UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida

A percepção, o tédio e os fragmentos de uma batalha: impressões temporais em *La Modification*, de Michel Butor, e *La Route des Flandres*, de Claude Simon

São José do Rio Preto

2024

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida

A percepção, o tédio e os fragmentos de uma batalha: impressões temporais em *La Modification*, de Michel Butor, e *La Route des Flandres*, de Claude Simon

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

São José do Rio Preto

2024

A447p

Almeida, Lorenzo Barreiro Lopes de

A percepção, o tédio e os fragmentos de uma batalha : impressões temporais em La Modification, de Michel Butor, e La Route des Flandres, de Claude Simon / Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida. -- São José do Rio Preto, 2024

186 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Pablo Simpson Kilzer Amorim

1. Percepção. 2. Memória. 3. Tempo. 4. Michel Butor. 5. Claude Simon. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida

A percepção, o tédio e os fragmentos de uma batalha: impressões temporais em *La Modification*, de Michel Butor, e *La Route des Flandres*, de Claude Simon

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim (orientador)
UNESP/IBILCE — São José do Rio preto

Profª. Drª. Larissa Drigo Agostinho
UNESP/IBILCE — São José do Rio preto

Profª. Drª. Márcia Maria Valle Arbex
UFMG — Belo Horizonte

São José do Rio Preto

25 de abril de 2024

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer à agência de fomento desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço às professoras Cristina Henrique da Costa, integrante da banca de qualificação, Larissa Drigo Agostinho, integrante da banca de qualificação e de defesa, e Márcia Maria Valle Arbex, integrante da banca de defesa, pelas reflexões sobre este texto que o fizeram muito melhor.

Agradeço também ao professor Pablo Simpson Kilzer Amorim. É difícil mensurar o valor de suas orientações, sempre muito próximas e atentas, ao longo destes enriquecedores últimos anos.

Agradeço ao professor Richard St-Gelais por ter me recebido no Département de littérature, théâtre et cinéma. Durante o estágio, pude aprofundar meus conhecimentos sobre o *Nouveau Roman* e ter acesso a uma bibliografia diversa sobre Butor e Simon. Esse período de estudo foi financiado pela Capes-Print, à qual também agradeço.

Não poderia deixar de mencionar as três pessoas mais importantes tanto para este mestrado, quanto para minha vida. Agradeço à Giselda pelo amor materno incondicional, um dos meus pilares de sustentação. Agradeço ao Luca, meu querido irmão gêmeo e melhor amigo, que está presente neste texto com seus debates, revoltas e questionamentos. Agradeço à minha primeira leitora e minha eterna companheira, Juliana, por ser a melhor parte de mim.

Agradeço à minha família, a todos os amigos, aos servidores técnicos do Ibilce, aos professores que marcaram meu percurso acadêmico e aos autores que participaram dos pensamentos desta dissertação, mesmo se vocês não integrarem as referências.

Enfim, agradeço ao “nós” das páginas a seguir.

“Raiva nas trevas o vento

Sem se poder libertar.

Estou preso ao meu pensamento

Como o vento preso ao ar.”

Fernando Pessoa, *Cancioneiro* (2007, p. 82)

RESUMO

Dois dos mais reconhecidos escritores do *Nouveau Roman* — movimento que tentou perturbar os alicerces do romance —, Claude Simon (1914–2005, Antananarivo) e Michel Butor (1926–2016, Paris) foram autores que buscaram transparecer, nas suas prosas, uma inquietação turbulenta. Na produção de Butor, selecionamos *La Modification* (1957), a narrativa de Léon Delmont, que decide deixar a sua família para viver com a amante. Sentado no trem, as longas horas no vagão forçam o protagonista a se dirigir a si mesmo, ou seja, a enfrentar as reflexões que pululam e que fazem a sua decisão titubear, ao passo que em *La Route des Flandres* (1960) acompanhamos a guerra submetidos à visão dos dragões de um regimento (Georges, Blum, Iglésia, Wack), que atravessam as trincheiras de um dos eventos mais hostis que a História já concebeu: a chacina da Grande Guerra. Portanto, colocamos lado a lado duas obras cujos enredos são distintos, porque, num plano menos superficial, possuem inúmeras interfaces que consideramos pertinentes para os estudos literários. Salientamos o fato de ambos novos-romancistas se preocuparem sobremaneira em narrar experiências sensoriais, tentando "mimetizar" a percepção humana. Além do caráter fenomenológico, as duas obras são permeadas pelo desacordo do sujeito com o tempo, pelo debate sobre a existência e o medo da morte. Assinalamos, ademais, que debateremos a verossimilhança nos nossos *corpora*, pois o jogo com ela é um dos principais artifícios empregados pelos autores. Com isso, Butor e Simon buscam experimentar e romper com os paradigmas da narrativa, através de um trabalho excessivamente formal, o que significa, por vezes, não só tencionar os limites da ficção, mas correrem o risco de serem inverossímeis ao explorar o campo do inexato, do ficcional, do indeterminado: do romance.

Palavras-chave: Percepção. Memória. Tempo. *La Modification*. *La Route des Flandres.*

RÉSUMÉ

Deux des écrivains les plus reconnus du Nouveau Roman, *un mouvement littéraire qui a essayé de perturber les fondements du roman, Claude Simon (1914-2005, Antananarivo) et Michel Butor (1926-2016, Paris), étaient des auteurs qui cherchaient à transparaître, dans leurs récits, une inquiétude turbulente. Dans l'œuvre de Butor, nous avons sélectionné* La Modification (1957)*, l'histoire de Léon Delmont, qui décide de quitter sa famille pour vivre avec sa maîtresse. Assis dans le train pendant de longues heures, le protagoniste est contraint de se tourner vers lui-même, c'est-à-dire d'affronter les réflexions qui pullulent et qui font vaciller sa décision. En ce qui concerne* La Route des Flandres (1960), *nous suivons la guerre à travers les yeux des soldats d'un régiment (Georges, Blum, Iglésia, Wack) qui traversent les tranchées de l'un des événements les plus hostiles que l'Histoire ait jamais conçus : le massacre de la Grande Guerre. Nous mettons donc en parallèle deux œuvres dont les intrigues qui se différencient, mais qui, sur un plan moins superficiel, présentent de nombreuses interfaces que nous jugeons pertinentes pour les Études littéraires. Nous soulignons le fait que les deux nouveaux romanciers se préoccupent particulièrement de raconter des expériences sensorielles, cherchant à "imiter" la perception humaine. Au-delà du caractère phénoménologique, les deux œuvres sont jalonnées du désaccord du sujet avec le temps, du débat sur l'existence et de la peur de la mort. Nous soulignons également que nous discuterons de la vraisemblance dans nos corpus, car jouer avec elle est l'un des principaux artifices employés par les auteurs. Ainsi, Butor et Simon cherchent à expérimenter et à rompre avec les paradigmes du récit à travers un travail excessivement formel, ce qui signifie parfois non seulement repousser les limites de la fiction, mais aussi prendre le risque d'être invraisemblables en explorant le domaine de l'inexact, du fictionnel, de l'indéterminé : du roman.*

Mots-clés : Perception. Mémoire. Temps. La Modification. La Route des Flandres.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 11
PARTE I: PROLEGÔMENOS
1. O *Nouveau Roman* 17
1.1. leitura do movimento no Brasil, por Leyla Perrone-Moisés 18
1.2. O novo e o fim do romance tradicional segundo Alain Robbe-Grillet 19
2. Michel Butor: a escrita em labirinto 23
3. Claude Simon: a percepção palavra por palavra 27
PARTE II: *LA MODIFICATION*
4. O espaço: o trem e a impossibilidade de trazer Roma para Paris 34
4.1. A viagem da aventura e a viagem espacial 34
4.2. As cidades ausentes 44
4.3. O mundo material 49
4.4. As personagens reificadas 53
4.5. "Au-delà de la fenêtre" 59
4.6. Os objetos do trem 65
4.7. A respeito da ilusão do real 69
5. A perspectiva: o funcionamento do *vous* 72
5.1. Enunciação e enunciado 72
5.2. A perspectiva e o tempo 78
5.3. O problema do "vous" 81
6. A percepção: o presente e a presentificação do passado 87
6.1. O labirinto da percepção 87
6.2. Uma investigação estrutural 95
6.3. Os dois passados 106
6.5. O "vous" e a voz imperativa 111
PARTE III: *LA ROUTE DES FLANDRES*
7. O espaço: imaginar que se caminha pela guerra 118
7.1. A experiência da experiência 118
7.2. O jogo com a história e com o real 121
7.3. Por uma imaginação terrestre 127
7.4. Impressões do movimento 132
8. A perspectiva: *A Estrada de Flandres* e a (im)possível coletividade 137
8.1. A suspensão do enunciador 138

8.2. A construção da coletividade e as barreiras volúveis do indivíduo 142
8.3. Aniquilamento da singularidade e do grupo 145
9. A percepção: fragmentos da realidade de uma batalhão 154
9.1. O problema da sobreposição 154
9.2. Retratos fraturados 160
9.3. O tempo da eternidade 165
9.4. *Les événements carrefours* 168
CONSIDERAÇÕES FINAIS 176
REFERÊNCIAS 181

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Michel Butor (1926–2016) foi um escritor reconhecido pela crítica por seus romances, que não se contentaram com os paradigmas da narrativa. Claude Simon (1913–2005), por sua vez, compreendeu o humano e o seu sofrimento em obras frequentemente marcadas pela guerra. Importantes romancistas do *Nouveau Roman*, autores da segunda metade do século passado, Michel Butor e Claude Simon fizeram de suas narrativas um lugar de experimentação radical não só da literatura, mas também da experiência humana.

La Modification (1957), de Butor, é a narrativa de Léon Delmont, um chefe de família que, na meia-idade, percebe que sua vida esmaece em tédio. Então, toma um trem de Paris a Roma, para viver com a amante o sonho de uma vida luminosa e alegre, deixando família e esposa para trás. Durante o trajeto da viagem, o trem torna-se um *locus* no qual o protagonista, sentado passivamente, é invadido por uma profusão de memórias, reflexões e imaginações.

O enredo de *La Route des Flandres* (1960), por sua vez, é a experiência de guerra narrada pelos olhos dos soldados Georges, Blum, Reixach, Wack e Iglésia. Esse grupo, remanescente de um batalhão, perambula por uma estrada em que o barro, a sucata e os homens surgem indissociáveis, durante o fim de uma das batalhas da Segunda Guerra Mundial, a Batalha de Flandres, da qual o próprio Claude Simon, autor do romance, participou.

O nosso propósito é analisar os dois romances a partir da temática da percepção temporal, seguindo um ponto de vista literário. Para Jean-Pouillon, Jean-Yves Tadié, Paul Ricœur e outros teóricos com os quais dialogaremos ao longo do percurso desta dissertação, a percepção da passagem depende do estado de espírito da personagem em relação ao mundo e às suas vontades, mimetizando a realidade. Dentro da temática do tempo, para sermos mais específicos, preocupamo-nos com a leitura do tempo presente das narrativas. Tanto Butor quanto Simon exploraram a experiência temporal dos heróis de seus romances enquanto os eventos se desenrolam. Essa relação com a representação é ambígua, pois o real surge não como reprodução fiel ou aspiração idealista, mas como mecanismo de verossimilhança de uma experiência "verídica" para cada uma de suas personagens. Em contrapartida, os autores buscaram tensionar ao máximo os limites e paradigmas da narrativa, na medida em que algumas técnicas da percepção são experimentos com o tempo ficcional, podendo, por vezes, correr o risco de parecer inverossímil.

A nossa investigação tenta responder às seguintes questões: como as narrativas se constroem ao redor da percepção de suas personagens do tempo, por um lado, e, por outro, quais as participações e as interferências do tempo no enredo e na experiência das personagens.

Os dois autores que estudamos foram responsáveis pelo enriquecimento do tempo narrativo com um sem-número de técnicas romanescas, a partir da criação ou, não raro, da retomada de autores clássicos. É o caso Marcel Proust, de que se tornou imprescindível ao falarmos do tempo e da memória e que será uma espécie de terceiro ausente, tendo em vista a importância de *Em busca do tempo perdido* para nossos autores e para os estudos de nossa bibliografia. Além disso, Butor e Simon foram e ainda são reconhecidos pelas suas obras — não à toa, foram laureados pelo Goncourt e pelo Nobel, respectivamente — embora ainda sejam pouco lidos no Brasil.

Em razão desse pouco conhecimento, na parte I, realizaremos uma incursão na biografia e na obra geral dos autores em "Michel Butor: a escrita em labirinto" e "Claude Simon: a percepção palavra por palavra". Em seguida, apresentaremos e contextualizaremos os autores bem como procuraremos oferecer alguns fundamentos do movimento de que ambos participaram, o *Nouveau Roman*.

Na parte II, intitulada "*La Modification*" , desenvolvemos o estudo da obra de Michel Butor em questão. No capítulo "O espaço: o trem e a impossibilidade de trazer Roma a Paris", abordamos o espaço, separando-o, por mais esse procedimento que possa parecer um erro para diversos estudiosos, do tempo em si. É no trem que, após sua escolha repentina, transborda a interioridade de Delmont e onde surge uma preocupação por parte do autor com os objetos ao seu redor. A personagem tenta, por um lado, prestar atenção aos mínimos detalhes desse momento crucial de sua vida, por outro, agarra-se à realidade como uma maneira de evitar as memórias e as reflexões que minam a sua decisão. Os eventos da interioridade são como uma espécie de obstáculos que a personagem, como o herói clássico, deve enfrentar para a conquista de seu conhecimento. A diferença é que a sabedorai é negativa e o leva para o caminho contrário, "modificando", por assim dizer, a sua vontade. O espaço, mesmo dos lugares que não estão presentes no agora, são importantes, porque Roma e Paris ambientam a sua contemplação existencial. Além disso, há uma construção pormenorizada do espaço com o objetivo de mimetizar o olhar humano do mundo. Investigaremos, por fim, o envolvimento da personagem com um certo real que parece surgir dessa apreensão. Para a relação do espaço com o tempo, dialogaremos com Mikhail Bakhtin (*Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo*), com Homero (*Odisseia*) e com

Françoise von Rossum Guyon, em *Critique du roman : essai sur "La modification" de Michel Butor*.

Debruçamo-nos, em seguida, no capítulo "A perspectiva: o funcionamento do *vous*", no uso da segunda pessoa do plural. No romance, o narrador parece contar a história de si e do outro, realizando um monólogo interior que mistura tanto o *eu* quanto o *ele*, conforme indica a leitura de Françoise van Rossum-Guyon, em *Critique du roman : essai sur "La modification" de Michel Butor*. A partir dessa ambiguidade, outra se desenrola: não podemos saber se a narrativa é uma discurso refletido ou irrefletido do sujeito. Veremos os efeitos dessas técnicas e como o autor objetiva tensionar a ficção. Com isso, mostraremos como a obra em si é uma investigação dos limites do romance.

No capítulo "A percepção: o presente e a presentificação do passado", exploraremos o funcionamento da consciência da personagem dentro do trem. Um dos paradigmas da narrativa, segundo *Tempo e narrativa II*, de Paul Ricoeur, é ser escrita no passado, narrando um momento já concluído para o leitor, ao passo que, frequentemente, deve passar a impressão de se desenrolar no presente. Michel Butor escolhe, todavia, dentre as possíveis técnicas para mimetizar a percepção, uma delas servir-se do próprio pretérito como forma verbal privilegiada, escrever com verbos no presente. Emprega, contudo, diversos mecanismos complexos que buscam tornar o presente não só simultâneo, mas também, de certa forma, funcional para a leitura. O autor se preocupa em precisar cada gesto menor e insignificante, trazendo uma espécie de realismo sensorial e perceptivo, tentando colocar o narrador excessivamente próximo da personagem.

Na parte III, intitulada "*La Route des Flandres"*, deter-nos-emos na narrativa de Claude Simon selecionada, visando compreender a consciência dos soldados nessa obra ficcional, na qual se revela o mais profundo do humano e de seu sofrimento, ambos perpassados pelo tempo. Seguindo um trajeto próximo da obra anterior, iniciaremos esse estudo com "O espaço: por uma imaginação terrestre", pois, desnecessário dizer, o ambiente da guerra, onde a morte é iminente, nem que seja na alma, afeta física e emocionalmente o interior dos soldados, sobretudo, de Georges, por muitos considerado o narrador autodiegético da narrativa. Veremos também como a imaginação por trás da pena de Simon surge de uma relação dialética com o mundo material, a partir do qual cria-se o ficcional. Para isso, dialogaremos com Gaston Bachelard (*A psicanálise do fogo*, *A água e os sonhos : ensaio sobre a imaginação da matéria*, *La terre et les rêveries de la volonté* e *La terre et les rêveries du repos*) e com *As Geórgicas*, de Simon.

No segundo capítulo dessa seção “A perspectiva: a (im)possível coletividade” buscamos investigar o plano referencial do discurso. Veremos como a narração é problemática, pois a individualização da voz nem sempre é frequente, podendo se referir a mais de um indivíduo, não sendo necessário o uso do “nós”, do “eles”, muito menos do “vós”. Ao longo das páginas do livro, a focalização se altera entre os soldados e dá preferência a Georges e Blum; porém, depois de longas repetições de “eu” e “ele” sem nenhum sujeito diretamente relacionado, aos poucos o enunciador fica suspenso, divagando por vários deles. Com isso, tentaremos mostrar como a dissociação dos indivíduos se torna uma membrana porosa e frágil. Para apontar a dimensão testemunhal e o compartilhamento dos soldados, servir-nos-emos das teorias da memória compartilhada de Maurice Halbwachs (*A memória coletiva*), de Michael Pollak (“Memória, esquecimento e silêncio” e “Memória e identidade social”). O problema dessa leitura é que o indeterminado referencial pode não ter por objetivo a enunciação do grupo, mas de sujeito(s) vazio(s), cuja interioridade foi aniquilada pela experiência aterrorizadora da guerra, a ponto dos soldados se tornarem mortos-vivos.

No terceiro capítulo dessa parte, “A percepção: fragmentos de um batalhão”, mostraremos como o romance em questão busca, de certa forma, mimetizar a experiência sensorial do tempo dos dragões. C. S. não se contenta com a causalidade tradicional, pois ela não é suficiente para narrar o espírito em farrapos dos que passaram pela guerra. O autor encadeia, portanto, sequências de fragmentos que são tão caóticos, quanto organizados, tão lógicos, quanto espontâneos. A exploração da percepção das personagens também estabelece um jogo com o leitor, que tem acesso a uma experiência ficcional do que se passou numa das estradas de Flandres. O leitor assiste à dificuldade dos soldados em compreenderem a realidade, mas ele também tem dificuldade de, não-raro, assimilar o nível mais superficial da trama. Talvez, por conta do texto mimetizar a experiência de outrem, talvez, por conta de nem mesmo os soldados conseguirem entender com clareza os eventos. Isso porque a percepção se encontra frequentemente em suspensão, pois, quando as sequências temporais são presentificadas, são desenraizadas de suas origens no espaço-tempo. Dessa maneira, pode ser difícil ou até impossível discernir o que é imaginação, passado ou presente. Além disso, por vezes, o texto parece não corresponder com a realidade objetiva, porém pensamos que a abstração pode, em inúmeros casos, compreender a realidade para além dela ou do cálculo.

Portanto, feitas as considerações, torna-se mais nítido o objetivo de nossa comparação de enredos opostos que possuem intersecções, isto é, pontos de contato, que se coadunam ou

se dissociam, dentro da chave que propomos, para a qual as compreensões resultantes deste estudo visam contribuir.

PARTE I: PROLEGÔMENOS

1. O *Nouveau Roman*[1]

Iremos, nesta seção, apresentar o *Nouveau Roman* segundo alguns de seus principais autores, a saber, Alain Robbe Grillet (1992-2008), Nathalie Sarraute (1900-1999), Jean Ricardou (1932-2016); bem como percorreremos a crítica de Leyla Perrone-Moisés. Essa apresentação objetiva apresentá-lo ao leitor brasileiro, que em sua maioria desconhece o movimento. Hoje o movimento já integrou a história, tendo em vista que os autores que citaremos ao longo desse capítulo já nos deixaram. Como coloca Françoise van Rossum Guyon (*Le Coeur de critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous* [1997]), os novos romancistas construíram um legado perene, que continua a se refletir na literatura mundial, ultrapassando as margens do próprio movimento .

A primeira metade do séc. XX foi marcada pela guerra. Neste mesmo período, surgiram o modernismo e as vanguardas na literatura. O *Nouveau Roman* veio na década de 1950 e 1960, contexto importante, não só literário, mas também histórico. Foi um período, segundo Hobsbawm (1996), marcado pelo eminente trauma da guerra, que, como podemos dizer, foi como um fantasma pairando na sociedade das décadas seguintes e também pairando nos romances do movimento — como ficará mais claro adiante.

Os novos romancistas seriam os herdeiros da grande literatura dos últimos séculos, segundo Alain Robbe-Grillet — crítico, teórico e romancista do movimento —, em *Por um novo romance* (1996). O que pode parecer contraditório, porque consideram as escolas anteriores ultrapassadas, propondo uma reformulação da literatura de então, que deveria ser superada. Robbe-Grillet se opõe mais especificamente ao romance realista, mas isso não é um consenso entre os autores. Em razão disso, "O 'nouveau roman' é a quebra mais radical que a tradição do romance francês jamais sofreu", como afirmou Otto Maria Carpeaux (1968, p. 311).

Não cabe a nós elencar a profusão de técnicas do movimento. Como indica Georges Raillard (1973), num colóquio sobre Butor, não se pode afirmar se esses escritores se reuniram por suas semelhanças ou se reuniram em razão de não se parecerem com os outros. Um dos pontos a se considerar é, segundo Jean Ricardou (1978), o fato de o movimento ser heterogêneo, pois não podemos apontar com exatidão seus autores nem suas técnicas. Porém,

[1] Este presente capítulo da dissertação foi resultado de uma estágio de pesquisa realizado na Université Laval, sob a orientação do Prof. Dr. Richard Saint-Gelais, financiado pela bolsa de internacionalização Capes-Print.

como ficará claro adiante, os autores concordam que o romance deveria sofrer uma mudança no tocante ao problema da representação da realidade e do humano[2].

O novo na literatura é fundamentado na ruptura da tradição, segundo os formalistas russos, como Tyaniov (1970). Haveria duas maneiras de evolução literária, por paródia, quando se repete algum procedimento comum em determinada época, parodiando portanto (inevitável não pensarmos no romance de cavalaria parodiado pelo engenhoso fidalgo), por substituição, quando procedimentos comuns perdem espaço para outros, logo, o que era secundário se torna central, e vice-versa. Além disso, podemos notar que quando um procedimento é substituído e tornado periférico, pode retornar eventualmente por meio da paródia. Esse é o movimento da literatura moderna. Ao longo deste trabalho veremos como o Nouveau Roman pretende romper com alguns aspectos do romance, ao passo que, mesmo que os novos romancistas não admitissem, retomam outros inevitavelmente.

