância para os Estudos Literários e para a própria AD, por meio da Teoria da Argumentação como base de análise do *ethos* autoral.

Ressalta-se, ainda, que houve tanto mudança quanto manutenção do *ethos* de Michel Butor entre as duas entrevistas literárias. A mudança deve-se, sobretudo, à sua ruptura com o romance, como bem lembrado pela jornalista na segunda entrevista. Ele não enuncia, no decorrer dessa entrevista, os ensinamentos aprendidos tanto da obra de Proust quanto dos outros escritores que cita no que se refere ao romance; no entanto, ao contrastar a primeira e a segunda entrevistas, é possível observar que muito do que o escritor afirmou ter aprendido com Proust o acompanhou nesses cinquenta anos de produção literária. Os *ethé* de Michel Butor coconstruídos mantêm a mesma essência na entrevista de 2013: de humildade, de reconhecimento do passado literário francês, de respeito aos cânones, de escrita baseada na leitura e no estudo dos clássicos franceses, de narrativa de vida imbricada na profissão (MACHADO, 2015, 2016a). O ponto fundamental de entendimento das imagens do escritor coconstruídas deve-se à sua forma de ele se relacionar com os outros escritores que admira, partindo da leitura de suas obras para a análise e, por fim, após identificar as técnicas de escrita, buscar inovar ao criar uma obra que apresente tanto uma herança vinculada ao passado literário quanto uma projeção para o futuro da literatura. O trabalho de parceria com outros artistas é um elemento novo que surge na segunda entrevista, mas de total comunhão com a herança proustiana por ele destacada em 1963 e com os passos de seu fazer literário descritos em 2013. Na segunda entrevista, Michel Butor diz se sentir feliz e realizado quando trabalha em parcerias com músicos e pintores, retomando o vínculo entre literatura, pintura e música que ele aprendeu como lição em Proust, apropriando-se dessa herança e transformando-a ao longo dessas cinco décadas, sempre renovando e relacionando a literatura do século XXI às novas formas de se apresentar o texto, para além do romance.

Por fim, o **Capítulo 3** analisou a obra cinematográfica *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001). Partiu-se, antes, do estudo da montagem de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (BUTOR, 2007a [1962]). Em seguida, analisou-se as representações do feminino presentes nessa obra butoriana. Encerrou-se esta dissertação com a ficcionalização da imagem do escritor na entrevista literária que compõe o filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) e na transposição para o cinema da representação do feminino, presente na escrita experimental butoriana, na figura da crítica literária Mireille Calle-Gruber. Para esses estudos, serviram de base teórica os trabalhos de: Zica (2017), para a escrita experimental butoriana; Provase (2016), para a noção rítmica do texto literário e para o estudo da temporalidade e da historicidade distorcida; Amaral da Silva (2019), para as representações do feminino; Cavarero (2011), para o estudo da voz; Cesarino (2014), para a criação de mitos no texto traduzido; Diniz (2018) e Rajewski (2012), para as referências intermidiáticas; Arbex e Allemand (2012), para o Universo Butor; e Morello (2012) para a escrita-mundo butoriana.

Para os estudos da intermidialidade, o conceito de fronteira age como pré-requisito para "as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, consequentemente, *como* construtos e convenções" (RAJEWSKY, 2012, p. 71, grifo da autora), sendo, segundo a pesquisadora, o ato de traçar fronteiras o agente conscientizador sobre os modos de transcender e de subverter essas mesmas fronteiras, ou ainda como uma forma de ressaltar suas presenças, colocá-las à prova ou dissolvê-las completamente, colocando em evidência a convenção e a construção de limites. As fronteiras são, portanto, "estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma pletora de estratégias diferentes" (RAJEWSKY, 2012, p. 71).

A vontade de Michel Butor de se situar na fronteira é também reflexo da sua vontade de se manter à margem, à parte (*à l'écart*) dos grupos, e de poder expressar sua autonomia e sua própria visão sobre o mundo e a realidade, criando para si seu próprio universo a partir de suas próprias regras. A fronteira buscada por Butor – entre as artes; entre países e culturas em relação à França; entre gêneros literários e do cotidiano; e dentro da própria linguagem – acabou por se tornar uma fronteira temporal, entre os séculos XX e XXI.

Mas, ao se situar à margem, Butor retoma o centro da literatura francesa, quer dizer, os clássicos. É por meio da leitura e do estudo das obras canônicas, como visto no decorrer da análise das entrevistas literárias, que Butor busca situar-se na fronteira. Ele não nega o centro, antes o contrário: ele parte de um centro literário para apresentar as possibilidades da criação para além do centro, à margem. É sobretudo um trabalho linguístico empreendido em sua

escrita: “não se faz ciência apenas com laboratórios, mas com a linguagem” (BUTOR, apud CALLE-GRUBER, 2008a, p. 7, tradução minha)[131].