1.1. A leitura do movimento no Brasil, por Leyla Perrone-Moisés

Quem são os novos romancistas e quando o movimento surgiu? Além da inexatidão de quais autores fizeram parte dele, como coloca Perrone-Moisés (1966), não há um momento preciso no qual tenha se iniciado. Com o romance de Camus, que se distancia da psicologia? Com Raymond Roussel? Com os surrealistas, que também tinham uma relação com as artes plásticas? Trata-se, de qualquer maneira, segundo ela, de uma progressão[3] natural do romance.

Não é possível definirmos efetivamente o *Nouveau Roman*, pois não há um líder nem determinação necessária para ser categorizado como escola. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a crítica começou a descrever uma nova "escola" que surgia no romance francês. Considerado como "exotico e marginal" (Perrone-Moisés, 1966, p. 16), aos poucos o movimento ganhou espaço na crítica. Embora não compartilhassem teorias, a aspiração à inovação foi um ponto de intersecção das obras, como Leyla Perrone-Moisés coloca: "todos lutavam porém contra os mesmos defeitos ou doenças do romance tradicional." (Perrone-Moisés, 1966, p. 17). A alcunha dada por Sartre (2016), no prefácio de *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute, se tornou popular e perdurou: "anti-romans".

---

[2] Além do novo, diversas alternativas são propostas para desapropriar o humano de seu pedestal no romance, ou seja, para escapar a um certo humanismo: o espaço torna-se o eixo principal, a situação em vez da psicologia, a dissolução da personagem, entre outras.

[3] Por mais que a ideia de "progressão" do romance seja problemática e discutível, a autora empregou a expressão "evolução natural". Ao menos é uma ideia que os novos romancistas afirmam e que não nos cabe discutir aqui.

Para os novos-romancistas, o homem não seria apenas "o que aparenta ser; nem só o que esconde conscientemente, é tudo o que nele vive à sua revelia, e, descoberta maior, é também tudo o que poderia ser ou poderia ter sido." (Perrone-Moisés, 1966, 16). O *Nouveau Roman* fugiria da narrativa do homem superficial ou da sua compreensão interior, para buscar tudo o que homem é e o que pode ser inventado sobre ele. Uma das necessidades que viam os novos-romancistas era negar a literatura para entretenimento, razão pela qual alguns críticos diziam que o *Nouveau Roman* seria exaustivo e obtuso. "Toda a concepção romanesca dos novos-romancistas repousa no reconhecimento de que o campo do romance é o campo do possível. [...] o romance, sendo o campo em que todos os possíveis podem coexistir, dá-se o direito de fugir ao tempo cronológico [...]", assinala Perrone-Moisés (1966, p. 19-20). A experimentação com as técnicas literárias é um dos horizontes dos autores, pois eles pensavam que, no mundo inventado do romance, poder-se-ia conceber tudo aquilo que a linguagem permite. Ele seria um espaço de experimentação.

Outra característica do *Nouveau Roman*, como salienta Perrone-Moisés, é a importância da percepção do mundo através da visão. Os autores do movimento tentam descrever o mundo por meio de uma visão limpa para tentar mostrar o mundo com objetividade. Por essa razão, o movimento era chamado de "escola do olhar". Para a autora, eles criam um olhar fenomenológico sobre o mundo, pois são "[c]éticos diante das possibilidades da sabedoria humana, limitam-se voluntariamente à afirmação da existência do mundo [...]" (Perrone-Moisés, 1966, p. 21). Assim, são autores que tomam distância de qualquer otimismo em relação ao homem.

1.3. O novo e o fim do romance tradicional segundo Alain Robbe-Grillet

Em *Por um novo romance* (1976), Alain Robbe Grillet, um dos mais importantes escritores sobre o Novo Romance, procurou definir o movimento:

> Estes textos não constituem de maneira nenhuma uma teoria do romance; tentam apenas pôr em evidência algumas linhas de evolução que me parecem capitais na literatura contemporânea. Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo « Novo Romance », não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem. (Robbe-Grillet, 1976, p. 9).

A teoria[4] que está no cerne do livro e também do movimento é a de criar um "novo romance". O "novo", buscado pelos autores do movimento, é o de reinventar as técnicas literárias, em um romance desapegado dos heróis, das formas e do conteúdo da narrativa do passado. O romance, de acordo com Robbe-Grillet (1976), está impregnado do que fora o "romance tradicional" de Stendhal, Balzac, Flaubert e Dostoievski:

> Sabem esses que a repetição sistemática das formas do passado é não só absurda e vã como também pode ser prejudicial: escondendo-nos a nossa situação real no mundo presente, impede-nos, ao fim e ao cabo, de construir o mundo e o homem de amanhã.
> Louvar um jovem escritor dos nossos dias por «escrever como Stendhal» constitui uma dupla desonestidade. Por um lado, está proeza nada teria de especial, pelo que acabamos de ver; por outro lado, trata-se de coisa absolutamente impossível, pois escrever como Stendhal, só em 1830. [...] O escritor deve aceitar com orgulho o selo da sua própria época, sabendo que não há obra-prima na eternidade, mas apenas obras na história, e que elas só sobrevivem na medida em que deixarem para trás o passado e anunciarem o futuro. (Robbe-Grillet, 1976. p. 10).

Não haveria mais sentido em escrever como no séc. XIX, por mais que seja o auge do romance, a literatura se relaciona com a sua época. Para Robbe-Grillet, escrever retomando a forma do cânone seria um ato quase covarde, pois, ao voltar os olhos para o passado, volta-se as costas para seu próprio presente. Além disso, escrever como Stendhal, é ato confortável, pois basta repetir o que já foi feito há uma centena de anos, ou seja, não precisaria preocupar-se com criar algo novo.

O antropocentrismo e as ideologias humanistas são erros, segundo Alain Robbe-Grillet (1976). O romance do século XIX foi marcado pelo apogeu do herói, que Robbe-Grillet chama de "herói tradicional". Segundo esse romancista, tratar-se-ia de personagens com um *modus operandi* gasto que serviu "[...] inteiramente ao passado, caracteriza[ndo] uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo" (Robbe-Grillet, 1976, p. 33).

Na fortuna crítica recente, Tenfen, em "Um crítica ao Nouveau Roman", debate, à luz dos textos de Robbe-Grillet, alguns aspectos acerca do "novo" do movimento. Ele esclarece que o momento da Razão científica e do humanismo afetou a arte, mas que o séc. XX, do

[4] Embora o romancista e cineasta diga que não queria teorizar, veremos a seguir alguns aspectos que impõe para o romance contemporâneo. Para Ernesto Sábato (1994), o novo romancista foi de certa forma autoritário na determinação de suas teorias extremistas para o romance. É contraditório afirmar a liberdade do romance contemporâneo, mas cercá-lo de obrigações estéticas.

genocídio cotidiano e das catástrofes, tornou a vida do homem incerta. A única saída para a literatura, depois disso, seria focar nos detalhes e na fragmentação do sujeito.

Ao contrário do humanismo, Robbe-Grillet coloca que, no seu tempo, a personagem já não está mais no centro da narrativa e não existe mais a relação do espaço com a personagem. Se, um século depois, ainda se emprega o mesmo herói do séc. XIX, "só conseguem apresentar-nos robertos em que eles próprios já não acreditam" (Robbe-Grillet, 1976, p. 22); isso é, só conseguem apresentar heróis sintéticos e repetitivos.

> No romance inicial, os objetos e os gestos que serviam de apoio à intriga desapareciam completamente para deixar avultar apenas o seu significado: a cadeira vazia só queria dizer uma ausência ou uma espera; a mão sobre o ombro, um sinal de simpatia; as grades da janela, a impossibilidade de sair... E eis que agora se vê a cadeira, o movimento da mão, a forma das grades. O seu significado continua evidente, mas, em vez de absorver a nossa atenção, é como dado a mais; mesmo em demasia, pois o que nos atinge, o que subsiste na nossa memória, o que aparece como essencial e irredutível a vagas noções mentais, são os próprios gestos, os objetos, as deslocações e os contornos, aos quais a imagem restituiu de uma só vez (involuntariamente) a sua *realidade.* (Robbe-Grillet, 1976, p. 22)

A crítica do autor é destinada à manutenção do realismo, pois a narrativa segue desenvolvendo e descrevendo os passos, as horas e as ações da personagem, como se o mundo não fosse senão ela e suas ações, como se a realidade fosse reflexo de sua interioridade. A descrição à Balzac tinha como papel ilustrar a personagem, mas, para Robbe-Grillet, isso não é senão inútil e confusa: "inúteis porque não têm relação real com a ação, confusas porque não realizam o que obrigatoriamente deveria ser o seu papel fundamental: fazer ver". Assim, o romance não mostrava a realidade como nós realmente a vemos, mas sim uma tentativa de exceder o real, descrevendo ao máximo de forma até se tornar inútil[5]. Não que o objeto tenha exatamente uma relação com a obra, mas apenas para

[5] Nathalie Sarraute publicou algumas das suas primeiras formulações na *Les Temps Modernes*, revista fundada por Simone Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Posteriormente, reproduziu algumas delas no apanhado de *L'Ère du Soupçon* (1987). A obra tem importância pois as teorias e ideias da nova-romancista aparecem nesses ensaios e também são refletidas (ou não) nos seus romances. O ato de escrever romances juntamente com ensaios de teoria narrativa já é uma característica dos novos-romancistas, pois, como a autora coloca, "esses romancistas são frios experimentadores que começaram por elaborar teorias, depois que quiseram colocá-las em prática nos seus livros."[#] (Sarraute, 1987, p. 3).

No último capítulo, "Ce qui voient les oiseaux", a autora discute a injustiça por parte dos leitores, da crítica e dos romancistas, por não se interessarem pelas novas obras, leia-se pelo "Nouveau Roman". Esse ponto diz respeito ao tratamento que esses leitores dão para o romance clássico e realista, pois eles o admirariam, o que a autora não compreende, ainda que "despidos de qualquer valor literário" ("dénué[s] de toute valeur littéraire"). Seria incompreensível o leitor abrir-se a elas mas se fechar aos novos romances, negando-os, mesmo que sejam "suculentos" ("succulents"), ou seja, de qualidade e de interesse. Ainda mais porque os personagens e as narrativas desses últimos são mais próximos do leitor e mais "reais". Mesmo assim, o leitor ligado às obras clássicas injustamente desconfia das contemporâneas. As acusações de falta de talento, formalismo e "arte pela arte" seriam recorrentes.

tentar mostrar como aquilo era real, o que era uma ilusão. Assim, "[o] grande romance francês do século XIX, [...] regurgita casas, mobílias, roupas longamente, minuciosamente descritas, sem contar os rostos, os corpos, etc." (Robbe-Grillet, 1976, p. 151-152). O homem deixou o centro do movimento solar, não existe mais uma relação entre estar nevando e o sentimento de solidão e tristeza do homem, para o crítico. O homem é um ser reificado, pois há, além dele, um universo que não está de acordo com a sua alma. É quase ingênuo pensar que a paisagem reproduza em alguma o interior do herói, pois o vínculo que ele tem com ela é quase ínfimo.

Outra crítica de Robbe-Grillet é em relação ao que chama de "compromisso", o comprometimento que alguns apontavam que a literatura deveria ter. Haveria um dever do romance com o prazer da leitura, mas, para o novo romancista, a narrativa de passatempo, de distração, tornou-se uma arte "fútil". A literatura não serviria, para o romancista, aos amadores, que desejam uma leitura "divertida, extraordinária e cativante" (Robbe-Grillet, 1976, p. 35). Ela não precisa ser dramática para ser interessante ao leitor, com reviravoltas e crimes para solucionar, tampouco deve agradá-lo.

> Aqui nenhuma acomodação é necessária; entra-se sem esforço, encontra-se sem imediatamente sem dificuldade; os personagens se parecem conosco, ou com as pessoas que nós conhecemos ou também com o que nós pensamos que devem ser aqueles de nossos contemporâneos que gostaríamos de conhecer; seus sentimentos, suas ideias, seus conflitos, as situações onde eles se encontram, os problemas que eles devem resolver, suas esperanças e seus desesperos são os nossos [...] mas os seus maiores admiradores, eles mesmos, quando por azar eles cometem a imprudência de os abrir, provam os pássaros que tentam bicar as famosas uvas de Zeuxis. ("*Ici aucune accommodation n'est nécessaire ; on entre sans effort, on se trouve aussitôt de plain-pied ; les personnages nous ressemblent ou ressemblent aux gens que nous connaissons ou bien à ce que nous pensons que doivent être ceux de nos contemporains que nous aimerions connaître ; leurs sentiments, leurs idées, leurs conflits, les situations où ils se trouvent, les problèmes qu'ils ont à résoudre, leurs espoirs et leurs désespoirs sont les nôtres. [...] mais leurs plus grands admirateurs eux-mêmes, quand par malchance ils commettent l'imprudence de les rouvrir, éprouvent à leur contact la même sensation pénible que devaient éprouver les oiseaux qui tentaient de picorer les fameux raisins de Zeuxis."* [Sarraute, 1987, p. 59])

Para discutir a diferença da relação do real dos novos-romancistas e dos realistas (que engloba também os modernistas, como já vimos), a autora traz a anedota de Zeuxis: ele havia pintado uvas tão reais que os pássaros vinham prová-las. "O que vêem os pássaros", como está intitulado este capítulo, é sobre a ingenuidade e pouca inteligência dos leitores que leem os realistas e veem uvas pintadas como se fossem uvas reais, mas que são miragens, "inerte cópia" ("inerte copie" [Sarraute, 1987, p. 60]), feitas de maneira comum, utilizando um processo fácil. Além disso, essa ideia pode nos fazer meditar sobre outra, pois, para a Sarraute, as técnicas com as quais se fabricam as obras, se são fáceis, são simples e superficiais.

Sobre as traduções, as que foram feitas por nós serão acompanhadas da sua versão em francês, nos rodapés.

2. Michel Butor: a escrita em labirinto[6]

Michel Butor (1926-2016) estudou e foi professor de filosofia e literatura, foi poeta, dramaturgo e compositor de ópera e premiado ensaísta. Suas obras romanescas, embora não muito vastas, foram importantes para a literatura do séc. XX, além de serem reconhecidas como irrequietas e questionadoras. O autor aspirou à inovação das técnicas e às experimentações, também foi importante autor do *Nouveau Roman,* ao lado de Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute etc.

Como afirma Leyla Perrone-Moisés, no que tange à obra romanesca de Butor, o autor consegue conciliar o romance, a poesia e o ensaio, estabelecendo um estilo próprio e uma "unidade superior" (Perrone-Moisés, 1966, p. 35). Se podemos acrescentar à proposição de Perrone-Moisés, o romance, de certa forma, também se torna um lugar de debate filosófico, enquanto *locus* de diálogo com a realidade.

Em sua obra *Improvisation sur Michel Butor: l' écriture en transformation* (2016), Butor busca situar o ambiente no qual cresceu, descrevendo o rastro das catástrofes do século passado. Aponta que houve uma atmosfera de triunfo na França, mesmo na literatura, depois da Primeira Guerra. Todavia, após a guerra subsequente, houve o trauma e a negação por parte da sociedade francesa, que não reconhece mais a felicidade anterior:

> Quando nós estamos numa cidade bombardeada e apenas alguns edifícios são atingidos, isso dá espaço para praças, quando estamos em uma cidade destruída, anda-se entre os escombros e procura-se se ainda haveria algo para salvar. Assim, a menor torneira adquire valor. Começa-se a colecionar pedaços de vidraças, velhas banheiras. Todos esses objetos que parecem tão ordinários se tornam preciosos. As pessoas da minha idade, depois da guerra, começaram esse inventário. (Butor, 2016, p. 17)[7]

Durante a ocupação nazista em Paris, Butor destaca a figura de Sartre como alguém em que se podia confiar, "Sartre foi para nós um modelo essencial[8]", pois, com a sua razão e seu existencialismo perante um período de exceção, orientou o espírito francês: "Então

---

[6] Esse texto foi resultante de uma pesquisa de Iniciação Científica, porém foram feitas alterações drásticas para integrá-lo nesta dissertação. O texto dessa pesquisa anterior foi publicado em 2023, pela revista *Palimpsesto* ("O labirinto da memória: a investigação do tempo perdido em *L'emploi du temps*, de Michel Butor")

[7] *"Quand on est dans une ville bombardée et que seuls quelques bâtiments sont touchés, cela fait de la place pour des squares ; quand on est dans une ville rasée, on se promène au milieu des gravats, et l'on cherche si jamais il y aurait quelque chose à sauver. Alors le moindre robinet acquiert de la valeur. On se met à collectionner les morceaux de vitres, les vieilles baignoires. Tous ces objets qui semblaient si ordinaires deviennent précieux. Les gens de mon âge après la guerre ont commencé cet inventaire."*

[8] *"Sartre a été pour nous un modèle essentiel"*

professor, podemos dizer que ele se tornou o professor de toda juventude francesa."(Butor, 2016, p. 19)[9].

Durante a invasão dos nazistas, segundo Butor (2016), a censura freou as vanguardas e toda a literatura. Outra grande figura para Michel Butor foi André Breton, que, de Nova Iorque, aparecia como novo suspiro da arte moderna. No *Manifeste du surréalisme* (1929), é-nos permitido colocar, Breton se aproxima do surreal tentando mostrar o que está por trás do homem, de sua consciência, por vezes fazendo uso de caminhos poucos usuais, a saber, da astrologia e do misticismo (magia e sobrenatural).

É uma figura quase completamente oposta a de Sartre. Por isso, "Breton nos ajudou, e eu particularmente a tomar distância em relação a Sartre. Sartre nos ajudou a conservar distância em relação a André Breton." (Butor, 2016, p. 27)[10]. Esses dois intelectuais influenciaram Butor, porque Sartre mostrava o caminho da liberdade e uma racionalidade; já Breton lhe mostrou a liberdade da arte e o inconsciente. A obra butoriana por vezes é considerada de cunho existencialista e, de fato, ela é influenciada por essa corrente; ao passo que lida com a livre experimentação da arte e com o inconsciente, que revela o que estava guardado da personagem.

Seguindo o furor surrealista, Butor, então jovem estudante de liceu, dedica-se à poesia e à escrita automática. Começa então a escrever em certo transe ou desespero, como ele mesmo coloca "[a]o fim de algum tempo, deparei-me com uma produção quase esquizofrénica". (Butor, 2016, p. 33)[11]. Durante a invasão, ele também se envolve em reuniões artísticas e políticas. À noite, intelectuais franceses se reuniam em castelos abandonados, clandestinamente, resistindo — o que é contado de certa forma em *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967).

No seu livro *Improvisation sur Rimbaud* (2005), Butor-professor discute sobre o poeta prodígio, tocando na relação entre a literatura e a compreensão da realidade. Rimbaud, para Butor, é um gênio antes mesmo de compreender o peso de suas concepções e antes de ter maturidade. O poeta pode não ter um conhecimento claro e sistematizado, mas iluminar a reflexão. Butor faz o mesmo que Rimbaud, pois toca em alguns assuntos metafísicos durante a sua narrativa, mas sem apontar de maneira sistemática (ou panfletária). Assim, podemos dizer, a literatura seria para ele um lugar de criação no qual lança-se luz sobre a existência:

---

[9] *"Alors professeur, on peut dire qu'il est devenu le professeur de toute la jeunesse française."*
[10] *"Breton nous a aidés, et moi particulièrement, à prendre nos distances par rapport à Sartre. Sartre nous a aidés à conserver nos distances par rapport à André Breton."*
[11] *"Je me suis trouvé au bout d'un certain temps devant une production presque schizophrénique."*

> O poeta não pode ser só um filósofo. Nele o pensamento claro se ultrapassa. Tem de esclarecer o mais possível as coisas, mas sempre para estar atento ao que ainda não está esclarecido. Aquilo que é ideal para o cientista ou para o filósofo, explicar tão claramente quanto possível o que efetivamente pensou, é para ele insuficiente; é preciso que ele também designe o que ainda não foi pensado. [...] Para Rimbaud, o poeta não pode contentar-se em dizer: estamos em tal lugar do caminho que já nos fixamos. Por conseguinte, nunca pode ser mobilizado de forma satisfatória para um poder político, seja ele qual for, pois considerará sempre que o lugar para onde se quer ir não é aquele para onde se deve ir, que, uma vez realizado este progresso específico, é necessário ir ainda mais longe. Não deve ser um indicador do avanço ao progresso, tal como é compreendido por todos ou pela maioria, dos eleitores e seus representantes, mas um multiplicador de progresso; só pode sê-lo sobrevivendo como marginal consciente e organizado, voluntário marginal, que vai viver na sociedade sem ser da sociedade actual, viver no mundo sem ser do mundo, tema teológico que surge como muitos outros. (Butor, 2016, p. 53)[12]

Falamos da figura do poeta, mas devemos compreender que Butor não separa a poesia da prosa. Ambas coexistem para o autor. Em "Roman et poésie" (1964), Butor assinala que a poesia não é apenas aquilo que é encadeado em versos e estrofes, mas aquilo que nos suspende da realidade. O autor teria chegado ao romance vindo da poesia e da filosofia, com intuito de "restabelecer uma unidade em minha vida"[13] (Butor, 2016, p. 38). Como afirma:

> A filosofia da época levou de uma forma quase inevitável ao romance. Para encontrar a solução para os nossos problemas, era indispensável mudar a posição dos problemas e, portanto, trabalhar com a linguagem. A melhor maneira era descrever. Haverá, naturalmente, reações, correntes que se esforçarão por tornar a filosofia tão teórica quanto possível para tentar rivalizar com a ciência, dando-lhe uma aparência quase matemática. A solução dos meus problemas poéticos também estava em uma abordagem como esta. Já que para mim era necessário descrever a realidade em que me encontrava e, se possível, descrevê-la de forma completa, isto é, não só a realidade do dia, mas também a da noite, não só a consciência clara, mas o sonho, tudo isso que eu tentava fazer passar na minha poesia, poderia intervir nas formas romanescas. Poderia descrever a maneira como as personagens se comportam de dia, como se percebiam isso ou aquilo, mas

---

[12] *"Le poète ne peut être seulement un philosophe. En lui la pensée claire se dépasse. Il lui faut éclaircir les choses le plus possible, mais toujours pour être à l'affût de ce qui n'est pas encore éclairci. Ce qui est l'idéal pour le scientifique ou le philosophe, à savoir expliquer aussi clairement que possible ce qu'il a effectivement pensé, est pour lui insuffisant ; il lui faut désigner aussi ce qui n'est pas encore pensé. [...] Pour Rimbaud le poète ne peut se contenter de dire : nous sommes à tel endroit de la voie que nous nous sommes déjà fixée. Donc il ne peut jamais être engagé d'une façon satisfaisante pour un pouvoir politique quel qu'il soit, car il estimera toujours que le lieu où l'on veut aller n'est pas celui où l'on doit aller, qu'une fois réalisé tel progrès précis il faut encore aller plus loin. Il ne doit pas être un indicateur de la marche au progrès telle qu'elle est comprise par tous ou par la plupart, la majorité des électeurs et leurs représentants, mais un multiplicateur de progrès ; il ne peut l'être qu'en survivant comme marginal conscient et organisé, marginal volontaire, qui va vivre dans la société tout en n'étant pas de la société actuelle, vivre au monde tout en n'étant pas du monde, thème théologique qui revient comme beaucoup d'autres."*

[13] *"rétablir une unité dans ma vie"*

> também segui-las nos seus devaneios e seus sonhos. Assim podiam passar todos os meus próprios fantasmas. (Butor, 2016, p. 39)[14]

No que diz respeito à experimentação, Michel Butor, em um de seus ensaios, "L'alchimie et son langage" (1960), debate a linguagem dos alquimistas, cientistas experimentais antes da ciência, que, para não revelarem as suas pesquisas e por defendê-las, codificaram os seus escritos. Trata-se de uma escrita em enigmas, mas que representava experimentações reais. Diante dessa escrita, parafraseando Butor, para sair "dos labirintos lotados de fechaduras, mas que deviam fornecer suas próprias chaves."[15] (1960, p. 16), os leitores seriam desafiados a decodificá-los.

Quanto ao trabalho "científico", as obras de Butor são permeadas pela inovação e pelo questionamento da literatura. A sua necessidade de inovação está presente nos seus ensaios, como no ensaio "Le roman comme recherche" (1960), em que argumenta que o romance é um laboratório fenomenológico por excelência; porque, por um lado, não é totalmente "verificável", por ser ficcional, e, por outro, está ainda ligado às experiências humanas:

> Enquanto a narrativa verídica tem sempre a sustentação, o recurso de uma evidência exterior, o romance deve ser suficiente para suscitar aquilo de que nos alimenta. É por isso que é o domínio fenomenológico por excelência, o lugar por excelência onde estudar de que maneira a realidade nos aparece ou pode aparecer; é por isso que *o romance é o laboratório da narração*. (Butor, 1960, p. 8; grifo nosso)[16]

Assim, a narrativa "inverídica", se podemos dizer assim, é um lugar de narrar o que não é real; porém, mesmo assim, perpassa inevitavelmente a percepção humana, porque só narramos o que é possível estar na realidade, por mais fantástico e onírico que seja. O caráter

---

[14] *"La philosophie de l'époque menait d'une façon quasi inévitable au roman. Pour trouver la solution à nos malaises, il était indispensable de changer la position des problèmes, et donc travailler sur le langage. Le meilleur moyen était de décrire. Il y aura bien sûr des réactions, des courants qui s'efforceront de rendre la philosophie aussi théorique que possible pour essayer de la faire rivaliser avec la science en lui donnant une apparence quasi mathématique. La solution de mes problèmes poétiques se trouvait aussi dans une approche de ce genre. Puisqu'il s'agissait pour moi d'arriver à décrire la réalité dans laquelle je me trouvais, et à la décrire si possible de façon complète, c'est-à-dire non seulement la réalité du jour mais aussi celle de la nuit, non seulement la conscience claire, mais le rêve, tout ce que j'essayais de faire passer dans ma poésie, pourrait intervenir dans des formes romanesques. Je pouvais décrire la façon dont des personnages se comportaient le jour, dont ils apercevaient ceci ou cela, mais aussi les suivre dans leurs rêveries et leur sommeil. Ainsi pouvaient passer tous mes propres fantasmes."*

[15] "*des labyrinthes bardés de serrures, mais qui doivent donner leurs propres clés"*

[16] *Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître; c'est pourquoi* le roman est le laboratoire du récit.

inverídico e o espaço para criação tornariam o romance, assim, um lugar de experimentação de como o homem apreende o mundo.

Tal como os signos dos alquimistas, o tratamento formal do texto é central, porque é uma questão de "escolha" para a experiência com a narrativa romanesca: "a esse respeito, aparece como um dos aspectos da forma, sendo o modo como os pormenores da linguagem se ligam aquilo que preside à escolha de tal palavra ou de tal arranjo e não de outro." (Butor, 1960, p. 8) Isso mostraria o limitado e o ilimitado da criação romanesca. Limitado porque lida com a lógica de um sistema exterior a ele, ilimitado porque a linguagem está em constante mudança e porque as opções são tão vastas que pode se criar formas novas, não permitindo que elas sejam um simulacro vazio de opções.

A realidade também está em constante mudança, pois "o mundo no qual vivemos se transforma com grande rapidez", além da constante física do tempo e da mudança social do homem político. Assim, "a realidades diferentes correspondem formas de narrativa diferente" (BUTOR, 1960, p. 9-10). E é necessário, como a narrativa acompanha o contexto e a mudança do homem, criar novas formas. A partir disso, se o romance deve acompanhar a realidade, "[i]nversamente, a busca por novas formas, revelando novos assuntos, revela novas relações". Logo, por mais que a narrativa, de certa forma, subordine-se à realidade, essa via é de mão dupla, porque a realidade cria novas relações, o romance novas formas e novíssimas relações.

3. Claude Simon: a percepção palavra por palavra

Filho de Antoine Louis Eugène Simon, um oficial das tropas militares coloniais, e Suzanne Denamiel, Claude Simon (1913—2005, Madagascar) foi um escritor francês contemporâneo, um dos principais expoentes do *Nouveau Roman*, além de "um dos mestres do romance francês" (Carpeaux, 1968, p. 311). Em razão de sua dedicação à literatura, a vasta obra simoniana foi laureada pelo Nobel de 1985 e reconhecida por sua preocupação com o mais profundo do homem.

No que diz respeito a sua biografia, sua vida foi marcada por situações graves e penosas, como a solidão, a morte e a guerra. Segundo a biógrafa e estudiosa do autor, Mireille Calle-Gruber, em *Claude Simon: une vie à écrire* (2011), o vivido aparece, de certa maneira, na narrativa de Simon. Seus livros seriam:

> […] relato de uma história pessoal. A maravilha na obra de Simon é que o tempo da escrita é o tempo da sobrevivência. E existe, para ele, o tornar-se biográfico somente pelo relato das palavras. (Calle-Gruber, 2011, p. 16)[17]

Simon teria dedicado a sua vida à literatura, segundo ela, porque sabia que a vida é curta em relação ao tempo que leva a escrever, em uma espécie de *carpe diem*. Essa necessidade teria relação com a morte iminente, sensação com a qual o escritor lidou constantemente. Calle-Gruber (2011) chama C. S. de "sobrevivente" ("survivant"), porque nasceu em uma época de guerras, na qual se deveria viver e morrer pela pátria. Além disso, foi filho de uma família cujos rastros se apagaram quando ainda era pequeno. Antes mesmo de completar um ano, seu pai morreu nos campos de guerra, em 1914; sua mãe, onze anos mais tarde. Portanto, a sua herança foi o nome; porém, antes desse Claude Simon, romancista, os seus pais tiveram uma outra criança, Claude, que faleceu. Assim, nem o seu nome lhe pertenceu originalmente.

Como na entrevista feita por Marianne Alphant, extraído de *Les hommes livres*, de Jerôme Prieur (2013), Simon não pretendeu reproduzir a realidade, mas combinar as lembranças e as emoções para criar novo mundo ficcional a partir do vivido:

> MARIANNE ALPHANT: Por que os livros são chamados de romance?
> CLAUDE SIMON: Romance, meu Deus, porque não podemos dizer que sejam fotografias ou uma reprodução da realidade. Todos os livros que escrevi, são apenas fragmentos da realidade entre aspas. Bem, e então não podemos chamá-los mesmo de memórias ou quadros da vida ou retratos ou reportagens. [...] a única pretensão é reunir, combinar lembranças e emoções, sabendo que deixamos espaços em branco e que não vamos buscar preencher esse desconhecido [...][18] (*Les hommes livres*, 2013)

Ainda muito pequeno, ele e sua mãe partem para uma região entre a França e a Bélgica. Nessa região, na estrada dos Flandres, em 1940, na Segunda Guerra Mundial, Simon participaria das batalhas contra a ofensiva da Alemanha como cavaleiro. Lá viveu o que Mireille Calle-Gruber chamou de "La déroute de Flandres", pois se mobilizou para um possível embate, ou seja, um momento de dúvidas e de uma longa espera pela guerra, ao lado do seu regimento, os 31º dragões. Foi em Lez-Fontaine que o seu esquadrão se deparou com

---

[17] *"[...] compte[s] rendu[s] d'une histoire personnelle. La merveille dans l'œuvre de Claude Simon, c'est que le temps de l'écriture est temps de survivance. Et qu'il n'y a pour lui de devenir biographique que dans le compte tenu des mots.*"

[18] *MARIANNE ALPHANT: Pourquoi est-ce que les livres s'appellent roman ?*
CLAUDE SIMON: Roman, mon Dieu, parce qu' on ne peut pas dire qu'ils soient photographies ou une reproduction de la réalité. Tous ce livre que j'ai écrit, il n'y a que des fragments de la réalité entre guillemets. Bon, et alors on ne peut pas les appeler tout de même mémoire ou tableaux de la vie ou portrait ou reportage. [...] la seule prétantion est de regrouper, de combiner, des souvernirs et des émotions, en sachant qu'on laisse de blanc et qu'on ne va pas aller chercher combler cet inconnu [...]

a artilharia alemã. O seu capitão não soube gerir corretamente o batalhão, e então, os soldados se encontraram em uma embaraçada e tiveram de fugir das granadas e das armas automáticas (Calle-Gruber, 2011, p. 124). Simon conseguiu recuperar um cavalo e escapou com sucesso. Depois se encontrou com os outros cavaleiros restantes e se reagrupou. O exército francês foi derrotado pelos alemães e, em 16 de maio de 1940, seu regime foi aniquilado. C. Simon foi o único sobrevivente.

> Esse evento — ou melhor, esse não evento: o fato de não morrer — levou a vida inteira para lhe acontecer. Uma vida de escritor passada a escrever a vida depois da morte que ele não alcança, e que mantém o trabalho da anamnese, dos dias, dos anos, das páginas de labor. (Calle-Gruber, 2011, p. 14)[19]

Nesse momento, seu coronel, Rey, estranhamente pode ter ido de encontro ao tiro. Isso fez com que o novo romancista o considerasse louco, segundo Mireille Calle-Gruber (2011). Podemos encontrar uma relação dele com o coronel De Reixach, de *La Route des Flandres*, que morreu em um evento dúbio, pois o narrador não sabe se ele se suicidou e foi atingido. Ainda segundo a biógrafa, durante vinte anos que passou na guerra, Simon não parou de escrever esse romance, que o leva a escrever outros seis e que também foram escritos com a "matéria à base do vivido" ("matière à base du vécu"). Mas um detalhe curioso é que Claude Simon, na estrada de Flandres, bem como Georges, protagonista de nosso estudo, nunca deu um tiro sequer.

Por narrar a morte e as situações extremas da vida humana, o ato de criar está bem próximo de uma expurgação para o autor, dado que fica claro no pronunciamento de Claude Simon em seu *Discours de Stockholm* (1986), ao receber o prêmio máximo de literatura.

> Sou agora um homem velho, e, como muitos habitantes de nossa velha Europa, a primeira parte de minha vida foi bem movimentada: fui testemunha de uma revolução, participei da guerra em condições mortais (eu pertencia a um desses regimentos que os estados-maiores sacrificam friamente ao avanço e do qual, em oito dias, ninguém sobrevive), fui prisioneiro, conheci a fome, o trabalho físico até a exaustão, eu escapei gravemente doente, várias vezes à beira da morte, violenta ou natural, convivi com pessoas as mais diversas, tanto com padres quanto incendiários de igrejas, tanto com sossegados burgueses quanto anarquistas, tanto com filósofos quanto analfabetos, dividi meu pão com ladrões, enfim, eu viajei um pouco por todo lugar no mundo… e, no entanto, eu ainda nunca, aos setenta e dois anos, encontrei algum sentido a tudo isso, se não é, como

[19] *"Cet événement — ou plutôt ce non-événement : qu'il ne meurt pas — aura mis toute une vie à lui arriver. Une vie d'écrivain passée à écrire la vie après la mort qui ne l'atteint pas, et qui le tient au travail d'anamnèse, des jours, des années, des pages de labeur."*

> disse, eu acho, Barthes depois de Shakespeare, que "se o mundo significa algo, é que ele não significa nada" — senão que ele é. [...] E então, quando eu me encontro diante da minha página branca, eu sou confrontado por duas coisas: de uma parte, a agitação do magma de emoções, de lembranças, de memórias que se encontram em mim, de outra parte, a língua, as palavras que eu procurei para falar, a sintaxe pela qual elas vão se ordenas e no seio da qual elas vão, de alguma maneira, se cristalizar. E, de repente, uma primeira constatação: o que não se escreve (ou não descreve) nunca algo que se passou antes do trabalho de escrever, mas sim o que se produz (e isso em todos os sentidos do tempo) ao longo do trabalho, no presente dele, e resulta, não do conflito entre o projeto inicial muito vago e língua, mas, ao contrário, de uma simbiose entre os dois que faz, ao menos comigo, com que o resultado seja infinitamente mais rico que a intenção. (Simon, 1986, p. 14)[20]

Segundo o autor, quando se senta diante de uma folha, todo o magma, todo o material interior, buliçoso, fundido de rochas em alta temperatura, extravasa por meio da caneta que ele empunha em linguagem romanesca.

Em Simon, a palavra vai além do seu signo, pois seu significado é uma variedade de sentidos que se entrelaçam com outras palavras. Como afirma em "Fiction de mot à mot" (1972) são "palavras cruzamento" (*mot carrefour*), cujos sentidos diversos podem se entrecruzar, formando um encadeamento de sentido. No romance simoniano, narram-se os objetos e a sua superficialidade, nunca relatando diretamente. Vemos o movimento das coisas e dos objetos por meio da superfície de turbilhões de sensações e de sentimentos. Leyla Perrone-Moisés (1966) discute o funcionamento da percepção de Claude Simon. Segundo ela, os eventos das memórias não são apresentados na sua totalidade. Na verdade, são construídos, até que sejam todos revelados. Simon nunca narraria um acontecimento explicitamente, ele o constrói por meio de símbolos.

---

[20] *"Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde... et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » — sauf qu'il est. [...] Eh bien, lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser. Et, tout de suite, un premier constat : c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention."*

No artigo “La fiction mot à mot”, há outro ponto da obra de Simon que merece ser salientado: a construção arquitetural da narrativa. Para o novo-romancista, o romance é um edifício arquitetônico, encadeado de determinada forma, visando atingir um objetivo. Porém, isso é uma característica do romance tradicional, além de uma pretensão do realismo, pois, no mundo, nada é contínuo, não vemos um evento seguido de outro sem interferências, sem cortes, sem lentidão ou aceleração. Em *Discours de Stockholm* (1986), ao mencionar o romance *Le rouge et le noir*, Claude Simon afirma que, embora Stendhal seja inegavelmente um gênio, sabemos que Sorel, desde o começo, está fadado a matar Madame de Rénal. Por essa relação de causa e consequência, o romance realista parece, para ele, ter uma função educativa, mas o mundo real não seria coeso e o não teria relações senão eventuais. Dessa maneira, os objetos e o mundo não necessariamente estão conectados com a lógica da narrativa ou do personagem. Se para ele a narrativa é algo positivamente artificial, não se tenta mimetizar a realidade, porque a história é uma cópia de algo que não existe. Não é um lugar de reprodução, mas de produção, já que não podemos narrar o real com exatidão. E a literatura não representa senão a si mesma. Não que a pretensa continuidade seja um determinante de uma literatura ruim (o autor cita clássicos como *Madame Bovary*, *Chartreuse de Parme* e *Le rouge et le noir*), mas Simon valoriza a descontinuidade.

Então, como se constrói a relação entre os eventos, o mundo e os objetos? Como elaborar uma interpretação? Segundo Simon (1972) é como na matemática, são dois todos diferentes, um A e um B que podem se interseccionar em um A∩B:

> E então, todas proposições guardadas certamente, não poder-se-ia procurar, na ficção, a muito menos alinhar uma sucessão de elementos, mas reunir os conjuntos nos quais os elementos se combinam em função de suas qualidades? O sabor de uma *madeleine* (isto é, a qualidade de uma certa sensação saveur — inseparável, devemos dizer, do sabor da palavra *madeleine*: sua matéria, sua morfologia macia, lamacenta (ma... eleine) na qual se afunda, dura, o dente do *d*), transporta Proust, através do tempo e do espaço, de um lugar a outro. Da mesma maneira,algumas qualidades comuns reagrupam, ou, se preferimos, cristalizam, no conjunto de elementos tão díspares quanto esses de que eu falava a pouco. (Simon, 1972, p. 80)[21]

[21] *“Eh bien, toutes propositions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités ? La saveur d'une* madeleine *(c'est-à-dire la qualité d'une certaine sensation — inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot madeleine : sa matière, sa morphologie molle, détrempée (ma... eleine) dans laquelle s'enfonce, dure, la dent du* d*), transporte Proust, à travers le temps et l'espace, d'un lieu dans un autre. De la*

Les mots carrefour vão além da noção tradicional de signo e de apenas um significado. Cada palavra pode nos levar, como um rio, a diversos afluentes, que se relacionam com outras possibilidades, de outras palavras, criando inúmeras relações. Dizemos "afluentes" pelo fato de a narrativa simoniana não seguir um caminho, mas vários. Para além do próprio signo, como as ilustres madeleines de Proust, o aroma, a sensação, a matéria podem nos levar para eventos esquecidos da infância, porque "nosso vocabulário não é um conjunto de signos inertes"[22] (p. 81). Como a rapidez do pássaro, todo o ambiente ao redor e todas as sensações fazem com que ele se transforme em flecha em meio a guerra.

As orações longas, a pouca pontuação e o fluxo de consciência em seus romances mostrariam também a velocidade da percepção dos eventos, pelo homem. Segundo Jean Ricardou, em *Pour une théorie du nouveau roman*, o romance simoniano possui um grande fluxo de possibilidades, cada vez que se escolhe uma palavra, antes, houve uma disputa para tal escolha. Assim, cada preferência que o autor faz de uma palavra e não outra no imenso campo de possibilidades provoca uma batalha entre elas.

Claude Simon foi, ainda, pintor. Nas suas obras a arte plástica é uma constante, pois o autor se importa com o jogo das cores e dos signos. Como descreve Calle-Gruber, Simon, ainda jovem, partiu para morar com um tio, em Paris. Lá entrou em contato com a arte, a saber, a pintura, o cinema, a fotografia, a literatura, etc, oportunidade que ainda não tivera. Foi também fotógrafo, mas, diferentemente de sua prosa, as suas fotografias tentavam "dar uma nova visão ao mundo que seja generosa — senão apaziguada. Como se o olho fotográfico fosse poder encontrar, [...] por cima do hiato da guerra, da morte e dos mortos, alguma coisa do mundo de antes."[23], segundo Calle-Gruber (2011, p. 88)

---

même façon, certaines qualités communes regroupent ou si l'on préfère cristallisent dans un ensemble des éléments apparemment aussi disparates, que ceux dont je parlais tout à l'heure [...]"

[22] *"notre vocabulaire n'est pas un ensemble de signes inertes"*

[23] *"[...] redonner un regard sur le monde qui soit généreux — sinon apaisé. Comme si l'œil photographique allait pouvoir retrouver,[...] par-dessus l'hiatus de la guerre, de la mort et des morts, quelque chose du monde d'avant."*

PARTE II: *LA MODIFICATION*

4. O espaço: o trem e a impossibilidade de trazer Roma para Paris

Nesta parte, dedicamo-nos ao espaço, que é um dos elementos essenciais à narração, sem o qual é praticamente impossível de se conceber qualquer narrativa, senão em raras exceções, que, de modo geral, tendem a ser inverossímeis[1]. O espaço está ligado à interioridade do homem que se encontra ou se desencontra com o mundo que o cerca.

Durante o trajeto, o protagonista reconhece as estações e as cidades que passam pela janela. O espaço faz parte de sua rotina, isto é, tanto o caminho que o trem percorreu inúmeras vezes quanto o destino, a capital italiana, mais especificamente a Stazione Termini. Durante pouco mais de 22 horas, ele simplesmente espera o fim do caminho: permanece sentado no trem, que sai de Paris a Roma. Essa imobilidade dentro do vagão desperta um sem-número de lembranças e reflexões que perturbam o seu espírito, por mais que tente evitá-las.

4.1. A viagem da aventura e a viagem espacial

Para compreendermos a importância do espaço em *La Modification*, podemos nos deter numa outra obra do autor, na qual ele é ainda mais central. Falamos de *Mobile* (1962), que tem como subtítulo "Étude pour une représentation des États-Unis" ("Estudo para uma representação dos Estados Unidos"). O texto foi escrito ao longo de uma viagem, de sete meses que o autor realizou pelos Estados Unidos da América, escrevendo uma espécie de diário ou narrativa de viagem que tenta representar as cidades pelas quais passou. Evidentemente a obra toma, por vezes, a liberdade de criar os seus próprios caminhos além dos do autor.

Mobile marca um momento de transição na obra de Michel Butor, quando o autor começa a distanciar-se cada vez mais do romance, o que pode ser percebido pelo leitor desde as primeiras páginas. Logo após um mapa estadunidense, o texto realmente se inicia da seguinte maneira:

> noite negra em
> CORDOUE, ALASCA, o extremo norte, a extrema proximidade do terrível, o abominável, o inimaginável país onde já se é, enquanto aqui ainda é domingo, fascinante país sinistro com seus inesperados voos de satélites, o

[1] Não que ser inverossímil seja um problema para Michel Butor. Como novo romancista, explorou o romance em suas diversas instâncias, inclusive, o inverossímil — como esperamos ter ficado claro no texto sobre o autor e como ficará no próximo.

> país de pesadelos que te perseguem a noite toda, e insinuam entre seus pensamentos do dia, apesar de todos os seus esforços [...]
> DOUGLAS, perto do monumento [...][2] (Butor, 1962, p. 14)

O início da viagem é no Alaska, distante do restante do país, razão pela qual o sol nasce mais cedo. Parece que dá continuidade a algo que já havia começado, por isso "noite negra em" está em minúsculo e se repete na cidade de Douglas. Com isso, o início da obra não corresponde ao princípio, mas ao meio de uma viagem outra, desconhecida. Assim, o que o texto nos propõe é uma sequência original, ou seja, um trajeto específico. Esse rumo das páginas cria um movimento espaço-temporal determinado que guia o leitor do começo ao fim.

A história é contada por um sujeito indeterminado, na verdade, o mais relevante para a obra não é o enredo, o narrador, o sujeito ou o humano; mas a viagem por um pretenso percurso. Todos esses aspectos, outrora fundamentais para a narrativa, desaparecem, dando lugar à descrição do espaço. Sem deixar de ser literário, pois por vezes conta-se, ainda assim, com uma grande presença do estético e poético. O texto explora o vínculo da literatura com a realidade criada dentro da própria obra, que possui uma certa ligação com o exterior.