Sua criação acompanhou as mudanças culturais, incluiu o audiovisual como prática literária e estabeleceu novas possibilidades de parceiras artísticas, incluindo cineastas, como é o caso do filme de Coulibeuf (2001), recriando a escrita literária através da tela e da ficcionalização da imagem do escritor através da performance. É nesse espaço de fronteira que ele se encontra e se expressa. É nele também que ele enquadra sua criação literária. Assim como evidenciado na entrevista de 2013, Michel Butor buscou ao longo dos anos adequar-se à época em que vivia, resguardando o futuro da literatura que, para ele, é a fusão entre as artes e a inovação tecnológica.

***

[131] Do original: “on ne fait pas de la science seulement avec des laboratoires, mais avec du langage”.

REFERÊNCIAS[132]

AMARAL DA SILVA, Bárbara. **De deusas a bruxas**: um estudo introdutório sobre a relação (conturbada) entre mulheres e religião ao longo da história. Curitiba: Brazil Publishing, 2019.

AMOSSY, Ruth. Argumentação e Análise do Discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. **EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 1, p. 129-144, nov. 2011. Disponível e: http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/389. Acesso em: 02 set. 2020.

AMOSSY, Ruth. (org.) **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

ARBEX, Márcia; ALLEMAND, Roger-Michel. (org.) **Universo Butor**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec/Editora UnB, 2008 [1965].

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. v. 2. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BÍBLIA. N. T. Jean. *In*: **La Bible**. Versão de Louis Segond (1910). Disponível em: https://saintebible.com/lsg/john/1.htm. Acesso em: 07 set. 2020.

BRETON, Philippe; GAUTHIER, Gilles. **História das Teorias da Argumentação**. Tradução: Maria Carvalho. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2001.

BUTOR, Michel. **Le musée imaginaire de Michel Butor**: 105 œuvres décisives de la peinture occidentale. Paris: Flammarion, 2019.

BUTOR, Michel. **Pensées à voix haute**. Vincennes: Frémeaux, 2017. 6 CD.

BUTOR, Michel; FRUCHON-TOUSSAINT, Catherine. Michel Butor. **À double titre – Michel Butor**. Paris, RFI, 03 ago. 2013. Disponível em: https://savoirs.rfi.fr/br/apprendre-enseigner/culture/michel-butor. Acesso em: 18 set. 2020.

BUTOR, Michel; COPLAND, Marc. **Le long de la plage**. Paris: Vision Fugitive, 2012. 1 CD.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Poésie 3**. v. 12. Paris: La Différence, 2010a.

---

[132] De acordo com as Diretrizes da USP para a confecção de teses e dissertações. Disponível em: https://doi.org/10.11606/9788573140651. Acesso em: 31 ago. 2020.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Improvisation**. v. 11. Paris: La Différence, 2010b.

BUTOR, Michel. **Michel Butor – paroles de A à Z**. Paris: Deixis Édition, 2010c. 2 DVD (375 min.), color.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Recherches**. v. 10. Paris: La Différence, 2009a.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Poésie 2**. v. 9. Paris: La Différence, 2009b.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Matière de rêves**. v. 8. Paris: La Différence, 2008a.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Le génie du lieu 3**. v. 7. Paris: La Différence, 2008b.

BUTOR, Michel. Mobile – Étude pour une représentation des États-Unis. [1962]. *In*: BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Le génie du lieu 1**. v. 5. Paris: La Différence, 2007a.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Le génie du lieu 1**. v. 5. Paris: La Différence, 2007a.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Le génie du lieu 2**. v. 6. Paris: La Différence, 2007b.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Poésie 1**. v. 4. Paris: La Différence, 2006d.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Répertoire 2**. v. 3. Paris: La Différence, 2006c.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Répertoire 1**. v. 2. Paris: La Différence, 2006b.

BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Romans**. v. 1. Paris: La Différence, 2006a.

BUTOR, Michel. **Anthologie nomade**. Paris: Gallimard, 2004.

BUTOR, Michel. **La Modification**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980 [1957].

BUTOR, Michel; GRAVIER, Georges; VALLETTE, Robert. La leçon de Marcel Proust selon Michel Butor. **Proust aujourd'hui**. Paris, RTF, 10 dez. 1963. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tlK0CeHO-ow&t=232s. Acesso em: 18 set. 2020.