Mas essa sequência original por vezes não é relevante, pois a ideia do livro é de que o leitor consiga abri-lo não importa em qual página, em qual cidade, e consiga divagar por ele. Trata-se de criar o seu próprio itinerário a partir das visitas que o texto propõe. Ele funciona como "móbile", referência a Alexander Calder, que propôs uma escultura composta de elementos ligados por uma haste, realizando movimentos. Na obra de Butor, isso cria a sensação de que o tempo e o espaço são descontínuos, porém, organizados de uma maneira específica.

Pode-se notar que, apesar da referência geográfica a uma cidade no "extremo norte" estadunidense, a descrição poética se faz presente em "país sinistro com seus inesperados voos de satélite, o país dos pesadelos". Embora haja uma referência a das nações da América do Norte, ela logo é personificada e torna-se algo que assombra o sujeito até se tornar uma espécie de entidade que está constantemente presente atormentando-o. O texto, além disso, continua a explorar outras cidades do país: "DOUGLAS, perto do monumento". É justamente isso que nos interessa: a viagem do texto é ficcional.

---

[2] *"nuit noire à*
CORDOUE, ALASKA, l'extrême Nord, l'extrême proximité de l'effroyable, l'abominable, l'inimaginable pays où il est déjà tandis qu'ici il est encore dimanche, fascinant pays sinistre avec ses envols de satellites inattendus, le pays de cauchemars qui vous poursuivent toute la nuit, et insinuent entre vos pensées du jour, malgré tous vos efforts [...]
DOUGLAS, près du monument [...]"

Podemos portanto saltar da primeira página para as páginas 127 e 128, que deixam ainda mais claro essa associação contínua de fragmentos descontínuos. Neste excerto, o trajeto é pelas *cidades* de Manchester, que são relacionadas por serem homônimas. Fica claro neste excerto como os caminhos "reais" talvez não sejam os objetivos da obra em questão, mas o caminho da linguagem pelo trajeto, que saltou de uma cidade para outra, fora dos Estados Unidos da América. Dessa maneira, há uma relação entre as cidades não pelo seu aspecto físico, mas pelos seus significantes, o que mostra que a viagem não mimetiza a experiência da viagem real, mas de uma viagem tão somente literária:

> MANCHESTER
> um desfiladeiro amarelo de Maryland [...]
> MANCHESTER, onde tu podes perguntar, no restaurante Howard Johnson, se eles têm sorvete de ameixa. [...]
> MANCHESTER, Ontario, Estado Império, — ... os Alleghanys. (Butor, 1962, p. 326-327)[3]

Mobile propõe, assim, a interação que Michel Butor debate anos antes, em "Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce" (1960), quando se lê *Finnegans Wake*: a ideia é abrir o livro em qualquer página, divagar por ele, apreciá-lo. A forma do livro implicaria como o leitor se relaciona com ele, e essa interação é, sobretudo, com o espaço representado.

No caso de *La Modification,* desde o início da narrativa, sabemos qual é o itinerário, o trajeto do trem e o tempo necessário para a viagem. O avanço da viagem é confirmado pelas estações que passam, temporal e espacialmente falando. O espaço serve na narrativa como progressão do tempo da viagem, pois, conforme avançam as paradas, mais perto do fim do trajeto ele está, mais longe do ponto de partida. Portanto, para a compreensão do tempo na obra em questão, é necessária uma compreensão do espaço, na medida em que ele está associado à progressão da "aventura", além de estar intimamente ligado à percepção de mundo do protagonista, que silenciosamente presta atenção aos fenômenos físicos que o influenciam, como analisaremos. Neste momento, logo após ter se acomodado no vagão, Léon Delmont começa a programar a sua viagem. Ao menos de início, nada o surpreenderia:

> No momento em que perguntava ao empregado que lhe perfurava o bilhete que acabara de comprar na bilheteira das Relações Internacionais qual era o

[3] *"MANCHESTER*
un jaune-gorge du Maryland [...]
MANCHESTER, où vous pourrez demander, dans le restaurant Howard Johnson, s'ils ont de la glace à la prune. [...]
MANCHESTER, Ontario, État Empire, — ... des Alleghanys."

> cais para onde devia ir, apercebeste de que estava quase à tua frente, com o seu mostrador na entrada com ponteiros fixos que marcam não a hora que era, mas aquela em que o comboio devia partir, oito horas e dez minutos, e a placa que indica as principais paragens desta lista que conhecem de cor: Laroche, Dijon, Chalon, Mâcon, Bourg, Culoz, Aix-les-Bains, Chambéry, Modane, Turim, Génova, Pisa, Roma-Termini e mais longe (este vai ainda mais longe), Napoli, Reggio, Syracuse [...] (Butor, 1957, p. 20-21)[4]

Léon Delmont domina o trajeto que o trem fará. A viagem, por ser para ele rotineira, permite uma programação de trajeto ao final, levando em consideração que são os mesmos trilhos, as mesmas paradas. No primeiro momento, Leon está preso ao tempo, que não é um tempo qualquer, mas o do relógio, ou seja, um tempo de uma máquina que é o cálculo exato dos segundos, apontando a progressão deles pelo movimento físico do ponteiro, que vai de um ponto até o outro, até dar uma volta completa pelo relógio, fazendo que os outros pontos também avancem ("apercebeste de que estava quase à tua frente, com o seu mostrador na entrada com ponteiros fixos que marcam não a hora que era"). Mas o relógio não está rodando neste instante, pois, assim como a personagem, parece estar parado, atento, esperando a partida. Assim, o sujeito está associando todo o tempo da viagem, que já havia começado quando subiu no trem, ao relógio e à sua passagem mecânica. A noção de tempo é especializada, associando à progressão da viagem com a do trajeto.

Numa comparação com o sentido de viagem clássico, esta aventura difere, por exemplo, do Ulisses mitológico, que teve de, ao retornar para Ítaca, enfrentar caminhos desconhecidos com inimigos perigosos, mesmo acompanhado pelo oráculo e pelos deuses. Na *Odisseia* (2012[5]), narra-se o retorno de Ulisses, um dos maiores heróis da antiguidade, ao seu reino na ilha de Ítaca e à sua esposa, a casta Penélope, após a Guerra de Tróia. No Canto IX, depois de ter passado pelas terras dos Cíconos e dos Lotófagos, ao desembarcar na ilha dos Ciclopes, Ulisses se surpreende com a animalidade dos gigantes, que "[d]esconhecem concílios na ágora e as normas". (Homero, 2012, p. 256). Ao chegar lá, o herói invade, junto aos seus 12 melhores homens, a gruta de Polifemo, que apascentava o rebanho no momento. Os soldados sugerem a Ulisses o saque dos animais e da provisão que estavam lá dentro. Porém o líder hesitou com a ideia, esperando ser recepcionado pelo anfitrião colossal: "[n]ão

---

[4] "*Au moment où vous demandiez à l'employé qui vous poinçonnait le billet que vous veniez d'acheter au guichet des relations internationales quel était le quai où vous deviez vous rendre, vous vous êtes aperçu qu'il était presque en face de vous, avec son cadran à l'entrée aux aiguilles immobiles marquant non point l'heure qu'il était mais celle où le train devait partir, huit heures dix, et la pancarte indiquant les principaux arrêts de cette liste que vous connaissez par coeur : Laroche, Dijon, Chalon, Mâcon, Bourg, Culoz, Aix-les-Bains, Chambéry, Modane, Turin, Gênes, Pise, Roma-Termini, et plus loin encore (celui-ci va plus loin encore), Napoli, Reggio, Syracuse [...]"*

[5] Utilizamos a tradução de Trajano Vieira, publicada pela editora 34.

me convenci/ (confesso: um erro crasso), para poder vê-lo,/ saber se a mim acolheria como hóspede." (Homero, 2012, p. 263).

Quando Polifemo retorna à gruta, fechando-a com enorme rocha que veda a passagem, surpreende-se ao encontrar os forasteiros. Mesmo depois de Ulisses suplicar pela hospitalidade e explicar ao ciclope que estavam perdidos ao retornar da guerra, o gigante devora dois dos soldados, desprezando o herói: "[t]ão logo concluiu seus afazeres, presos/mais dois dos meus, prepara a própria refeição." (Homero, 2012, p. 269).

No dia seguinte, após o monstro ter apascentando novamente o rebanho, o herói o embebeda com generosidade, preparando-lhe uma armadilha que tem por objetivo penetrar um tronco de oliveira nos olhos do antropófago. Ulisses, então Ninguém, foi capaz de vencer o anfitrião, provando ser astuto; porém não o suficiente para manter-se em anonimato, pois assume a sua identidade, o que possibilita apelo do monstro ao seu pai, Poseidon, que coloca inúmeras adversidades no caminho do herói, cujo retorno dura dez anos: "'Mechas-azuis, Sacudidor-da-terra, escuta-me,/ se sou teu filho como insistes em dizer,/ impede que Odisseu Laércio, arra-pólis,/ retorne à moradia em Ítaca." [...] (Homero, 2012, p. 281).

Salientamos essa passagem da obra de Homero em razão de ela exemplificar a adversidade que o herói deve enfrentar e como ela está ligada ao desenvolvimento temporal-espacial, pois Ulisses deve enfrentar o Polifemo dentro de sua gruta, na terra dos Ciclopes, para em seguida conseguir escapar.

Como aconteceu com Ulisses, no Canto XII, ao enfrentar as sereias, adversários de força maior que a da personagem. Ulisses sabia que não podia combater o canto delas, por isso os seus companheiros teriam de tapar os ouvidos e amarrar ao mastro o líder, o único capaz de ouvi-las. As sereias mostram a sedução pelo canto, ou seja, a sedução pela tentação, pelo prazer. E o conhecimento que o herói toma dessa situação é a renúncia de suas vontades. Ele, que já havia deitado com Circe, deve retornar para Penélope. O herói da Odisseia já era um grande soldado desde a *Ilíada*, atingindo notoriedade por ser inteligente e perspicaz. Portanto, o conhecimento que ele adquire não é um conhecimento prático de guerra, mas um conhecimento de mundo e de valores.

Nas etapas que o herói deve ultrapassar, há uma dimensão sequencial, uma estrutura lógica que posterga o resultado da busca. Como colocou Algirdas Greimas sobre a lógica da narrativa, em *Sémantique structurale: recherche de méthode* (1966), há um processo que o herói deve cumprir até atingir a prova, que será resolvida após tensões, atrasos e problemas no percurso. Portanto, as etapas da epopeia fazem de uma maneira mais rudimentar o caminho do herói à sabedoria, representando a sua superação do espaço e do real, que seria o

desenvolvimento psicológico[6]. Por isso, retornar para a casa, depois de vinte anos, na Odisseia, é a metáfora do autoconhecimento, do retorno para si. Essas etapas e os motivos constroem uma espécie de genealogia, a progressão da viagem, que é espaço-temporal, pois, a cada etapa, há novos obstáculos a serem enfrentados, há ilhas e figuras mitológicas a serem vistas.

De fato, o caminho entre Tróia e Ítaca está presente na obra de Delmont. Na verdade, o viajante do trem é um dos herdeiros de Ulisses, fonte da literatura e da cultura ocidental. Enquanto um viaja em alto-mar, o outro viaja num trem, mas ambos trajetos simbolizam a mudança, o movimento de conhecimento do herói, que metaforiza a viagem interior do personagem e o caminho que deve percorrer até a sabedoria.

O herói de Butor, num primeiro momento, aparenta estar decidido em relação a sua mudança, tendo por objetivo encontrar Cécile em Roma e trazê-la à Paris[7]. Mas Delmont sofreu uma mudança, mas não a que desejou. Pelo contrário, ela é uma contra-mudança, que é a desistência da outra.

Essa progressão *cronotópica* é uma maneira de espacializar a evolução psicológica do personagem. Em *Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo* (2018), a partir da noção de cronotopo pertencente às teorias da relatividade de Einstein, Mikhail Bakhtin debate a relação inseparável entre tempo e espaço, imprescindível para a realidade ficcional. Porém, no segundo caso, esse vínculo é artificial, e o seu artífice é o homem.

> O cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer, sem rodeios, que o gênero e as modalidades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, e, ademais, que na literatura o princípio condutor no cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente cronotópica. (Bakhtin, 2018, p. 12)

No cerne do *cronotopo* está a relação fundamental para o desenvolvimento narrativo, o tempo, tendo em vista que se trata de um gênero artístico contado, e o espaço, o lugar onde se discorre, que é submetido ao primeiro, embora estejam articulados — em verdade, tudo, no romance, está sujeito à voz do tempo. No que diz respeito ao desenvolvimento do tempo da aventura na epopeia, ele avança rapidamente, mas retorna para o mesmo começo e em que o

---

[6] A nossa referência aqui foram as aulas ministradas pelo Prof. Dr. Claudio Aquati, no curso de Literatura Clássica.

[7] Por ora, detemo-nos nas "etapas" que o protagonista deve cumpre no trajeto, espacialmente. Essa leitura é possível no que diz respeito a viagem psicológica do protagonista, na verdade, são mais relevantes para a narrativa.

espaço é sempre novo. A narrativa clássica, dessa forma, se desenvolvia ao redor do enredo da aventura, que, por sua vez, se desenvolve em torno de uma ação, cujo movimento é espacial e temporal.

Aliado a esse desenvolvimento, há o encaixe de diversos acontecimentos reunidos, que são aventuras diferentes que o personagem pelas quais deve passar e que ele chama de heterotemporalidade, "uma série de breves fragmentos correspondentes às aventuras isoladas; [...] o importante é conseguir fugir; conseguir alcançar, ultrapassar, estar ou não estar na hora certa em determinado lugar, encontrar-se ou não, etc". (Bakhtin, 2018, p. 22)

Além disso, a aventura do personagem por vezes está à mercê do acaso, logo, o tempo aventuresco pode sofrer interferências de forças irracionais. Fato que também está relacionado ao destino da narrativa, por exemplo, a personagem pode ter um fado ou um destino que precisa do auxílio de forças maiores e incompreensíveis para ele, para serem atingidas[8].

Pelo fato de o tempo da aventura estar ligado à surpresa da Fortuna, o obstáculo é sempre uma novidade. A leitura de Bakhtin é de que o universo aventuresco é alheio à personagem, *na medida em que, a todo momento, ela encontra novas aventuras nas quais espaço é desconhecido*. Assim, o cronotopo é sempre indeterminado, pois o universo está sempre alheio ao sujeito, o que chama de "mobilidade do espaço":

> O cronotopo aventuresco se caracteriza justamente pelo abstrato vínculo técnico do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos elementos da série temporal e por sua mobilidade no espaço. [...] Por isso o universo do romance grego é o universo alheio: tudo nele é indefinido, desconhecido, alheio; os heróis estão aí pela primeira vez [...] (Bakhtin, 2018, p. 32-33)

Nem todo o espaço é desconhecido, pois justamente um dos objetivos do romance clássico é retornar para o seu ponto de partida, restaurando o que estava no começo, espacialmente falando: "O martelo dos acontecimentos nada tritura e nada forja — limita-se a

---

[8] "Todos os elementos do infinito tempo aventuresco são guiados por uma força: o acaso. Porque, como vemos, todo esse tempo é constituído de simultaneidades casuais e hetero temporalidades casuais. O tempo aventuresco "do acaso" é o peculiar tempo da interferência das forças irracionais na vida humana; interferência do destino (*Tykhe*), de deuses e demônios, [...] que, enquanto vilões, usam justamente a simultaneidade casual e a heterotemporalidade casual como seus instrumentos: "espreitam", "aguardam", lançam-se "súbito" e "justamente". [...] Nesse tempo, as coisas apenas acontecem às pessoas (por vezes se lhes acontece conquistar um reino); o genuíno homem aventuresco é o homem do acaso; ele ingressa no tempo aventuresco enquanto um homem a quem aconteceu algo. Nesse tempo a iniciativa não cabe às pessoas." (Bakhtin, 2018, p. 25-26)
Mesmo no encontro profético, em que o personagem se encontra com uma figura que lhe apresenta o seu futuro, há uma reunião no mesmo espaço e no mesmo tempo com quem apresentar-lhe-á o seu enigma. Mesmo o desencontro, podemos dizer, é cronotópico, pois dois sujeitos não se encontram porque não estão no mesmo lugar ao mesmo tempo, ou no mesmo lugar em tempos diferentes.

provar a solidez de um produto já pronto. E o produto suporta sua provocação. Nisso reside o sentido artístico-ideológico do romance grego." (Bakhtin, 2018, p. 40). O mundo retorna ao que fora antes, voltando ao seu início, o herói, de certa maneira, temporalmente também, pois o cronotopo é "estático", e "[o] tempo aventuresco não deixa vestígio." (Bakhtin, 2018, p. 45).

Todo caminho exterior do herói é conhecido, e talvez a personagem se atenha a eles justamente por temer a sua interioridade ao longo do trajeto, durante o qual se afloram os pensamentos negativos. Sobre eles, a sua relação é complexa, pois, se os conhecesse completamente, não embarcaria na viagem, se não os conhecesse, não teria medo de se enfrentar.

Outro detalhe é que o cronotopo é, em si, uma relação tempo e espaço. Na obra de Butor em questão, o tempo e o espaço são ainda mais indissociáveis na medida em que o espaço está submetido à percepção do tempo. As coisas e as cidades são constantes na interioridade, pois o sujeito se atém obsessivamente ao exterior. Também não importa o quanto preveja a viagem, está submetido ao mundo que se desenrola no presente e que é indiferente às suas previsões.

Ao contrário do herói clássico, no caso de Delmont, há obstáculos que não estão apenas no mundo físico. Butor atualiza o périplo de Homero, porque o mais importante não é a viagem em si, tampouco o fim, mas o percurso das reflexões. E o destino não é a finalidade do trem, mas o seu fracasso, a aceitação da vida que se acinzenta. Portanto, há algo de épico no romance do herói que parte para a aventura prevendo o seu fim, num trajeto pré-definido, no entanto, que está fadado não ao sucesso previsto pelo oráculo, mas ao fracasso.

A progressão ao conhecimento de Delmont é psicológica e a sua interioridade relaciona com o espaço. Por mais que os objetos, como veremos, o atrapalhem e por mais que o trajeto espacial se concretize, há diversas situações retomadas pela memória que colocam em dúvida a sua escolha, porque não conhece os inúmeros caminhos que trilham suas memórias, no interior "desconhecido"[9]. Por outro lado, Delmont é um herói clássico às avessas, pois, ao invés de enfrentar grandes monstros, deve enfrentar a si mesmo.

> [...] essa metamorfose obscura [...] esse grande trabalho que continua em ti, destruindo gradualmente teu personagem, essa mudança de iluminação e perspectiva, essa rotação dos fatos e significados, proveniente do seu cansaço e das circunstâncias, originada dessa decisão que tu imaginavas ser sua [...] (Butor, 1957, p. 235-236)[10]

[9] Vamos responder a essa contradição em outro momento.

[10] *[...] cette métamorphose obscure [...] ce grand labeur qui se poursuit en vous, détruisant peu à peu votre personnage, ce changement d'éclairage et de perspective, cette rotation des faits et des significations, issue de votre fatigue et des circonstances, issue de cette décision que vous imaginiez vous appartenir [...]*

E em vez de ter aventuras, vê-se diante de sua memória. No fim das contas, como nesse fim de romance, não há uma sabedoria, há, no máximo, uma aceitação da vida medíocre que leva após enfrentar a realidade. Ademais, não sabemos se de fato ele aprende, pois a sua aceitação não é uma mudança, mas uma permanência da vida ordinária que já leva. É o aprendizado do não aprendizado, de que deve continuar a sua vida da mesma maneira.

Ademais, podemos então discutir como a memória participa dessa mudança. A seguinte citação é da primeira intervenção do passado no espírito de Delmont, logo após se sentar no trem, Delmont revê a esposa dormindo, antes de partir para Roma. Essa lembrança no apartamento agrega sentido à sua decisão, pois, desde o início, a sua convicção trêmula é colocada em questão:

> Se tu estavas com medo de perdê-lo, esse trem de movimento e barulho que tu já estás novamente acostumado, não é que tenhas levantado esta manhã mais tarde do que esperava, já que, ao contrário, teu primeiro movimento, ao abrir os olhos, foi esticar o braço para evitar que o toque tocasse o despertador, enquanto a aurora começava a esculpir os lençóis desordenados da sua cama, os lençóis que emergiam da escuridão como fantasmas derrotados, esmagados pelo chão macio e quente que procuravam arrancar.
> Voltando teus olhos à janela, viste o cabelo outrora preto de Henriette, e suas costas se soltando diante da primeira luz opaca e desanimadora, suavemente, abruptamente, através de sua camisola de noite branca um pouco transparente, desenhando-se cada vez mais à medida que ela afastava e dobrava ruidosamente as persianas de ferro para as fendas carregadas com o pó de esponjosa e encarvoada da cidade, com aqui e ali alguns pontos de ferrugem como sangue coagulado.
> Uma massa de ar fresco asperoespalhou-se por toda a sala, roçando tuas narinas, e como as seis vidraças apareciam agora inteiras, friorentas, apertando com a mão direita sua gola decorado com uma renda inútil pobre em seu busto murcho, ela foi abrir a porta do armário de gelo Luis-Felipe, fazendo mudar de repente a reflexão do teto e de suas molduras, e desta raxadura que se acentua de mês para mês que deverias há muito tempo ter selado e desaparecer (sob esta iluminação difusa mas parcimoniosa, como peneirado por uma quantidade de lamelas de ardósia indefinidamente desfeitas, o próprio mogno parecia quase sem cor; apenas um reflexo de cobre mais ruivo do que vermelho no ângulo da moldura tremia) para nele procurar entre todas essas roupas penduradas em seus cabides, com as mangas caindo todas retas e sem espessura, como se vestissem os braços rígidos e filiformes das sombras impiedosamente irónicas no seu silêncio e nos seus balanços das anteriores mulheres do Barba-Azul, o seu roupão com grandes azulejos cinzentos e amarelados que ela vestiu, descobrindo a axila ao levantar o braço nu, atando nervosamente o cordão sedoso, roupão lhe dava um ar de doente com as suas feições puxadas, preocupado, desconfiado.
> Certamente, não havia doçura em seu olhar naquele momento, mas tinha ela necessidade de se levantar quando terias muito bem sabido lidar sozinho, como era entendido, como fizeste muitas vezes enquanto ela estava de férias com as crianças, incapaz quando está por perto de confiar em ti para esses

> detalhes, sempre imaginando que tu és necessário e querendo convencê-lo disso…
> Esperaste que ela saísse do quarto, fechando a porta atrás dela suavemente para não acordar os meninos que dormiam ao lado, para amarrar teu relógio ao teu pulso (era pouco mais de seis horas e meia), para sentar-se em sua cama, deslizar teus pés em teus chinelos, e coçar sua cabeça olhando vagamente através das janelas a cúpula do Panteão quase não se destacando no céu cinza, enquanto perguntando sobre as expressões de sua esposa, perguntando-te não, evidentemente que, se se ela suspeitava de alguma coisa, o que era muito certo, mas bem, e, notadamente, no que se refere a esta viagem, até que ponto o tinha descoberto exatamente. (Butor, 1957, p. 17-19)[11]

Delmont se recorda de acordar na cama, num primeiro momento vazia, branca e desorganizada, semelhante a fantasmas vencidos. Ao descrever Henriette, tudo parece cinzento, começando pelos cabelos, outrora negros, em seguida, pela luz que toca as suas costas: uma luz escura que curiosamente ilumina pelo enegrecer enquanto ela está de costas e não olha para ele, demonstrando desprezo e indiferença. Estar de costas também significa que

---

[11] "*Si vous aviez peur de le manquer, ce train au mouvement et au bruit auquel vous êtes maintenant déjà réhabitué, ce n'est pas que vous vous soyez réveillé ce matin plus tard que vous l'aviez prévu, puisque, bien au contraire, votre premier mouvement, comme vous ouvriez les yeux, ça été d'étendre le bras pour empêcher que se déclenche la sonnerie, tandis que l'aube commençait à sculpter les draps en désordre de votre lit, les draps qui émergeaient de l'obscurité semblables à des fantômes vaincus, écrasés au ras de ce sol mou et chaud dont vous cherchiez à vous arracher.*
Tournant vos yeux vers la fenêtre, vous avez vu les cheveux autrefois noirs d'Henriette, et son dos se détachant devant la première lumière terne et décourageante, doucement, brusquement, au travers de sa chemise de nuit blanche un peu transparente, se dessinant de plus en plus à mesure qu'elle écartait et repliait bruyamment les volets de fer aux fentes chargées de la poussière cotonneuse et charbonneuse de la ville, avec ici et là quelques points de rouille comme du sang coagulé.
Une masse d'air frais râpeux s'est répandue dans toute la pièce, frôlant vos narines, et comme les six carreaux apparaissaient maintenant tout entiers, frileuse, resserrant avec sa main droite son col orné d'une piètre dentelle inutile sur sa poitrine affaissée, elle est allée ouvrir la porte de l'armoire à glace Louis-Philippe, faisant virer d'un seul coup la réflexion du plafond et de ses moulures, de cette lézarde s'accentuant de mois en mois que vous auriez dû depuis longtemps faire colmater et disparaître (sous cet éclairage diffus mais parcimonieux, comme tamisé par une quantité de lamelles d'ardoise indéfiniment délitées, l'acajou lui-même apparaissait presque sans couleur ; seul un reflet de cuivre plus roux que rouge à l'angle de la moulure tremblotait), pour y chercher parmi tous ces vêtements pendus à leurs cintres, aux manches tombant toutes droites et sans épaisseur, comme si elles habillaient les bras raides et filiformes des ombres impitoyablement ironiques dans leur silence et leurs balancements des précédentes femmes de Barbe-Bleue, sa robe de chambre à grands carreaux gris et jaunâtres qu'elle a enfilée, découvrant son aisselle en levant son bras nu, dont elle a noué nerveusement le cordon soyeux, et qui lui donnait un air de malade avec ses traits tirés, soucieux, soupçonneux.
Certes, il n'y avait pas de douceur dans son regard à ce moment-là, mais qu'avait-elle aussi besoin de se lever alors que vous auriez fort bien su vous débrouiller tout seul comme cela était entendu, comme vous 'aviez fait maintes fois tandis qu'elle était en vacances avec les enfants, incapable lorsqu'elle est là de vous faire confiance pour ces détails, s'imaginant toujours vous être nécessaire et voulant vous en persuader…
Vous avez attendu qu'elle ait quitté la chambre, refermant la porte derrière elle doucement afin de ne pas éveiller les garçons dormant à côté, pour attacher à votre poignet votre montre (il était à peine plus de six heures et demie), pour vous asseoir sur votre lit, glisser vos pieds dans vos pantoufles, et vous gratter la tête en regardant vaguement à travers les vitres la coupole du Panthéon se détachant à peine sur le ciel gris, tout en vous interrogeant sur les expressions de votre femme, vous demandant non pas, évidemment, si elle se doutait de quelque chose, ceci n'étant que trop certain, mais en quoi au juste, et, notamment en ce qui concernait ce voyage, jusqu'à quel point exactement elle vous avait démasqué."

a sensualidade da camisola transparente é frustrada, pois não mostra os seios, tendo em vista que se trata de um casal sem intimidade, cujo amor não é mais o mesmo. Além disso, ela aparenta estar em outro cômodo, através da janela, assim, mostrando o quanto eles estão separados, não só espacialmente, mas também simbolicamente, como se de fato houvesse uma barreira entre o casal. Essa separação, além disso, é uma porta sólida e enferrujada, como o ferro que por sua vez está envelhecido, a ponto de ter acumulado uma camada de pó e ter sido consumido pela oxidação do tempo, que coagula, empedra, as desavenças de uma relação cansada.

Enfim, é o registro de um momento cotidiano de um relacionamento tão vencido quanto os fantasmas, na medida em que significa o fim da ilusão conjugal e o acinzentamento da existência. A rachadura mostra por sua vez como a casa, a relação da família e do casal se craquela e se torna uma estrutura pouco sólida, prestes a "desmoronar" enquanto o tempo passa. Vemos também como a vida burguesa o incomoda, na roupa que é mesquinha e no armário Luís-Felipe. Além disso, via como estava velha e degradada, com um "busto murcho". A distância entre ele e a esposa, numa relação indiferente e gasta pelo tempo, é uma relação conflituosa, cercado por um ambiente bagunçado e mal-iluminado, onde tudo é cinzento, o pó, os cabelos a fumaça, ou envelhecido, a porta e o armário. Nessa imagem, Delmont vê a sua vida perder a luminosidade e ser consumida como o quarto, que é invadido pelo ar de fumaça, que torna o lugar sufocante e intragável e frio. O cotidiano, para Delmont, é insuportável, por isso, ao se lembrar enquanto está no trem, revive o que quer deixar.

4.2. As cidades ausentes

Além da relação do subjetivo com o espaço e com os objetos do vagão, a interioridade é constantemente permeada pela memória, que também está envolvida no cronotopo, em razão de Delmont durante o trajeto, habita duas cidades ausentes, pois estão presentes apenas em seu espírito. A Paris do apartamento, da família e de Henriette, bem como a Roma de Cécile, são cidades ausentes na medida que ambas são *loca* ausentes[12] Por mais que estejam de fato presentes no trajeto, nós nos referimos ao estado de ambas enquanto passado ou expectativa. Ou seja, elas existem na interioridade enquanto passado e expectativa futura, que já foram ou serão, se forem.

[12] Evidentemente que falaremos sobre as duas sequências temporais mais adiante e aqui apenas trazemos um esboço que se refere ao espaço.

Essa passagem temporal da citação é referente à memória. "Le Réalisme mythologique de Michel Butor" (1957), escrito por Michel Leiris, é um dos primeiros textos de recepção crítica de *La Modification*, incluído com uma espécie de posfácio na edição francesa e de prefácio na brasileira ("O realismo mitológico de Michel Butor" [1958]). Segundo ele, há duas sequências temporais que são fundamentais, e que elaboram, por sua vez, as viagens física e mental. A primeira é a narrativa principal, que é tão retilínea quanto o trilho do trem e progride, pois está ligada à viagem física. Porém, discordamos dessa noção, pois, por mais que exista uma progressão espacial, a lição do romance é que o espaço está submetido à interioridade e, como veremos, é em vão que Delmont se preocupa incessantemente com ele, pois, por exemplo, a viagem tende a ser longa e exaustiva, muito mais do que em outras viagens deste mesmo trajeto.

Como vemos na citação, ele retorna para o momento recente, mas não segue um trajeto exato, pois a memória retoma Paris e Roma de maneira espontânea. Dentro desse segundo grupo, há pequenas narrativas de outros tempos que funcionam como a heterotemporalidade de Bakhtin, agregando sentido à narrativa principal, ou seja, agregando motivos à decisão do homem sentado no trem. Dentro da viagem interior as duas cidades não são espaço, mas tempo, o que torna a relação tempo-espaço mais emaranhada. Nelas também temos etapas que o herói deve cumprir e motivos que se agregam à sua mudança.

Cada vez que ele retoma uma memória, ela mina aos poucos a sua decisão. Portanto, há uma gradação interior de sua decisão, enquanto existe uma progressão espaço-temporal na narrativa. Apesar de ser subordinado ao avanço cronotópico, o romance narra essencialmente, não o trajeto de Delmont de Paris-Roma, mas o da decisão-renúncia. Por conseguinte, a modificação que Delmont decide tomar é a que de fato toma. Assim, essa mudança *conforme o trem avança* está atrelada ao movimento do trem, pois ele é metáfora da mudança da personagem. A "aventura" que Delmont percorre até o seu conhecimento é feita cronotopicamente, indo de etapa em etapa, parada em parada, memória em memória[13].

A citação do início da narrativa que fizemos mostra que sempre houve dúvida de sua mudança, o que fica mais claro quando, depois de revistar essa memória, lembra do momento em que estava a caminho da *gare de Lyon*. Ele sente que o olhar do chofer o julga. No entanto, podemos notar como, na verdade, parece se sentir culpado de ter tomado o trem:

[13] Uma outra leitura possível é de que a sabedoria não ocorre como o de Homero e o de Proust que leva para sua decisão final. Na verdade, Delmont não é um sujeito confiável e conta com uma enorme persuasão para convencer o seu leitor. Cada etapa que ele expõe pode ser lida como um argumento retórico elaborado para justificar a sua infidelidade na relação com Henriette e a sua covardia com Cécile. Cada ponto e história levanta parece ser mais uma explicação para si o "vous" que, como veremos, pode ser tanto ele mesmo, nós ou até as mulheres. Essa obra, nessa leitura, serve para expor para o destinatário a sua indecisão e o seu sofrimento.

> [...] o motorista nem sequer se deu ao trabalho de lhe abrir a porta ou ajudá-lo a instalar a sua mínima bagagem, o que lhe deu a impressão absurda que via no seu rosto que desta vez iria viajar na terceira classe e não na primeira como de costume, e o que era particularmente embaraçoso era que de repente tu percebeste que estava reagindo como se tivesses visto algo desonroso, desregrado do pensamento matinal ainda cheio de semi-sonhos espessos. (Butor, 1957, p. 20)[14]

Como propõe Rossum-Guyon, o trem é uma "máquina mental", pois a interioridade do sujeito e o movimento do espírito estão condicionados ao movimento do trem, que é integrado à consciência da personagem: produziu-se uma verdadeira espacialização da consciência[15]. A personagem é pouco a pouco, mais e mais, tragada nas coisas, superado pelas circunstâncias, submerso, esmagado, desintegrado.[16] (Rossum-Guyon, 1970, p. 210). Como o próprio autor coloca em *Improvisations sur Michel Butor* (1993), o trem "é uma metáfora do presente, de como nos aprofundamos no futuro com o passado atrás de nós." [17](Butor, 1993, p. 110). Assim, o trem e as imagens que passam intensificam sua divagação, espacializando a interioridade. Enquanto Delmont avança, vê o que abandonou, vê Henriette, o apartamento, Paris, sua família. As imagens do passado que passam no presente expõem, de um lado, o que ele pretendeu deixar, de outro, o que de fato deixa. Em contrapartida, pensamos que o espaço também está condicionado à consciência, na medida em que só está

---

[14] *"[...] le chauffeur n'a même pas pris la peine de vous ouvrir la portière ou de vous aider à installer votre minime bagage, ce qui vous a donné l'impression absurde qu'il voyait sur votre visage que cette fois vous alliez voyager en troisième classe et non en première comme à l'habitude, et ce qu'il y avait de particulièrement gênant, c'était que soudain vous vous rendiez compte que vous réagissiez comme si vous aviez vu là quelque chose de déshonorant, déroutants dérèglements de la pensée matinale encore tout encombrée de demi-rêves épais."*

[15]No segundo capítulo, "Apuleio e Petrônio", Bakhtin discute o cronotopo nas narrativas *O asno de ouro* e *Satírico*, respectivamente. Ambos são romances aventurescos e de costumes, mas, no primeiro, o personagem segue a sua trajetória realizando uma metamorfose em suas errâncias:

> No formato mitológico da metamorfose (transformação) mantém-se a ideia de evolução, e não linear, mas aos saltos, com interseções, logo, mantém-se uma determinada forma de série temporal. Mas a composição dessa ideia é muito complexa, visto que é a partir dela que se desenrolam séries temporais de diferentes tipos. (Bakhtin, 2018, p. 50)

A ideia de "metamorfose" se traduz, em termos butorianos, em "modificação". No movimento da metamorfose das personagens, há a sequência de uma "série temporal", que é movimento de genealogia que provoca a sua mudança, assim, é algo construído temporal e espacialmente na narrativa, justificado por diversas sequências e motivos. A diferença é que Delmont, além de não ser um animal de fato, não caminha para uma purificação, pois a mudança final é, na verdade, a desilusão.

[16] *"Il se produit une véritable spatialisation de la conscience. Le personnage est peu à peu et de plus en plus englué dans les choses, dépassé par les circonstances, submergé, écrasé, désintégré."*

[17] *"est une métaphore du présent, de la façon dont nous nous enfonçons dans l'avenir avec le passé derrière nous."*

excessivamente apresentado por conta de um papel que o sujeito exerce voluntariamente. Assim, há uma interiorização do espaço, também.

A citação seguinte é o momento em que decide abandonar o seu planejamento, quando *modifica* a sua decisão de viver com a amante. Nela, podemos salientar dois tópicos interessantes: a) como a relação física da viagem se relaciona com a mudança psicológica e com o "cronotopo" do livro; b) como ele percebe a impossibilidade de trazer Roma para Paris.

> Sem dúvida, havia para ti uma grande felicidade nisso, o sentimento de uma vitória, mas misturava-se aquela tristeza que era apenas um primeiro passo e que não sabias nada do mundo quando darias os outros, que a separação só recuara provisoriamente, a fronteira atravessada apenas uma vez, que na próxima viagem tudo recomeçaria como antes, que na Stazione Termini seria necessária que vocês se despedissem, que era somente uma exceção e não uma mudança de fato.
> E tu não pensavas nisso antes, nessa tão grave mudança; estavas satisfeito com essa vida dupla; sonhavas em Paris com seus dias romanos, mas ainda não tinham pensado seriamente em mudar seus dias em Paris.
> (Butor, 1957, p. 144-145)[18]

O trajeto da aventura de Delmont possui uma certa correspondência também física com outros aspectos da narrativa. Esse momento da mudança, esse passo que atravessa e se torna mudança está relacionado com a própria passagem de Delmont para solo italiano, representa a mudança do protagonista de sua decisão, novamente jogando com a progressão do espaço. A diferença é que a sua decisão progride negativamente. Além disso, há quase uma relação com o número de páginas dessa fronteira com a metade da narrativa e da leitura, tendo em vista que se trata da metade da obra. Assim, toda essa construção simbólica reforça a ideia de passagem. No final das contas, narrativa, percurso e livro terminam no mesmo fim, na Stazione Termini, que significa literalmente, "estação terminais". "E tu não pensavas nisso antes, nessa tão grave mudança; estavas satisfeito com essa vida dupla" revela que Delmont tentou esconder a sua tentativa de trazer Cécile, quem sabe, para viver com as duas mulheres, ou, ao menos, com as duas vidas, burguesa e pobre, parisiense e romana.

---

[18] "*Certes, il y avait là pour vous un grand bonheur, le sentiment d'une victoire, mais il s'y mêlait cette tristesse que c'était seulement un premier pas et que vous ne saviez pas le moins du monde quand vous accompliriez les autres, que la séparation n'était reculée que provisoirement, la frontière franchie que pour une fois, qu'au prochain voyage tout recommencerait comme avant, qu'à la Stazione Termini il faudrait que vous vous quittiez, que ce n'était qu'une exception et non un véritable changement.*
Et vous n'y songiez pas auparavant, à ce si grave changement ; vous étiez satisfait de cette double vie ; vous rêviez à Paris de vos journées romaines, mais il ne vous était pas encore venu sérieusement à l'idée que vous pourriez changer vos journées de Paris."

Paris é a metonímia da vida cinzenta da qual Delmont tenta escapar, enquanto Roma é a da felicidade. A sua vida em Roma era feliz justamente pela fuga de seu cotidiano, por se sentir livre lá, por ser onde se torna um amante tão feliz e jovial quanto a cidade, "[...] esta vida mais livre e feliz, cujo ar romano lhe deu esperança e opressão."[19] (Butor, 1957, p. 173. Delmont romano era outra pessoa, era interessante e inteligente, capaz de cortejar uma mulher, falar sobre vinhos, sobre obras de arte: "De início havia apenas algumas palavras de polidez [...] se tornou uma conversa contínua em que tudo era questão de pratos, de vinhos que tu a fazias provar [...]"[20] (Butor, 1957, p. 69).

Mas essa visão dicotômica tem as suas balizas degradadas ao longo do percurso narrativo, porque Delmont percebe pelas suas indagações que mesmo em Roma já foi infeliz, quando viajou para lá nas núpcias com Henriette, num frio que a deixou gripada: "[...] retomada perdida de sua viagem de núpcias, ela se encontrava entre vocês, enorme, para separar vocês, essa Roma à qual tu estavas tão terrivelmente ligado [...]"[21] (Butor, 1957, p. 180). Assim, Roma que ele idealizou era apenas uma ilusão, que também caiu por terra quando a revisitou pela memória.

Outro momento que demonstra o fracasso de trazer a amada para Paris é quando, de fato, ela visitou a família Delmont na 15 place du Panthéon:

> Só Henriette parecia não se aperceber de nada, sorria, soava, dava ordens à empregada, não cometendo um erro, tão amável como Cécile, e, como não dizia nada, falando quase tanto como ela, quase tão bem como ela, de Roma, das suas viagens a Roma, fazendo-lhe todo o tipo de perguntas sobre a sua família, a sua instalação, a sua profissão, fazendo-o dizer coisas que ainda não sabia. [...] Com uma espécie de horror testemunhas este prodígio: Cécile, o teu socorro, traía-vos, passava ao lado de Henriette; através do seu ciúme, aparecia algo como um desprezo comum. (Butor, 1957, p. 186)[22]

Quando as duas Cécile e Henriette estão juntas, ele mesmo não é mais o homem confiante e, ao contrário de suas expectativas, ambas o desprezam. Entre Cila e Caríbdis, ele percebe que sua decisão não faz sentido, porque sua amante será consumida pela mesma

---

[19] *"[...] cette vie plus libre et plus heureuse dont l'air romain vous avait donné l'espérance, et l'oppression."*

[20] *"D'abord il n'y avait que quelques mots de politesse [...] c'est devenu une conversation continue où il était surtout question du repas, du vin que vous lui faisiez goûter [...]"*

[21] *"[...] reprise manquée de votre voyage de noces, elle se trouvait entre vous, énorme, pour vous séparer, cette Rome à laquelle vous vous sentiez si terriblement attaché [...]"*

[22] *"Seule Henriette semblait ne s'apercevoir de rien, souriait, sonnait, donnait des ordres à la domestique, ne faisant pas une erreur, aussi aimable que Cécile, et, comme vous ne disiez rien, parlant presque autant qu'elle, presque aussi bien qu'elle, de Rome, de ses voyages à Rome, lui posant toutes sortes de questions sur sa famille, son installation, son métier, réussissant à lui faire dire des choses que vous ne connaissiez pas encore. [...] Avec une sorte d'horreur vous avez assisté à ce prodige : Cécile, votre secours, vous trahissait, passait du côté d'Henriette ; au travers de leur jalousie quelque chose comme un mépris commun se faisait jour."*

atmosfera cinzenta que consome a sua vida, que não é apenas Paris. Seria um erro adequar a sua vida em Roma à sua vida luxuosa no Panthéon, que é apenas o símbolo da degradação da sua vida, pois o que se deteriora é existência de Delmont, na sua vida ordinária de burguês de meia-idade: "[e]sse trajeto de Roma à Paris, as duas costas a costas, que imprudência!"[23] (Butor, 1957, p. 145).

4.3. O mundo material

Nesta parte, pretendemos analisar como as coisas ao redor do passageiro do trem o influenciam ao longo da viagem. A narrativa principia com Delmont em movimento, atravessando a porta corrediça do trem com certa dificuldade, dado que revela aspectos do espaço e de como ele é importante para a narrativa.

> Tu tinhas colocado o pé esquerdo na ranhura de cobre, e com o seu ombro esquerdo tentas em vão empurrar um pouco mais a porta corrediça.
> Introduzes-te pela estreita abertura esfregando-te contra suas borda, depois, tua maleta coberta de granuloso couro escuro cor de grossa garrafa, tua maleta bem pequena de homem habituado a longas viagens, puxas pela alça, com teus dedos que se aqueceram, por menos pesada que seja, de tê-la trazido até aqui, levantas-la e sentes teus músculos e teus tendões se desenharem não somente em suas falanges, na tua palma, no teu punho e no teu braço, mas no teu ombro também, em toda metade das costas e em todas as tuas vértebras desde teu pescoço até os rins.
> Não, não é apenas a hora da manhã que é responsável por essa fraqueza incomum, já é a idade que procura te convencer de teu domínio sobre teu corpo, e ainda assim, tu acabas de chegar aos quarenta e cinco anos.
> Teus olhos estão mal abertos, velados de fumaça leve, tuas pálpebras sensíveis e mal lubrificadas, tuas têmporas tensas, com a pele tensa e como esticadas em dobras finas, teu cabelo, que se torna ralo e grisalho, insensivelmente para os outros, mas não para ti, para Henriette e para Cécile, nem mesmo para as crianças agora, são um pouco eriçados e todo o teu corpo dentro de tuas roupas que o incomodam, apertam e pesam, é como banhado, em teu despertar imperfeito, de uma água agitada e gasosa cheia de animálculos em suspensão.
> Se entraste neste compartimento, é que o canto do corredor voltado para o degrau à sua esquerda está livre, o mesmo lugar que terias chamado Marnal como de costume, se ainda houvesse tempo para lembrar, mas não, que tu mesmo terias pedido por telefone, porque era preciso que ninguém soubesse na firma Scabelli que era para Roma que tu escaparias por esses dias. (Butor, 1957, p. 9-10)[24]

---

[23] *"[c]e trajet de Rome à Paris, tous deux côte à côte, quelle imprudence !"*

[24] *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.*
Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement

O trecho se inicia com um sujeito, por ora desconhecido, que é seguido por um verbo de ação "puseste"[25], que, por sua vez, está acompanhado por outras ações "empurrar", "introduzir". O verbo se associa ao objeto, à "ranhura de cobre" e "batente da porta corrediça", assim, o narrador elabora a descrição concomitantemente ao movimento, "descrevendo" o espaço pelo ponto de vista de quem adentra o trem. Gradativamente, saímos da superfície dos objetos do trem para a interioridade da personagem, ao tomar a maleta. Nesse gesto, o mundo material, sobretudo o corpo, é excessivamente descrito, começando com o ombro, mas se intensificando com as mãos, os músculos, os tendões até a palma, o braço, o ombro e o dorso. Segue-se o seguinte movimento: primeiramente a mão tocando o couro da maleta, levantando-a, seguido pelo tato. Porém, a sensação não é apenas percebida pelas pontas dos dedos, mas também pelos tendões, aproximando-se no íntimo da carne. O curioso é que essa sensibilidade excessiva é percebida com grande objetividade, assim, mesmo o que é relativo à interioridade e à carne do sujeito é visto com certa frieza e distância emocional, justamente pela narração descritiva, somada ao "vous", em francês, que cria uma distância entre enunciador e interlocutor.