BUTOR, Michel. Les moments de Marcel Proust (1950-1955). *In*: BUTOR, Michel. **Répertoire**. Paris: Les Éditions de Minuit, v. 1, 1960.

BUTOR, Michel. **A Modificação**. Tradução: Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

CALLE-GRUBER, Mireille. Textamorphose: quand la matière rêve. *In*: BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Matière de rêves**. v. 8. Paris: La Différence, 2008a.

CALLE-GRUBER, Mireille. Michel Butor l'Hospitalier. *In*: BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Romans**. v. 1. Paris: La Différence, 2006a.

CALLE-GRUBER, Mireille. La rose des voix. *In*: BUTOR, Michel. **Œuvres Complètes de Michel Butor – Répertoire 2**. v. 3. Paris: La Différence, 2006c.

CALVINO, Italo. Um rei à escuta. *In*: CALVINO, Italo. **Sob o sol-jaguar**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. A voz falível: ensaio sobre as formações ameríndias de mundos. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 76-99, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p76-99. Acesso em: 02 set. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016 [2013].

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermidialidade. **RuMoRes**, v. 12, n. 24, p. 41-60, 20 dez. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143597. Acesso em: 02 set. 2020.

DOLAR, Mladen. Ética da voz. Tradução: Fábio Roberto Lucas. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 19, n. 18, p. 151-166, 2014.

FIORIN, José Luiz. Argumentação e discurso. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 53-70, jan.-jul. 2014. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/17352. Acesso em: 14 abr. 2020.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. **Elyra – Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, p. 33-40, 2016. Disponível em: https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150. Acesso em: 02 set. 2020.

GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

KOYANO, Amayi Luiza Soares. A co-construção da imagem de Michel Butor: argumentação em entrevistas literárias. **Filologia e Linguística Portuguesa**, v. 21, n. 1, p. 115-138, ago.

2019a. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v21i1p115-138. Acesso em: 14 abr. 2020.

KOYANO, Amayi Luiza Soares. Michel Butor, voz(es). **Magma**, v. 26, n. 15, p. 235-256, 2019b. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2019.174044. Acesso em: 8 out. 2020.

KOYANO, Amayi Luiza Soares; GLICENSTEIN, Jérôme; ISHII, Aline Magalhães dos Santos Silvério; PADILHA, Josias. Editorial Literatura e artes visuais: entre o lisível e o visível, **Revista Criação & Crítica**, v. 1, n. 25, p. 1-3, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v1i25p1-3. Acesso em: 18 set. 2020.

LEIRIS, Michel. Le réalisme mythologique de Michel Butor. *In*: BUTOR, M. **La Modification**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980 [1958].

MACHADO, Ida Lucia. **Reflexões sobre uma corrente da análise do discurso e sua aplicação em narrativas de vida**. Coimbra: Grácio Editor, 2016a.

MACHADO, Ida Lucia. Um encontro entre poesia, análise do discurso e narrativa de vida. **PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v. 6, p. 32-43, 2016b. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15769. Acesso em 02 set. 2020.

MACHADO, Ida Lucia. Percursos de vida que se entremeiam a percursos teóricos. *In*: SANTOS, S.; MENEZES, W. (org.) **Discurso, Identidade, Memória**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. p. 83-96.

MACHADO, Ida Lucia. O prefácio visto como uma prática discursiva em que diferentes vidas e obras se entrecruzam. **Estudos Linguísticos**, 43 (3), set./dez., São Paulo, p. 1129-1139, 2014. Disponível em: https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/511. Acesso em: 02 set. 2020.

MACHADO, Ida Lucia. A 'narrativa de si' e a ironia: um estudo de caso à Luz da Análise do Discurso. **Cadernos Discursivos**, Catalão, v. 1, n. 1, p. 01-16, ago./dez. 2013. Disponível em: https://cadis_letras.catalao.ufg.br/p/6998-2013-volume-1-n-1. Acesso em: 02 set. 2020.

MACHADO, Ida Lúcia. Uma analista do discurso face aos ditos de dois políticos: narrativas de vida que se entrecruzam**. EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 3, p. 68-81, nov. 2012. Disponível em: Acesso em 02 set. 2020. Disponível em: http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/407. Acesso em 06 out. 2020.

MANIGLIER, Patrice. Sobredeterminação e duplicidade dos signos: de Saussure a Freud. Tradução: Fábio Roberto Lucas. **Revista Crítica Cultural**, p. 107-119, 2020 [2006]. Disponível em: http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v15e12020107-119. Acesso em: 24 set. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos.** Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MATHEVON, Nicolas; GLICKMAN, Aaron Koralek; THEUNISSEN, Frédéric. Just Giggling? Information Content of the Hyena's Laugh. **ASA – Acoustic Society of America**, 2009 Disponível em: https://exploresound.org/2017/01/just-giggling-information-content-of-the-hyenas-laugh/. Acesso em: 02 set. 2020.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Tradução: Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MICHEL Butor Mobile. Direção: Pierre Coulibeuf. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2001. 1 DVD (61min.), color.

MINSSIEUX-CHAMONARD, Marie. **Michel Butor**. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2006.

MIRANDA, Daniela Silveira. **Discurso Jurídico**: constituição do ethos e orientação argumentativa. 2011. 235 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-23052012-134722/pt-br.php. Acesso em: 02 set. 2020.

MONET, Claude. 1872. 50 x 65 cm. Coleção do Museu Marmottan Monet. Disponível em: https://www.marmottan.fr/notice/4014/. Acesso em: 31 out. 2020.

MORELLO, André-Alain. Butor, œuvre des frontières et écriture-monde. *In*: ARBEX, Márcia; ALLEMAND, Roger-Michel. (org.) **Universo Butor**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 42-65, dez. 2006. Disponível em: https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65. Acesso em: 18 set. 2020.

OLIVEIRA, Regiane Raquel de. Uma outra face feminina: retórica, argumentação e ethos em entrevistas de Hilda Hislt. **EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 11, p. 103-116, jan./jun. 2016. Disponível em: http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/984/1013. Acesso em: 11 mar. 2020.

PANNINI, Giovanni Paolo. **Galerie de vues de la Rome antique**. 1758. 2,31 x 3,03 m. Coleção Museu do Louvre. Disponível em: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1652. Acesso em: 31 ago. 2020.

PANNINI, Giovanni Paolo. **Galerie de vues de la Rome moderne**. 1759. 2,31 x 3,03 m. Coleção Museu do Louvre. Disponível em: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1653. Acesso em: 31 ago. 2020.

PAVESE, Cesare. **La luna e i falò**. Milão: Einaldi, 1986 [1950].

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação** – a Nova Retórica. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1958].

PERUGINI, Gabriel Pascoal Domingos. **Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet**: contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975). Lille/São Paulo, 2015. Tese (Doutorado) – École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Université Charles de Gaulle – Lille III/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01272568/document. Acesso em: 02 set. 2020.

PRADO, Daniela da Silva. **A recepção do 'novo romance' no 'Suplemento literário' do jornal *O Estado de São Paulo***. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06112007-105204/en.php. Acesso em: 02 set. 2020.

PRETI, Dino. (org.) **Análise de textos orais.** v. 1. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

PROUST. Marcel. **Du côté de chez Swann**. Paris: Gallimard, 1987 [1913].

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução: Mario Quintana. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006 [1913].

PROVASE, Lucius. **Lastro, rastro e historicidade distorcidas**: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humadas, Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-16082016-150905/pt-br.php. Acesso em: 02 set. 2020.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras no debate contemporâneo sobre intermidialidade. *In*: DINIZ, T.; VIEIRA, A. (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. vol. 2. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

ROBBE-GRILLET, Alain. **La Jalousie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

ROBERT, Paul. **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. 2ème. ed. Paris: Dictionnaires Le Robert/Sejer, 2009. 1 CD-ROM.

SARRAUTE, Nathalie. **Tropismes**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

SIMON, Claude. **Le vent**. Les Éditions de Minuit, 1957.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

SHORTALL, Terry. Seguindo Saussure: delineando a forma e a substância da *langue* e da *parole*. **II Cadernos do Congresso Internacional de Linguística e Filologia**, v. XX, n. 13,

Rio de Janeiro, 2016, p. 65-78. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_13/005.pdf. Acesso em: 8 out. 2020.

YANOSHEVSKY, Galia. **L'entretien littéraire:** anatomie d'un genre. Paris: Classiques Garnier, 2018.

YANOSHEVSKY, Galia. L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? **Argumentation et Analyse du Discours**, dez. 2014. Disponível em: http://aad.revues.org/1726. Acesso em: 20 de nov. 2018.

YANOSHEVSKY, Galia. A co-construção da imagem do autor: o caso da entrevista literária. *In*: EMEDIATO, V.; LARA, G. M. P. **Análises do Discurso Hoje**. v. 4. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011. *E-book*.

ZICA, Guilherme da Cruz e. A escrita experimental de Michel Butor. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, maio-ago. p. 136-157, 2017. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/12519. Acesso em: 9 set. 2020.

ZULAR, Roberto. A terceira margem do signo. **Revista Cult,** São Paulo, n. 216, 2017. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/terceira-margem-do-signo/. Acesso em: 18 set. 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018 [1990].

***