O romance de Butor começa com o exterior que atinge o interior, não exatamente do espírito, mas de um espírito, contraditoriamente, objetivo, para nos mostrar a matéria com exatidão. Por isso, a focalização da narrativa é uma espécie de *câmera*, que apanha o mundo de maneira mecânica. Todavia, a categoria do narrador de Norman Friedman ("O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico", 2002) é um tanto limitante para o olhar de Delmont; pois, por mais que, no próprio cinema, a câmera não detenha eximia

---

dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.
Non, ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans.
Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère, vos paupières sensibles et mal lubrifiées, vos tempes crispées, à la peau tendue et comme raidie en plis minces, vos cheveux, qui se clairsèment et grisonnent, insensiblement pour autrui mais non pour vous, pour Henriette et pour Cécile, ni même pour les enfants désormais, sont un peu hérissés et tout votre corps à l'intérieur de vos habits qui le gênent, le serrent et lui pèsent, est comme baigné, dans son réveil imparfait, d'une eau agitée et gazeuse pleine d'animalcules en suspension.
Si vous êtes entré dans ce compartiment, c'est que le coin couloir face à la marche à votre gauche est libre, cette place même que vous auriez fait demander par Marnal comme à l'habitude s'il avait été encore temps de retenir, mais non, que vous auriez demandée vous-même par téléphone, car il ne fallait pas que quelqu'un sût chez Scabelli que c'était vers Rome que vous vous échappiez pour ces quelques jours.

[25] Veremos durante esse texto como o "vous" (no original) possibilita um contato direto não só da personagem com o leitor, mas consigo mesma. Há, portanto, uma certa distância (por conta das características do pronome no francês) com o destinatário do discurso, o que se torna complexo seguindo a hipótese de que o sujeito está tendo um diálogo íntimo consigo. Esse problema também atinge o tempo, porque o "vous" faz com que a narrativa seja descrita por quem já a vivenciou e por quem está vivenciando-a.

neutralidade, a percepção da personagem pode ser distante por vezes; no entanto, os objetos, como ficará mais claro adiante, interferem sobremaneira na interioridade, a ponto de serem ressignificados e sublinhados.

O protagonista se concentra no passo decisivo, que atravessa a porta do trem, avançando, por conseguinte, a primeira etapa, a mais difícil, da sua decisão. Portanto, ao entrar já no trem, Delmont presta atenção a cada detalhe, enquanto parece estar perdido, de certa forma tentando acordar[26]. Tanto nesse início, quanto no restante da narrativa, o trem está em segundo plano, submisso à situação. Portanto, o trem não é exatamente descrito. Como afirma Genette, em *Figuras III*, o romance é uma arte temporal, assim, o espaço, ao contrário da pintura ou da escultura, é estranho para a narrativa, porque não está na "essência" da linguagem. Na literatura, é preciso utilizar símbolos e metáforas para exprimirmos a realidade e "espacializarmos" as coisas. O espaço seria, portanto, uma tentativa (sempre vã) de materializar, de maneira imaterial, o material; descrevendo lugares, cidades inteiras ou um quarto.

No âmbito literário, Genette separa a descrição da narração, que também pode ter uma "ressonância descritiva" (Genette, 2017, p. 57). A diferença entre eles é que a descrição seria uma suspensão da ação da narrativa para criar ilusão do real, ao passo que a narração é o desenvolvimento temporal da narrativa, que pode ser descritiva, pois, ao desenvolver a ação, os nomes constroem a imagem gradativamente[27]. É dessa maneira que o trem é descrito, construindo os seus detalhes conforme o movimento do próprio protagonista, no início, e, ao longo da viagem, enquanto o protagonista vê as coisas, enquanto o trem é que se movimenta.

Retornando ao excerto, o ponto de vista desse início é de descoberta, pois o narrador constrói, a cada passo ("o pé esquerdo" que traz consigo "a ranhura de cobre", ao pisar nela) o trem pela sucessão de dados, os detalhes que o compõem[28], de maneira superficial. Como aprofundaremos em outro momento, o mundo é visto por uma a personagem que parece não compreender, ou melhor, parece tentar compreender essa situação de desconforto, tentando identificar, depois de muita escuridão, o que está vendo pelos "[t]eus olhos estão mal abertos,

---

[26] Acordar para a sua mudança, o que se intensifica quando pensamos na possibilidade de uma recuperação memorialística que debateremos em outro momento dessa dissertação.

[27] O exemplo que Genette usa, que é ordinário, serve para de diálogo para a nossa afirmação: "O homem aproximou-se da mesa e pegou a faca". Genette (2017) coloca que os dois verbos de ação e os três substantivos podem ser descritivos por que "designam seres animados ou inanimados", por isso descrevem (Genette, 2017, p. 57-59).

[28] Somos influenciados pelo texto de Pousset sobre Madame Bovary ("Madame Bovary ou le livre sur rien", de 1973), no qual o teórico descreve como é fundamental para narrativa o momento em que Charles vê Emma, quando ela aparece pela primeira vez na narrativa, porque vemos, pelos olhos dele, a sua esposa de maneira sutil e provisória. Tal descrição rompe com a descrição realista excessivamente ornamentada, que atingiu seu auge com Balzac e Stendhal. Não trouxemos para o corpo do texto tendo em vista a divagação necessária.

velados de fumaça leve, tuas pálpebras sensíveis e mal lubrificadas". Esse desconforto é mimetizado para o leitor por essa maneira de construção do trem, pois também sente dificuldade em se situar tanto espacialmente, quanto na leitura. Além disso, a narrativa o obriga a prestar atenção a detalhes do próprio corpo e da relação com o universo que quase sempre são ignorados, senão quando se presta excessiva atenção aos tendões e aos músculos ao pegar uma maleta — por essa razão o gesto não parece muito natural para o leitor.

O espaço e a construção do trem aparecem em primeiro plano, pelo olhar e pelo tato. Isso faz com que o espaço participe da narrativa agregando-lhe sentido, influenciando a subjetividade do protagonista. Podemos notar que há uma grande atenção ao espaço, às coisas e às pessoas:

> Um homem à tua direita, o seu rosto à altura do teu cotovelo, sentado em frente a este lugar onde te vais instalar para esta viagem, um pouco mais jovem do que tu, quarenta anos no máximo, mais alto do que tu, pálido, com cabelos mais grisalhos que os teus, olhos piscando atrás de lentes muito grossas, mãos longas e agitadas, unhas roídas e escurecidas de tabaco, dedos cruzados e decaindo nervosamente na impaciência da partida, segundo toda a verossimilhança, dono desta toalha preta repleta de pastas que tu vês alguns cantos coloridos que se insinuam por uma costura desfeita, e livros sem dúvida irritantes, encadernados, acima dele como um emblema, como uma legenda que não é menos explicativa, ou enigmática, por ser uma coisa, uma posse e não uma palavra, colocada na rede de metal com buracos quadrados, e apoiada na parede do corredor.
> Este homem te olha, irritado com sua imobilidade em pé, com seus pés incomodados por teus pés; ele gostaria de pedir-lhe para se sentar, mas as palavras nem chegam a seus lábios tímidos, e ele se vira para a vidraça, afastando do seu dedo indicador a cortina azul baixa na qual é tecida a sigla SNCF. (Butor, 1957, p. 10-11)[29]

De maneira oposta, temos uma descrição de um passageiro que está no mesmo compartimento que ele. Nesse momento, não há narração, desenvolvimento da ação, mas uma pausa que suspende os eventos para descrever esse homem que está ao lado do protagonista, que, em pé, tem o cotovelo perto do rosto desse outro sujeito. Descreve-se, pondo à luz os

[29] "*Un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, assis en face de cette place où vous allez vous installer pour ce voyage, un peu plus jeune que vous, quarante ans tout au plus, plus grand que vous, pâle, aux cheveux plus gris que les vôtres, aux yeux clignotants derrière des verres très grossissants, aux mains longues et agitées, aux ongles rongés et brunis de tabac, aux doigts qui se croisent et se décroisent nerveusement dans l'impatience du départ, selon toute vraisemblance le possesseur de cette serviette noire bourrée de dossiers dont vous apercevez quelques coins colorés qui s'insinuent par une couture défaite, et de livres sans doute ennuyeux, reliés, au-dessus de lui comme un emblème, comme une légende qui n'en est pas moins explicative, ou énigmatique, pour être une chose, une possession et non un mot, posée sur le filet de métal aux trous carrés, et appuyée sur la paroi du corridor.*
Cet homme vous dévisage, agacé par votre immobilité debout, ses pieds gênés par vos pieds ; il voudrait vous demander de vous asseoir, mais les mots n'atteignent même pas ses lèvres timides, et il se détourne vers le carreau, écartant de son index le rideau bleu baissé dans lequel est tissé le sigle SNCF."

cabelos, as mãos, os dedos, incluindo o que não compete ao olhar, pois é Delmont que supõe o que o outro pensa, mencionando as palavras que não chegam aos lábios, o dado da interioridade que mostra uma falsa onisciência através da suposição (“ele gostaria de pedir-lhe para se sentar, mas as palavras nem chegam a seus lábios tímidos”).

Nessa citação, podemos ver alguns detalhes, por mais que sutis, da personagem de Delmont. Quando diz “Um homem à tua altura, o seu rosto à altura do teu cotovelo”, revela-se primeiramente que o protagonista está incomodado no vagão. É a primeira vez que decide não tomar o trem na primeira classe, talvez para se habituar com essa condição “inferior”, em uma viagem que realizava com frequência. O que o incomoda justamente é a falta de espaço que a classe inferior do trem propicia, pois o vagão é apertado, deixando-o próximo demais de um outro viajante, que está sentado. O enquadramento da cena mostra como Delmont tem uma certa superioridade em relação ao viajante, ao menos é assim que se vê. A cena coloca a protagonista acima das demais personagens, com olhar de julgamento em relação ao outro. Uma das razões possíveis para Léon não conversar com os demais passageiros talvez seja o desinteresse e o esnobismo. De cima, ele julga esse outro, avaliando idade, tamanho, pele, cabelo (“um pouco mais jovem do que tu, quarenta anos no máximo, mais alto do que tu, pálido, com cabelos mais grisalhos”). Essa superioridade, por mais que Delmont não admita diretamente, faz parte da sua cultura de esnobe burguês, manifestando, por vezes, um quadro sociológico. Por mais que não aceite estar no mesmo vagão que os outros, depois desse momento teve de também sentar e permanecer o trajeto todo no mesmo banco e na mesma altura que os demais. Esse choque de realidade é um pequeno motivo que corrobora com a percepção de que deve manter o *status quo* de sua vida.

4.4. As personagens reificadas

Esse homem sentado funciona como um espelho do protagonista “mais alto que tu, pálido, de cabelos mais grisalhos que os teus, de olhos picos por trás de lentes de grande aumento”. Há uma identificação visual do sujeito com o outro, que se torna um objeto de comparação, assim, as imagens “tuas”, do outro, se tornam imagens “tuas”, do narrador: esse homem de meia-idade, irritado, porém omisso, lotado de trabalho (“pasta preta repleta de documentos”).

Em seguida ele vê outros dois passageiros, um casal de jovens, ambos sentados também no vagão. Faz-se, primeiramente, uma descrição do guarda-chuva, da maleta e

depois das roupas, construindo e aproximando cada vez mais do rapaz, que é descrito antes de sua acompanhante, a moça morena com quem estava de mãos dadas.

> Eles não são apenas amantes, mas jovens esposos, já que ambos têm suas alianças de ouro, bem novas, talvez em lua de mel, e que sem dúvida compraram para a ocasião, a menos que seja um presente de um tio generoso, estas duas malas grandes semelhantes, novinhas em folha, de pele de porco, uma em cima da outra, ambas adornadas com estas pequenas molduras de couro para cartões de visita, fixadas aos punhos por minúsculas correias.
> Eles foram os únicos que seguraram os seus lugares neste compartimento: as suas fichas pardas e amarelas com os seus grandes números pretos estão parados na barra niquelada.
> Do outro lado da janela, sentado sozinho no outro banco, um clérigo de cerca de trinta anos, já um pouco gordo, de uma limpeza meticulosa com exceção dos dedos da mão direita manchados de nicotina, tenta absorver-se na leitura do seu breviário recheado de imagens [...] Diante de ti, entre o eclesiástico e a jovem mulher graciosa e terna, através da vidraça, através de outra vidraça, vês indistintamente no interior de outro vagão de modelo mais antigo com bancos de madeira amarela, do porta-malas de cordão, na penumbra além dos reflexos compostos, um homem do mesmo tamanho que ti, cuja idade tu não saberias especificar, nem descrever com precisão as roupas, que reproduz com mais lentidão ainda os gestos cansados que tu acabaste de realizar. (Butor, 1957, p. 11-12)[30]

Esses são os demais passageiros —, o eclesiático, o jovem casal, uma mulher, e um outro homem—, que dividem o vagão com o Delmont, sendo que alguns deles saem, outros entram. Ao longo da obra, ele nunca vai trocar nem uma palavra sequer com os demais, se não um olhar tímido, o que faz que a perspectiva seja central para a narrativa, porque todos são vistos pelo olhar do personagem; isto é, ele é o meio pelo qual os outros são conhecidos pelo leitor.

---

[30] *"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 par de minuscules courroies.*
Ils sont les seuls à avoir retenu leurs places dans ce compartiment : leurs fiches brunes et jaunes avec leurs gros numéros noirs sont suspendues immobiles à la barre nickelée.
De l'autre côté de la fenêtre, assis seul sur l'autre banquette, un ecclésiastique d'une trentaine d'années, déjà un peu gras, d'une propreté méticuleuse à l'exception des doigts de la main droite souillés de nicotine, tente de s'absorber dans la lecture de son bréviaire truffé d'images [...] En face de vous, entre l'ecclésiastique et la jeune femme gracieuse et tendre, à travers la vitre, à travers une autre vitre, vous apercevez assez indistinctement à l'intérieur d'un autre wagon de modèle plus ancien aux bancs de bois jaune, aux filets de ficelle, dans la pénombre au-delà des reflets composés, un homme de la même taille que vous, dont vous ne sauriez ni préciser l'âge, ni décrire avec exactitude les vêtements, qui reproduit avec plus de lenteur encore les gestes fatigués que vous venez d'accomplir."

As personagens[31] sempre são sujeitos planos e superficiais. Primeiramente, pelo olhar que os vê superficialmente; como é o caso dos jovens, dos quais Delmont descreve os cabelos loiros e as peças de roupa, até os gestos, que brincam de mãos dadas, parecendo, graças às mãos entrelaçadas e a proximidade corporal, um casal apaixonado, jovem e íntimo. Essa sequência de deduções e visões fica ainda mais clara para ele depois que vê as alianças, decidindo-se de que são, não só um jovem casal, mas também recém casados numa viagem de núpcias para Roma. Pelo que vemos, poderia ser apenas um casal partindo para Roma, por isso um olhar viciado, tendendo para as concepções do protagonista. Não à toa pensa isso, porque, além de viajar constantemente para Roma para ver a amante, que lhe dava a sensação de juventude, o protagonista, quando jovem, fez a sua viagem de núpcias para Roma com Henriette.

Vemos, portanto, o seguinte movimento: a superfície do que ele vê nos demais personagens, nas roupas, nos detalhes físicos, que deduzem quem são e como são, a partir do que Delmont pensa, logo, do que vê nelas. São planos porque, além de não conhecermos além da superfície, não são mais do que clichês formados pelos pensamentos de Delmont, que refletem quem é. Além disso, quando analisamos o interior das demais personagens, nós as vemos através de Delmont, o que não passa de uma leitura das deduções, criando uma falsa onisciência do personagem. Numa palavra: imaginação. Essas personagens são superficiais não só porque é assim que percebemos o outro, mas porque não são interessantes para ele além do que ele pensa. Frequentemente, ele deduz o que os outros estão pensando. O olhar que esse sujeito tem sobre os demais pressupõe que o outro não consegue se expressar nem manifestar incômodo, como na citação de quando entrou no vagão e estava próximo demais do outro sujeito. Demont vê os demais como inferiores, tímidos e passivos, talvez porque nesse instante ele não consiga efetivamente vê-los, senão como reflexos dos problemas que vive.

Para Bernard Valette, em “Le personnage dans les romans de Michel Butor”, os demais personagens são concebidos como “hipônimo” (“hyponyme”). Isto é, são personagens, num primeiro momento, genéricas que acabam se tornando específicas, ao passo que há uma gradação quanto ao olhar dos detalhes, uma progressão da “personalidade” (“personnalité”) virtual dos personagens. Podemos dizer que são lidas de maneira que

[31] Nosso intuito não é dizer que as personagens fazem parte do espaço como uma cadeira ou uma mesa, apenas mostrar como são especializados, de certa forma, na medida em que participam do ambiente do trem de maneira, de certa forma, reificada. As personagens não se adequam em nenhuma seção, porém participam delas, a depender do ponto de vista interpretativo do qual as encaramos. Isto é, em razão de nosso objetivo não ser analisar as personagens, mas as personagens para o espaço, para a memória e para a imaginação, retornaremos a esse tópico diversas vezes neste escrito, abordando-o de maneira distinta conforme o percurso da analítico.

refletem e são convenientes para o personagem que as vê, definindo, mesmo que nesse momento da narrativa ainda não perceba, não só os demais passageiros, mas também a si mesmo.

A relação entre Léon e os personagens é mais perceptível num outro momento, mais distante do começo e, por isso, mais próxima da decisão final dele. Tudo o que era recalcado já foi trazido à luz, submergindo-o numa profusão de pensamentos que o invadem, por mais que tente reagir.

> Para além da janela na qual as gotas de chuva se espalham cada vez mais, vês muito mais claramente do que antes, sob uma mancha clara no céu, as casas, os postes, a terra, pessoas saem, uma carroça, um pequeno carro italiano que cruza a via-férrea acima de ti numa ponte. No corredor vêm dois jovens já vestidos com seus casacos, com suas maletas na mão. Passa a estação de Sénozan.
> O clérigo retirou seu bilhete de sua carteira que ele retorna ao bolso de sua batina depois de fazer a contagem de sua fortuna [...] O que há entre essas duas folhas de couro medíocre fora do breviário? Mais livros? Livros escolares, talvez, se ele for professor num colégio, se entrar para almoçar daqui a pouco e tiver uma aula às duas horas, com rapazes como Henri ou Thomas, ou trabalhos de casa para corrigir, ditados todos riscados de lápis vermelho: nulo, muito fraco, zero, sublinhado, com pontos de exclamação, análises "Retornar com a assinatura de teus pais", narrações "Escreve uma carta a um de seus amigos para contar-lhes suas férias" (não, eles já voltaram há muito tempo; ainda é o primeiro assunto do ano), "Imagine que és o representante em Paris de uma casa de máquinas de escrever italianas, escreves ao teu diretor romano para explicar-lhe que decidiste tirar quatro dias de férias", "Ideias mas não plano", "Atenção à ortografia", "Fazeis frases demasiado longas", "Fora do assunto", "Jamais fará teu diretor italiano admitir razões semelhantes", ou então: "Imagine que é o senhor Léon Delmont e que escreve à sua amante Cécile Darcella para lhe dizer que encontrou para ela uma situação em Paris", "Vê-se bem que nunca esteve apaixonado"; e ele, que sabe disto? [...] "Imagine que queres separar-e da tua mulher; escrevem-lhe para lhe explicar a situação», "Não se colocaram suficientemente na pele do personagem". "Imagine que é um padre jesuíta; escreve ao seu superior para lhe anunciar que vai deixar a Companhia." [...]
> Passa pela estação de Pont-de-Viyle. No corredor, dois jovens acorreram a uma das barras de cobre em frente a uma janela acendendo-se mutuamente os cigarros. Sobre o ralo de calefação o sapato amarelo claro com sola de crepe do jovem marido cobre quase inteiramente a mancha da mesma cor que desenha o pedaço de biscoito esmagado. (Butor, 1957, p. 117-119)[32]

---

[32] "*Au-delà de la fenêtre sur laquelle les gouttes de pluie s'espacent de plus en plus, vous apercevez bien plus nettement que tout à l'heure, sous une tache claire dans le ciel, des maisons, les poteaux, la terre, des gens qui sortent, une charrette, une petite automobile italienne qui croise la voie au-dessus de vous sur un pont. Dans le corridor viennent deux jeunes gens déjà vêtus de leurs manteaux, avec leurs valises à la main. Passe la gare de Sénozan.*
L'ecclésiastique a retiré son ticket de son porte-monnaie qu'il remet dans la poche de sa soutane après avoir fait le compte de sa fortune [...] Qu'y a-t-il entre ces deux feuilles de cuir médiocre en dehors de son bréviaire ? D'autres livres ? Des livres de classe peut-être s'il est professeur dans un collège, s'il va y rentrer déjeuner dans quelques instants et qu'un cours l'attend à deux heures avec des garnements dans le genre d'Henri ou Thomas,

No trecho acima, há, portanto, um tédio que o obriga a meditar sobre o outro, pois ele está atento aos mínimos detalhes do clérigo (“O clérigo retirou seu bilhete de sua carteira que ele retorna ao bolso de sua batina depois de fazer a contagem de sua fortuna”). Assim como faz com os objetos do lado de fora, apreendendo diversos deles não como alguém que simplesmente percebe, mas que tem o intuito de registrar e sublinhar tudo o que vê, “céu”, “casas”, “postes”, “terra”, “carroça”, entre outros. Nota-se que essa percepção do fora é superficial e limitada, pois apenas define os objetos com uma palavra, excetuando o carro, que lhe chama mais atenção. Talvez não por falta de interesse, mas talvez por não ter tempo o suficiente para compreender as coisas além do evidente, pois logo elas passam e surgem outras. Como o contrário do clérigo que é observado por Delmont durante longas horas, prestando atenção aos mínimos detalhes.

Delmont, nessa citação, estava diante da paisagem que passa pela janela, o céu, as casas, as pessoas que saem na estação. Até que ele vê *dois jovens* que subiam no trem passarem pelo corredor. Então, observa atentamente o eclesiástico procurar a sua passagem, abotoar o seu casaco, colocar o cachecol. Delmont olha para janela por um instante (“enquanto passam atrás dele as primeiras ruas de Mâcon”), depois retorna para outro homem, que toma o seu breviário e algumas folhas. Das folhas, o protagonista inicia uma cadeia de suposições do que fora escrito nelas: lições corrigidas por alunos? exercícios? uma carta para um de seus amigos? Todas essas confluem cada vez mais para o íntimo do protagonista, que se projeta nelas. Até que o protagonista faz a leitura de que os alunos deveriam escrever uma carta como se fossem ele, um diretor de uma empresa de máquinas de escrever, enviando uma mensagem para o seu chefe para avisar que está de folga. Logo se torna outra leitura de outra carta que na qual os alunos são, de fato, Léon Delmont (das

---

ou des devoirs à corriger, des dictées toutes zébrées de crayon rouge : nul, très faible, zéro, souligné, avec des points d’exclamation, des analyses « À rapporter avec la signature de vos parents », des narrations « Vous écrivez une lettre à l’un de vos amis pour lui raconter vos vacances » (non, il y a déjà trop longtemps qu’ils sont rentrés ; c’est toujours le premier sujet de l’année), « Imaginez que vous êtes le représentant à Paris d’une maison de machines à écrire italiennes, vous écrivez à votre directeur romain pour lui expliquer que vous avez décidé de prendre quatre jours de vacances », « Des idées mais pas de plan », « Attention à l’orthographe », « Vous faites des phrases trop longues », « En dehors du sujet », « Jamais vous ne ferez admettre à votre directeur italien des raisons pareilles », ou bien : « Imaginez que vous êtes monsieur Léon Delmont et que vous écrivez à votre maîtresse Cécile Darcella pour lui annoncer que vous avez trouvé pour elle une situation à Paris », « On voit bien que vous n’avez jamais été amoureux » ; et lui, que sait-il de cela ? [...] « Imaginez que vous voulez vous séparer de votre femme ; vous lui écrivez pour lui expliquer la situation », « Vous ne vous êtes pas assez misdans la peau du personnage ». « Imaginez que vous êtes un père jésuite ; vous écrivez à votre supérieur pour lui annoncer que vous allez quitter la Compagnie. »

Passe la gare de Pont-de-Veyle. Dans le corridor, deux jeunes gens accoudés à l’une des barres de cuivre devant une vitre allument mutuellement leurs cigarettes. Sur le tapis de fer chauffant le soulier gauche jaune clair à semelle de crêpe du eune époux recouvre presque entièrement la tache de même couleur que dessine le morceau de biscuit écrasé.”

poucas referências do narrador de seu nome), que anuncia a amante que havia encontrado emprego para ela em Paris — e a cadeia continua. Ele só é interrompido pelo abrir da janela do corredor e pelo alto falante, que indica as estações. Em seguida, ele está na estação de Pont-de Veyle, onde vê um *casal*, através da janela, sentado, o que faz com que ele se lembre de sua aventura com Cécile:

> Mais de um mês depois do seu encontro no trem, como quase esquecendo dela, à noite de um dia de setembro ou outubro ainda muito quente, em que o sol tinha sido maravilhoso, havias jantado sozinho num restaurante do Corso com o vinho mais medíocre apesar do seu preço exorbitante, depois de ter de regularizar um certo número de questões bastante espinhosas no Scabelli, tinhas ido para relaxar ver tu não sabes mais qual filme francês no cinema que está ao virar da esquina da via Merulana em frente ao auditório de Mécène, e na frente da bilheteria a rencontraste, dizendo-lhe olá com simplicidade, com ela tu subiste, tanto que trabalhadora, entendendo que vocês estavam juntos, deu-lhes duas cadeiras contíguas. (Butor, 1957, p. 119)[33]

Esse é um dos momentos em que a visão que ele tem de si se manifesta. Além desse aspecto metafórico que projeta o protagonista ao passado, esses personagens não têm papel, não tem característica, são vazios, são apenas casais que influenciam-no. A relação que ele faz consigo a partir das pessoas e dos objetos, no caso a carta, provocam o que ele tenta evitar, a realidade sobre sua partida e sobre si mesmo, sobre sua relação com Cécile ou com Henriette. Eles fazem com que ele relembre o que estava "presque oubliée", ou seja, o que estava esquecido, porém latente, a ponto de os outros provocarem a lembrança do primeiro encontro de Delmont com a amante, depois de tê-la conhecido. Além do mais, esse momento é descrito de maneira detalhada, relatando o tempo metereológico, o preço do restaurante no qual estava sozinho etc. Estabelecendo um diálogo entre as duas citações, vemos como o espaço e a podem ser um gatilho para a revisitação de uma outra situação no espaço-tempo e de outras personagens. Do casal apaixonado descendo na estação, há um salto para a interioridade ("mais de um mês depois do seu encontro no trem").

---

[33] "*Plus d'un mois après votre rencontre dans le train, comme vous l'aviez presque oubliée, au soir d'une journée de septembre ou d'octobre encore très chaude, où le soleil avait été superbe, vous aviez dîné seul dans un restaurant du Corso avec un vin des plus médiocres malgré son prix exorbitant, après avoir dû régler un certain nombre de questions plutôt épineuses chez Scabelli, vous étiez allé pour vous détendre voir vous ne savez plus quel film français dans le cinéma qui est au coin de la via Merulana en face de l'auditorium de Mécène, et devant le guichet vous l'avez rencontrée qui vous a dit bonjour avec simplicité, avec qui vous êtes monté, si bien que l'ouvreuse, comprenant que vous étiez ensemble, vous a donné deux fauteuils contigus.*"

4.5. “Au-delà de la fenêtre”

Nessa citação, a janela pela qual se projeta o olhar é importante. Ao contrário do que se passa por fora, por dentro, tudo permanece calmo, quieto, entediante. O protagonista, inserido nessa situação, entra em contato com o exterior através da janela, uma espécie de membrana por onde passam as paisagens, prestando atenção em cada detalhe, como “no céu, as casas, os postes, a terra, pessoas saem, uma carroça, um pequeno carro italiano que cruza a via-férrea acima de ti numa ponte.”.

Essa construção da paisagem vista é interessante, porque a perspectiva dos olhos se transforma na perspectiva da janela, técnica utilizada por Flaubert, em *Madame Bovary*, um dos grandes romances que precederam os de Butor. Depois da chegada do casal Bovary em Yonville, cidade vazia e pacata, “nos confins da Normandia [...] região bastarda onde a língua é sem sotaque, como a paisagem é sem caráter.” (Flaubert, 2018, p. 156), Emma conhece, logo após descer do veículo, ao chegar na hospedaria, o jovem escrevente, Léon Dupuis, quando ele fazia sua refeição atrasada na cozinha. Mais tarde, numa conversa durante o jantar, percebem como ele e Sra. Bovary são figuras cujos interesses são equivalentes, ao contrário de como ela via os gostos do marido. Por isso, Léon seria, para ela, um sujeito diferente e interessante, porque a compreendia: “Foi assim, um ao lado do outro, enquanto Charles e o farmacêutico proseavam, que eles entraram numa dessas vagas conversas em que o acaso das frases leva a uma simpatia comum.” (Flaubert, 2018, p. 173). Era uma paixão que despertava, sobre a qual Emma refletiu depois de se recolher em seu vestíbulo:

> Emma, desde o vestíbulo, sentiu cair sobre os seus ombros como uma roupa úmida, o frio do gesso. As paredes eram novas e os degraus de madeira estalaram. No quarto, no primeiro andar, uma luz esbranquiçada atravessava as janelas sem cortinas. Viam-se os topos das árvores e, mais adiante, a campina, meio mergulhada na neblina, que fumegava ao luar, seguindo o curso do rio. No meio do apartamento, em desordem, havia gavetas de cômoda, garrafas, cabides, varões dourados, colchões sobre cadeiras e bacias no chão — os dois homens que tinham trazido os móveis tinham deixado tudo ali, negligentemente.
> Era a quarta vez que ela dormia em um lugar desconhecido. A primeira tinha sido no dia de sua entrada no convento; a segunda, a de sua chegada a Tostes; a terceira, em Vaubyessard; a quarta era esta; e acontecia que cada uma acabara por abrir em sua vida como que uma fase nova. Não acreditava que as coisas se pudessem reapresentar as mesmas em lugares diferentes e, visto que a porção vivida tinha sido má, sem dúvida o que restava a consumir seria melhor. (Flaubert, 2018, p. 174)

Reparemos que nesse momento Emma está inclinada sobre a janela, que é por onde ela vê a paisagem estática, os topos das árvores, as pradarias. Há dois aspectos interessantes nessa citação: como o ponto de vista da personagem se torna o do narrador e o nosso, ao passo que se modula para o enquadramento da janela. Segundo o estudo "Madame Bovary ou le livre sur rien", de Jean Rousset, as janelas são um lugar privilegiado para as personagens flaubertianas, que, nelas, se entregam à divagação, enquanto a consciência se espalha pelo espaço, como é o caso da meditação livre que Emma tem logo após se perder no espaço, pois percebe que coisas mudam. Nisso, há um "efeito ótico" ("effet optique") que esparge a consciência da personagem em devaneio, enquanto ela observa o que está além, intocável e distante. São os "devaneios no espaço" ("rêveries dans l'espace") com que o narrador vê o que está distante pelos olhos da personagem. As coisas e espaço são vistos de maneira subjetiva quando o narrador heterodiegético e onisciente se coloca por trás da personagem para ver através dela, porém alterando a sua visão (Pousset, 1973, p. 124).

Outro momento em que vemos a importância da janela é no sétimo capítulo da segunda parte de *Madame Bovary*. Depois da partida de Dupuis a Paris, põe-se fim a paixão platônica de Emma, que fica arrasada com a situação: "o dia seguinte, para Emma, foi fúnebre." (Flaubert, 2018, p. 218). Ela estava num estado melancólico em que tudo a lembrava dele, de sua felicidade que se tornara tristeza, do que correu pelos dedos e "não tinha agarrado". Isso chegou a afetar inclusive o seu corpo, ela enfraquecia "pálida por toda a parte, branca como um lençol [...] os olhos olhavam as pessoas de maneira vaga" (Flaubert, 2018, p. 221). Era pela janela que Emma via esse amor passar até nunca mais, por essa razão, ela se inclina sob a janela na partida dele:

> A praça, já pela manhã, estava atulhada por uma fila de carroças que, todas apoiadas na traseira e com os varais para o alto, estendiam-se ao longo das casas desde a igreja até à hospedaria. Do outro lado, havia barracas de lona em que se vendiam panos de algodão, cobertas e meias de lã, com arreios para os cavalos e pacotes de fitas azuis, cujas pontas se agitavam ao vento. A quinquilharia pesada se espalhava pelo chão, entre as pirâmides de ovos e cestas de queijos, de onde saíam palhas pegajosas; perto das máquinas de moer trigo, galinhas cacarejar em gaiolas chatas e passavam o pescoço pelas grades. A turba, amontoando-se no mesmo lugar sem querer se mexer, ameaçava às vezes irromper a fachada da farmácia. Às quartas-feiras ela não se esvaziava e as pessoas ali se acotovelavam, menos para comprar medicamentos do que para fazer consultas, tão grande era a reputação do sr. Homais nas aldeias circunvizinhas. Sua postura ereta havia fascinado os camponeses. Eles o viam como um médico maior do que todos os médicos.
> Emma estava acotovelada à janela (fazia isso com frequência: a janela, no interior, substitui o teatro e o passeio), e ela se divertia a observar o bando de pessoas rústicas, quando viu um senhor vestido com uma sobrecasaca de

> veludo verde. Ele usava luvas amarelas, dirigia à casa do médico, seguido de um camponês que andava de cabeça baixa com um jeito pensativo. (Flaubert, 2018, p. 222)

Temos o seguinte movimento: a praça e depois Emma, inclinando-se à janela, ou seja, temos o que é visto depois quem vê. Ela está inconformada com a partida, vê a praça, que é descrita nos mínimos detalhes, com sua fila de carroças e as casas. Ocorre um movimento salientado por Pousset (1973) sobre a obra de Flaubert na obra de Butor: a janela se torna moldura para essa paisagem de fora, assim, a perspectiva da personagem se enquadra na da janela.

A janela é por onde Emma divaga, assim, além de criar um panorama da paisagem, mas a personagem se perde, angustiada, nos seus detalhes, enquanto os observa. Essa passagem é importante para a narrativa, pois é por onde vê, pela primeira vez, pela janela, Rodolphe, o seu verdadeiro amante. Relacionando as duas citações, vemos como a descrição, além de ser feita pelos olhos da personagem, está impregnada pelas suas emoções, no caso, quando vê a primeira vez Dupuis e se despede dele. As janelas, segundo Pousset, estão sempre associadas a momentos passionais nos quais a protagonista, ao se inclinar, se debruça sobre as próprias emoções.

Neste momento, fundamental para a tessitura da narrativa, Delmont se lembra de quando trouxe a Paris Cécile:

> Além da janela, a superfície da terra está agora tão escura quanto suas profundezas (o trem não faz mais o mesmo barulho que no túnel), e no céu há agora apenas alguns rastros verdes, algumas nuvens que ainda se distinguem e entre as quais aparecem algumas estrelas, como nas colinas as luzes de todas as casas, os faróis dos carros nas estradas.
>
> Em Paris, quando a Cécile estava de férias quando tu não estavas, mais ou menos na mesma época do ano, depois dos longos minutos no teu escritório até ao meio-dia, como se não fosses o director, mas um empregado, encontraste-a lá em baixo à chuva à tua espera, numa capa amarela clara com tampa, mãos nos bolsos, pés afastados.
> "Que tempo!
> – Não me beijas?
> – Não aqui, não neste bairro, querida. Lamento que tenhas ficado sob a chuva, da próxima vez...
> – O que me importa? Vais ter de almoçar com a tua mulher outras vezes… [..]
> – Temos muitas opções. Desejas algo?
> – Leva-me, quero que seja uma aventura.
> – Margem direita, margem esquerda?
> – A margem direita é o teu trabalho, a margem esquerda é a tua mulher, é difícil decidir.

> – Então iremos para as ilhas. Não sei o que há, mas certamente encontraremos. Aqui está o carro."
> Depois das bilheterias do Louvre, à direita, através do vidraça chuvosa, atrás do perfil de Cécile que relaxava, passaram o Arco do Triunfo do Carrossel e, à distância, muito vago, o Obelisco da Concórdia, e depois, como tu segues o Sena, as torres de Notre-Dame grises acima dos telhados.
> (Butor, 1957, p. 175-176)[34]

É a partir das janelas que Delmont vê a paisagem. Como é o caso de Emma, Léon modaliza a sua visão para a janela, enquadrando a paisagem, o céu, as nuvens, as estrelas e as colinas etc.; ou seja, a sua visão se projeta para fora, ajustando-se às dimensões da janela. A janela é a superfície que une e que separa Delmont e o exterior, é a ligação com as coisas que passam, ao passo que o separa delas, contendo-o no imóvel, permanecendo estático. Dado que aponta que há uma certa relação do tédio de Delmont e esse inclinar-se metafórico dele sobre a janela, pois é o tédio da longa constância do vagão que o incita a sair desse lugar. O exterior, por sua vez, faz com que ele se perca nas imagens que passam, porque, ao olhar para fora, divaga, lembrando-se de Cécile e da vez que a encontrou em Paris.

Delmont direciona a visão para o lado de fora, que está distante. Acontece o mesmo com os pensamentos, pois faz com que a percepção do presente, do agora, se direcione para a percepção de outro momento. Isso faz com que ele se perca em seus *devaneios que surgem a partir do espaço.* No caso, ele se lembra de quando Cécile foi vê-lo em Paris. O tempo estava fechado e Delmont parecia distante da amada, desde quando se encontraram. Isso mostra que, em *La Modification,* a janela também é um lugar associado às paixões, pois os devaneios nos

---

[34] "*Au-delà de la fenêtre, la surface de la terre est maintenant tout aussi noire que ses profondeurs (le train ne fait plus le même bruit que dans le tunnel), et dans le ciel il n'y a plus maintenant que quelques traînées vertes, quelques nuages que l'on distingue encore et entre lesquels apparaissent quelques étoiles, comme sur les collines les lumières de toutes les maisons, les phares des autos sur les routes.*

À Paris, quand Cécile était en vacances alors que vous ne l'étiez pas, à peu près à cette époque-ci de l'année, après les longues minutes dans votre bureau jusqu'à midi, comme si vous étiez non le directeur mais un employé, vous l'avez retrouvée en bas sous la pluie à vous attendre, dans un imperméable jaune clair avec capuchon, les mains dans les poches, les pieds écartés.
« Quel temps !
– Tu ne m'embrasses pas ?
– Pas ici, pas dans ce quartier, ma chérie. Je suis désolé que tu sois restée sous la pluie ; la prochaine fois…
– Eh, que m'importe ? Tu seras bien obligé de déjeuner avec ta femme les autres fois…[...]
– Nous n'avons que l'embarras du choix. As-tu un
désir ?
– Mène-moi, je voudrais que ce soit une aventure.
– La rive droite, la rive gauche ?
– La rive droite, c'est ton travail, la rive gauche, c'est ta femme, difficile de décider.
– Alors nous irons dans les îles. Je ne sais pas ce qu'il y a, mais on trouvera sûrement. Voici la voiture. »
Après les guichets du Louvre, à droite, à travers la vitre pluvieuse, derrière le profil de Cécile qui se détendait, ont passé l'arc de triomphe du Carrousel et au loin, très vague, l'obélisque de la Concorde, puis, comme vous suiviez la Seine, les tours de Notre-Dame grises au-dessus des toits."

quais ele mergulha estão ligados a sua vida amorosa, que é fundamental para a percepção da sua mudança.

A diferença da visão de Bovary e de Delmont são principalmente duas. A primeira é que Delmont não vê as cidades de maneira estática, pois tudo, salvo nas paradas, está em constante movimento: os objetos exteriores não permanecem, mas passam e pulsam. Essa característica aérea do espaço reflete-se na percepção, tornando-a ainda mais propícia para a divagação mais fluida, com maior movimento. A segunda diferença em relação a Flaubert é que a janela, em *La Modification*, por si só, não é apenas meio. Isto quer dizer que Delmont não leva em consideração apenas a paisagem distante, porque direciona a sua atenção para a própria janela como objeto da percepção, em diversos momento:

> Para além da janela em que as gotas de chuva agora são mais finas, esta aldeia que passa deve ser Sennecey [...] (Butor, 1957, p. 96)[35]
>
> Para além da janela sobre a qual as gotas de chuva agora se espaçam, esta igreja e esta aldeia que se aproximam, sabes bem que é Tournus. (Butor, 1957, p. 114)[36]
>
> Para além da janela em que as gotas de água agora desapareceram, tu vês desacelerar, parar, a estação de Aix-les-Bains, e passar a locomotiva na outra direção, então todos os vagões de Roma-Paris, do mesmo trem que apanhou na segunda-feira à noite e que passará aqui na terça-feira à tarde a esta hora. (Butor, 1957, p. 131)[37]
>
> Do outro lado do corredor, através do vidro coberto por toda uma tela tecida pelas gotas de chuva, tu adivinhas por este brilho de alumínio o que se aproxima, te cruza e desaparece, era um caminhão de petróleo. (Butor, 1957, p. 100)[38]

O mundo material é muito importante para a obra, que tem como objeto principal, afora o trem em si, a janela, porque a relação protagonista do protagonista com ela é quase obsessiva, aparecendo mais de uma centena de vezes ao longo das trezentas páginas, ou seja, a maior parte da narrativa é dedicada ao que se passa do lado de fora ou ou nos pensamentos, ambos a partir da janela. Por isso, essa fórmula "au-delà de la fenêtre" aparece

---

[35] *Au-delà de la fenêtre sur laquelle les gouttes de pluie sont maintenant plus fines, ce village qui passe doit être Sennecey [...]*

[36] *Au-delà de la fenêtre sur laquelle les gouttes de pluie maintenant s'espacent, cette église et ce village qui s'approchent, vous savez bien que c'est Tournus.*

[37] "*Au-delà de la fenêtre sur laquelle les gouttes d'eau ont maintenant disparu, vous voyez ralentir, s'arrêter, la gare d'Aix-les-Bains, et passer la locomotive dans l'autre sens, puis tous les wagons du Rome-Paris, du train même que vous aurez pris lundi soir et qui passera ici mardi après midi à cette heure-ci."*

[38] "*De l'autre côté du corridor, au travers de la vitre couverte de toute une toile tissée par les gouttes de pluie, vous devinez à cette luisance d'aluminium que ce qui s'approche, vous croise et disparaît, c'était un camion de pétrole."*

constantemente, quase sempre mencionando a própria vidraça, por vezes suja de lama ou povoada de gotas que se espalham graças ao vento.

Em outra obra de Michel Butor, *L'Emploi du Temps*, a janela, coberta por gotas de chuva, também é importante, como se pode observar na tradução abaixo:

> Os clarões se multiplicaram.
> Foi nesse momento que entrei que começa a minha estada nesta cidade, neste ano cuja metade se decorreu, quando pouco a pouco me libertei de minha sonolência, naquele canto do compartimento onde eu estava só, sentado de frente, ao lado da janela negra coberta por fora por gotas de chuva, miríade de pequenos espelhos, cada um refletindo um grão trêmulo de luz insuficiente, que gotejava do teto sujo, quando a trama da espessa cobertura de ruídos, que me envolvia há horas quase sem descanso, mais um vez se relaxou, desfeita. [...]
> Fora, eram vapores marrons, colunas de ferro fundido passando [...] (Butor, 1995, p. 9)[39]

Numa situação quase simétrica com a de Delmont, Jacques Revel inicia a sua narrativa numa espécie de acordar dentro do trem, ao chegar em seu destino, Bleston. O detalhe importante é como a janela não é, primeiramente, moldura para o exterior, mas de si mesma; inclusive, há uma beleza nas gotas, que se tornam "miríade de pequenos espelhos". Apenas depois, no mesmo movimento de Delmont, Revel presta atenção no exterior da estação vaporosa de Bleston.

Além da janela e do espaço do lado de fora do trem, os objetos de dentro deles são importantes para narrativa, pois interferem na percepção de Delmont:

> Para além da janela, entre as vinhas sob o céu que carrega e enegrece, o alto teto de uma igreja com seus losangos de azulejos amarelos supera uma aldeia bem agrupada. No ralo de calefação entre os bancos, as linhas de ferro cruzam-se como pequenos trilhos numa estação de cruzamento.
>
> Dois anos atrás, um pouco mais o mesmo, já que ainda era verão, no final de agosto, tu estavas sentado em um compartimento de terceira classe semelhante a este [...] (Butor, 1957, p. 68)[40]

---

[39] "*Les lueurs se sont multipliées.*
C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée, lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence, dans ce coin de compartiment où j'étais seul, face à la marche, près de la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de la lumière insuffisante qui bruinait du plafonnier sali, lorsque la trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures presque sans répit, s'est encore une fois relâchée, défaite. [...]
Dehors, c'étaient des vapeurs brunes, des piliers de fonte passant [...]"

[40] *"Au-delà de la fenêtre, parmi les vignes sous le ciel qui se charge et noircit, le haut toit d'une église avec ses losanges de tuiles vernissées jaunes surmonte un village bien groupé. Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes, les raies de fer s'entrecroisent comme de minuscules rails dans une station de triage.*

Vemos mais uma vez a janela, por onde se vê as videiras e o céu prestes a chover, porém agora não é ela que nos importa, pois é na calefação que provoca a experiência espiritual e conduz para um lugar outro.

4.6. Os objetos do trem

Os objetos influenciam a percepção e o fluxo de pensamentos do personagem, no mesmo movimento das janelas. Ele observa por um momento o objeto em si, aprofundando o seu olhar nele como as "as linhas de ferro" que se cruzam, o que é seguido por um branco. Ou seja, se perde nos detalhes do objeto, que o levam a uma introspecção, revisitando a lembrança de anos antes, quando encontrou Cécile num trem parecido com esse, ao retornar do vagão- restaurante, encontrando-a já sentada no banco enquanto os demais passageiros se acomodavam. Há uma grande exatidão desse momento, pois se recorda do jeito dos cabelos de Cécile, de ter perguntado o horário para ela, detalhes de objetos, de eventos banais e de sensação. Por fim, dentro dessa memória, vê o ralo da calefação. Isso quer dizer que o ralo serve como uma espécie de objeto que evoca uma continuidade, capaz de reconstruir, detalhadamente, toda uma memória na qual o próprio objeto está inserido. Além disso, há tentativa de criar, no trem, um "microcosmo" ("microcosme"). O espaço é um indicador da correspondência "cósmica", da relação do *locus* com o universo, graças à presença de elementos relativos à temperatura, estação, vegetação, etc. ("Dois anos atrás, um pouco mais o mesmo, já que ainda era verão, no final de agosto,").

A personagem se lembra, assim, do ralo da calefação, que participa do espaço presente e da memória, pois ele tem relação afetiva com a personagem, ao mesmo tempo que é signo de outro significado, maior do que o próprio objeto: da primeira vez que se viram, do primeiro contato que tiveram, inclusive físico, de quando seus pés se tocaram. Além de a percepção recuperar uma memória a partir do objeto do agora, a interioridade sempre retorna para o presente, como no caso, para o mesmo lugar, para a calefação, logo, para o trem. Por essa razão, praticamente em todos os inícios e finais de capítulos retorna a sua consciência para o vagão, enquanto a sua atenção se volta para o que está ao seu redor. Isso fica claro no início do segundo capítulo, no qual a personagem enfatiza a posição de seu espírito em

---

Il y a deux ans, un peu plus même, puisque c'était encore en été, à la fin d'août, vous étiez assis dans un compartiment de troisième classe semblable à celui-ci. [...]

relação ao espaço: "É bem aqui, é mesmo este compartimento que deixaste [...]"[41] (Butor, 1957, p. 25).

Numa entrevista sobre a *A modificação*, no ano de publicação da obra, 1957, Michel Butor debate como o mundo material participa das reflexões do protagonista, objetos e os gestos das outras personagens etc. criam, na consciência, "microeventos" ("micro événements"): "[...] os outros viajantes, essas pessoas que ele nunca viu, que ele provavelmente nunca mais verá, vão gradualmente orientar seus pensamentos a tal ponto que ele será forçado a rever completamente a maneira como ele vê sua própria situação."[42] (Dumayet, 1957). Os objetos funcionam como gatilhos, nas palavras de Butor, são bombas ("bombes"), que provocam explosões de algo prestes a detonar; enfim, motivam o que já estava latente na consciência de Delmont.

Há inúmeros objetos que normalmente seriam irrelevantes que são sublinhados na obra. Nesta citação, vemos como alguns deles, dentro da interioridade não possuem significado além deles mesmos:

> Quando Cécile sair do *Palácio Farnese*, na segunda-feira à noite, procurar-te-á, descobrir-te-á perto de uma *das fontes em forma de banheira,* ouvindo *esse som de água corrente,* observando-a se aproximar na noite, atravessar *a praça quase vazia*, não haverá nenhum mercador no *Campo dei Fiori*, e só quando chegar à *via Vittorio Emmanuele* é que encontrará as *luzes e a agitação de uma grande cidade*, com *o barulho dos elétricos e os sinais de néon*; mas como ainda lhe restará uma hora antes da refeição, é provável que não tome esta rota demasiado comum, mas caminhe, pelo contrário, longamente, lentamente, sinuosamente pelas *ruazinhas escura*s, a sua mão à sua cintura ou ao seu ombro, como caminharão os dois jovens esposos se pararem em *Roma,* ou como passearão por *Siracusa* se for até lá que vão, como fazem todas as noites os precoces casais romanos, mergulhando vocês nesta *multidão de amantes* como num banho de juventude, e caminharemos *ao longo do Tibre*, apoiando-vos de vez em quando nos *seus parapeitos* para ver *os reflexos tremer sobre a água baixa e negra*, enquanto subirá, *dos pontões onde se dança*, *a medíocre música patinada pelo vento fresco,* até *ao Ponte Sant'Angelo cujas estátuas tão puramente atormentadas,* tão brancas durante o dia, aparecerão apenas como *estranhas manchas sólidas de tinta* e, em seguida, por outras *ruas escuras*, chegarão mais uma vez a esta espinha dorsal de sua *Roma,* até à *Piazza Navona*, onde *a Fonte de Bernini* será luminosa, e aí instalar-se-á, senão no *terraço demasiado fresco* a esta hora e cujas *mesas* estarão muito provavelmente retiradas, o mais perto possível de *uma janela no restaurante Tre Scalini* para alí pedir *o melhor Orvieto* e contar a Cécile no maior detalhe o que tiveres feito durante a sua tarde, a fim de que ela tenha certeza de que foi só por ela que viestes, mesmo naquele dia em que estaríeis separados quase todo o tempo, que não tivestes uma viagem imposta pela

[41] *C'est bien ici, c'est bien ce compartiment que vous aviez laissé [...]*
[42] *[...] les autres voyageurs, ces gens qu'il n'a jamais vues, qu'il ne reverra sans doute jamais vont orienter peu à peu ses pensés à tel point qu'il sera obligé de réviser complètement la façon dont il voit sa propre situation.*

> firma Scabelli, porque é absolutamente indispensável para esta nova vida que vai começar entre vós que não há apenas mentira na sua base, mas até suspeita de mentira, e também para poder falar uma última vez de *Roma*, em *Roma*, com ela. (Butor, 1957, p. 98-99)[43]

O leitor não está apenas acompanhando a narrativa como quem a vê, mas como quem a experiencia. Ele, quando acaba de passar por mais uma estação, repara no garçom, na vidraça e no caminhão que passa do lado de fora. Dessa vez, o narrador autodiegético cria o que será o seu futuro, ao chegar em Roma, quando se encontrar com Cécile ao terminar o seu expediente no Palais Farnèse. Essa expectativa está superlotada de dados do real, que colocamos em itálico com o objetivo de demonstrar quantos de objeto Delmont evoca. Com a influência da memória de lugares já vistos e experiências já vividas, cria toda essa cena com anseio de que ela se torne real, ao passo que esses elementos, quase sempre associados a sensações e adjetivos, tornam esse passeio amoroso pela cidade de Roma verossímil para o leitor, a ponto de conseguirmos imaginar a praça, o palácio, as fontes, a música, a luminosidade e o frescor.

Grifamos no texto uma longa lista de objetos sublinhados, não só por nós, mas pelo narrador, pois assim estão na percepção da personagem. Deles, pode-se notar diversos lugares específicos do espaço, como o Palácio Farnese, Campo dei Fiori, Vittorio Emanuele. Ademais, há uma espécie de reconstrução memorialista que retorna para um lugar específico, com a "agitação de uma grande cidade" e com o "barulho dos elétricos e sinais de néon". Isso mostra também como a obra quebra com a dicotomia entre alma e corpo, porque a sua

---

[43] "*Lorsque Cécile sortira* du palais Farnèse, *lundi soir, vous cherchera des yeux, vous découvrira près d'une* des fontaines en forme de baignoire, *écoutant* ce bruit d'eau ruisselante *en la regardant s'approcher dans la nuit, traverser* la place presque vide, *il n'y aura plus aucun marchand sur* le Campo dei Fiori*, et ce ne sera que lorsque vous arriverez à* la via Vittorio Emmanuele *que vous retrouverez* les lumières *et* l'agitation d'une grande ville*, avec* le bruit des tramways *et* les enseignes au néon *; mais comme il vous restera une heure encore avant le repas, il est probable que vous ne prendrez point cet itinéraire trop courant, mais cheminerez au contraire longuement, lentement, sinueusement dans* les petites rues obscures*, votre main à sa taille ou sur son épaule, comme y chemineront les deux jeunes époux si c'est à* Rome *qu'ils s'arrêtent, ou comme ils se promèneront à* Syracuse *si c'est jusque-là qu'ils vont, comme font tous les soirs les précoces couples romains, vous plongeant en* cette diffuse foule d'amoureux *comme dans un bain de jouvence, et vous irez longer* le Tibre*, vous appuyant de temps en temps à* ses parapets *pour regarder* les reflets trembler sur l'eau basse et noire*, tandis que montera,* des pontons où l'on danse, la médiocre musique patinée par le vent frais*, jusqu'au* ponte Sant'Angelo *dont* les statues si purement tourmentées*, si blanches le jour, ne vous apparaîtront que comme* d'étranges taches d'encre solides*, puis, par d'autres* rues obscures, *vous parviendrez encore une fois jusqu'à cette épine dorsale de votre* Rome*, jusqu'à* la piazza Navona *où* la fontaine du Bernin sera lumineuse*, et vous vous y installerez, sinon à la* terrasse trop fraîche *à cette heure-là et dont* les tables *seront très vraisemblablement rentrées, du moins le plus près possible d'*une fenêtre au restaurant Tre Scalini *pour y commander* le meilleur Orvieto *et raconter à Cécile dans le plus grand détail ce que vous aurez fait pendant votre après-midi, afin d'abord qu'elle soit bien certaine que c'est pour elle seule que vous êtes venu, même dans cette journée où vous aurez été presque tout le temps séparés, que vous n'avez point profité d'un voyage qui vous était imposé par la maison Scabelli, parce qu'il est absolument indispensable pour cette nouvelle vie qui va commencer entre vous deux qu'il n'y ait non seulement point de mensonge à sa base mais même de soupçon de mensonge, et aussi afin de pouvoir parler une dernière fois de* Rome*, à* Rome*, avec elle."*

interioridade está diretamente ligada ao seu lugar no mundo, na memória. A partir dessa recordação, ele elabora um plano de como será a sua viagem, numa instrução do que nunca existirá.

A sua relação com a descrição do espaço ao longo da obra é como nesta citação. Além de ser o auto convencimento de algo que (nunca) existirá, é o convencimento, para o "vous", de que tudo está de fato acontecendo enquanto a narração e o discurso se desenrolam.

De acordo com Françoise Rossum-Guyon (1972), Butor se empenha enriquecer o mundo material, em razão de mimetizar a preocupação que a personagem tem com o seu redor, pois, na maior parte do tempo, o mundo material nos passa despercebido:

> O narrador parece se envolver num verdadeiro inventário de lugares e objetos, parando seu olhar e o nosso nos detalhes mais insignificantes: os cinzeiros de metal, a sigla S.N.C.F. tecida na cortina, os losangos desenhados no tapete de ferro, nas catenárias, no relógio cinzento na plataforma da estação, no trilhos, na luz nocturna azul, na placa de metal com o aviso: È pericoloso sporgersi — É perigoso inclinar-se para fora. » Objetos, detalhes que nosso olhar normalmente registra apenas de forma mecânica e sem prestar atenção. Objetos, detalhes que não são mencionados uma única vez, o que seria suficiente para indicar que é um compartimento desse tipo, mas são evocados ou descritos dez vezes vinte vezes ao longo da narrativa, até vinte e três vezes para o tapete de ferro aquecido! (Rossum-Guyon, 1972, p. 60).[44]

Ao dar ênfase em objetos ordinários, o olhar deixa de ser cotidiano e indiferente ao mundo da matéria, colocando-os numa situação de destaque, singularizando-os e dando-lhes uma variedade nova de motivos e significados; o que ela chama de "poética da banalidade" ("poétique de la banalité").

> Este movimento de consolidação do mundo descrito se transforma, além disso, num movimento de amplificação. Não só a duração concreta e particular do compartimento se inscreve numa duração cósmica, a dos dias e das estações; não só o lugar preciso se abre a outros lugares, mas este compartimento ferroviário constitui um verdadeiro microcosmo. [...] (Rossum-Guyon, 1972, p. 110-111)[45]

---

[44] *" Le narrateur semble se livrer à un véritable inventaire des lieux et des objets, arrêtant son regard et le nôtre sur les détails les plus insignifiants : les cendriers de métal, le sigle S.N.C.F. tissé dans le rideau, les losanges dessinés sur le tapis de fer, les caténaires, l'horloge grise sur le quai de la gare, les rails, la veilleuse bleue, la plaque de métal portant l'avertissement : È pericoloso sporgersi — Il est dangereux de se pencher au dehors. » Objets, détails que notre regard n'enregistre d'habitude que machinalement et sans y faire attention. Objets, détails qui ne sont pas mentionnés une seule fois, ce qui suffirait pour indiquer qu'il s'agit d'un compartiment de tel type, mais sont évoqués ou décrits dix fois vingt fois au cours du récit, jusqu'à vingt-trois fois pour le tapis de fer chauffant!"*

[45] *"Ce mouvement de consolidation du monde décrit se double, en outre, d'un mouvement d'amplification. Non seulement la durée concrète et particulière du compartiment s'inscrit dans une durée cosmique, celle des jours et des saisons; non seulement le lieu précis s'ouvre sur d'autres lieux, mais ce compartiment de chemin de fer constitue un véritable microcosme. [...] D'une part, les aspects du monde décrits par Butor sont les plus*

Os objetos banais são salientados, segundo a autora, pois estão em constante presença na percepção da personagem, alguns deles com grande carga metafórica e sentimental. Eles reaparecem exaustivamente, para reforçar a importância deles, consolidando-os no espírito, renovando sua presença e dando-lhes novos significados, o que os torna ainda mais férteis de sentidos.

Os objetos, inevitavelmente, afetam o leitor, porque é como se fosse convidado a participar como passageiro deste trem por 22 horas de trajeto, e como se observasse os objetos diante dos olhos, escapando de vez em quando ao vagão-restaurante, sentando numa banqueta e fumando um cigarro, ou à janela, perdendo-se na paisagem.

4.7. A respeito da ilusão do real

Em "Le vérifiable", Rossum-Guyon (1970) debate a relação da narrativa de Delmont com a realidade, por fazer referência a dados exteriores à obra, sobretudo, espacialmente falando. Segundo ela, a descrição das estações e das cidades funcionam como guias para o leitor, que acompanha o trajeto do trem. O "realismo objetivo" ("réalisme objéctif") de *La Modification* fez a autora aproximar Butor de Balzac, Stendhal, entre outros, em cujas obras podemos encontrar itinerários são passíveis de serem, de certa forma, "verificáveis"[46]. Assim, houve o anseio realista de reproduzir viagens verídicas nos seus romances[47]. Segundo a autora, o apartamento na 15 place du Panthéon, por exemplo, é inspirado num apartamento existente que pertenceu a um amigo de Butor, que trouxe essa informação para a autora (Rossum-Guyon, 1970, p. 48).

Rossum-Guyon compreende, contudo, que o real é inútil de ser verificado, pois por mais que haja um empreendimento em tornar a narrativa real, no fim das contas "[...] é inútil procurar esse tipo de confirmação."[48] (Rossum-Guyon, 1970, p. 50), pois o que importa é o que está dito no universo romance, ou seja, o que parece verídico na narrativa de Delmont,

---

ordinaires : ceux que, dans une situation donnée, nous ne pouvons pas ne pas voir ; ceux auxquels nous ne prêtons généralement aucune attention"

[46] A título de exemplo, podemos mencionar o estudo de Henri Martineau sobre os estudos de *La chartreuse de Parme*, mencionado, por sua vez, no corpo do texto da autora (1970, 47).

[47] Além disso, com dados do "real" e com um grande número de objetos que esboçam a realidade, essa obra de Delmont obriga o leitor a chafurdar, na sua memória, as suas próprias concepções, para formar o que está sendo lido. Segundo a autora, a riqueza de detalhes enriquece não só a memória de Delmont, mas também a do leitor. Além de tentar materializar o trem, a estação, Roma e Paris, há um trabalho "arqueológico" ("archéologique"), recuperando os dados da época que tenta reconstruir, na narrativa, com fidelidade, a realidade vivida.

[48] *"[...] il est vain de chercher ce genre de confirmation."*

que torna verossímil a viagem de trem para ir a Roma. A autora entende o intuito do realismo, mas compreende que a realidade na obra é virtual, tendo uma relação indireta com a realidade; por isso, o movimento a ser feito é de dentro para fora, convencendo o leitor.

A linha contraditória de seu pensamento está no fato de justamente pensar que a narrativa não deva ser vista de fora para dentro ou de dentro para fora, se não se deve ser verificado, pois é justamente o que essa ideia propõe, a verificação. No romance realista, essa noção de fato era clara, de que o leitor deveria identificar a realidade no romance e de que poderia conferir a sua veracidade. Como poderíamos olhar para a realidade e pensarmos num sujeito em "vous"? Deixaremos mais claro nos próximos capítulos como o real é contraditório na obra.

Por outro lado, a autora está correta no que concerne ao convencimento, mas sem a necessidade de mimetizar com perfeição. Assim como a autora, vemos no texto uma preocupação em identificar cada objeto quase que racionalmente, não apenas olhando para ele, mas também fazendo questão de notar que nota. Mesmo os objetos insignificantes que estão ao seu redor, como cinzeiro, a sigla, a cortina, etc. que são repetidos dezenas de vezes. Observar talvez seja uma das poucas atividades que ele possa fazer ao longo de quase um dia de viagem num compartimento tão pequeno. Dialogando com os autores do séc. XIX, Michel Butor se serve das convenções dos realistas como maneira de explorar o romance passando a *impressão* de ser verificável.

É como Barthes (1984) vê o barômetro no conto "Un cœur simple", de Flaubert. Esse objeto parece ser significativo a rigor da descrição, enquanto também é um "pormenor inútil" (1984, p. 132). Para Barthes, o tecido descritivo da narrativa não necessariamente deve tentar imitar a realidade, assim como em outro texto de Flaubert, *Madame Bovary*, fez com a cidade de Ruão. Segundo o teórico, o realismo é efeito de retórica que cria uma ilusão do real no texto ao invés de, de fato, referenciar o mundo exterior — por isso, pensar o romance de dentro para fora não faz sentido.

Um século após Flaubert e Balzac, Michel Butor teve uma posição ambígua em relação aos seus predecessores, não só de negação, como fez Robbe-Grillet. Butor compreende o feito do real enquanto admirador do realismo. Alguns detalhes inúteis que serviriam como mera decoração espacial surgem como reforço do banal, tendo um papel dúbio de necessariamente descrever algo inútil, reforçando a sua significação para o sujeito. M. Butor tentou explorar não necessariamente o real, mas a ilusão que causa no leitor, servindo-se de convenções para convencer. Inclusive, o trabalho de repetição de cidades,

objetos e lugares é tão excessivo e exagerado que causa o efeito contrário, pois em diversas situações parecem apenas listagens.

Enfim, parte das ações da narrativa se passa, dessa forma, na solidão do indivíduo, no interior da personagem, visto que a ação do vagão é pouca, senão dos passageiros, que vez ou outra fumam no corredor ou vão e vem no vagão-restaurante. As duas viagens se cruzam e são indissociáveis, porque não haveria divagação dos pensamentos se não fosse a situação, o contexto do trem. Além disso, a "viagem" do pensamento é uma metáfora (não é uma viagem de fato), e a viagem do trem é uma metáfora do pensamento. Na verdade, o trem é o *locus* que propicia a reflexão: um lugar fechado, parado, enquanto as coisas passam ao seu redor, inclusive, as pessoas se tornam, de certa forma, parte do protagonista e dos seus pensamentos — como veremos.

5. A perspectiva: o funcionamento do “vous”

Neste capítulo, iremos estudar com maior afinco a perspectiva e a percepção da personagem. Dedicamos essa parte da dissertação para compreendermos *de onde* se percebe a ação e *através de quem* é contada, antes de pensarmos na percepção em si. Assim, pretendemos compreender como a voz da narrativa se constrói a narrativa e como ela comunica com o leitor[49].

Iniciaremos o texto com o subcapítulo “Enunciação e Enunciado”, no qual abordaremos o texto, a partir de uma compreensão narratológica, a organização temporal do discurso da obra, de acordo com Paul Ricœur, no segundo tomo de *Tempo e narrativa*. A partir de uma construção particular entre enunciado e enunciação, objetivamos compreender a relação entre passado e presente, que por vezes são o mesmo tempo. Isso porque o autor escolhe, na maior parte do romance, narrador no tempo do agora. Butor tenta narrar os eventos dá maneira que eles se desenrolam para a personagem.

Depois de fundamentada a relação do discurso com o tempo, a seção “A perspectiva do tempo” pretende esclarecer como a perspectiva está envolvida na percepção da passagem temporal. Traremos à baila o estudo de Ricœur sobre a relação entre personagem e mundo. Assim como o filósofo francês, visamos compreender como existe uma dimensão mimética na focalização e na voz da personagem.

Trabalharemos, em seguida, no subcapítulo “O problema do vous” com a análise Rossum-Guyon sobre a experiência de Delmont e sua narrativa em “vous”, aprofundando, inclusive, a sua leitura da obra a partir de Jean Pouillon (*Temps et roman* [1993]). A sua leitura da dualidade dos tempos verbais nos faz refletir sobre a ambiguidade do sujeito na obra, que pode ser lido tanto como um “eu” quanto por um “ele”.

5.1. Enunciação e enunciado

No segundo volume de *Tempo e narrativa*, mais especificamente no terceiro capítulo, “Os jogos com o tempo”, Paul Ricœur se debruça sobre a construção temporal do discurso, enquanto organização da *enunciação* e do *enunciado*. Ou seja, investiga como o evento “aconteceu” ficcionalmente e a maneira específica com que é narrado temporalmente ao

[49] Pensamos aqui na noção de perspectiva e voz de Paul Ricœur “[q]ualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz da narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor [...]” (Ricœur, 1995, p. 163).

redor da intriga. Referimo-nos à organização lógica dos eventos no romance, ou, como o filósofo denomina, o "juízo teleológico", o jogo do contar entre como o evento se passou e como ele foi organizado, guiando até a intriga.

A primeira dimensão dessa construção é o verbal, que se encontra no nível da enunciação do discurso. Os tempos verbais participam da obra e constroem a sucessão de tempos; além de marcarem a distinção entre os eventos. Assim, ao lidar com o encadeamento de sentido no texto, passa-se de um ponto de vista paradigmático para um ponto de vista sintagmático do texto, porque olha-se para o texto, não apenas para uma frase ou oração.

O filósofo francês separa o tempo dos verbos (*Tempus*) do tempo (*Zeit*), porém ambos são interdependentes na narrativa. O primeiro é uma forma de decodificação da experiência do segundo "[d]ele procede e a ele retorna, e os signos dessa filiação e dessa destinação são indeléveis tanto na distribuição linear quanto na paradigmática." (Ricœur, 1995, p. 127). Há sempre uma dependência mútua, porque, por mais que o tempo do verbo seja uma criação ficcional, ele serve para estruturar o tempo por meio da linguagem. Portanto, o *Tempus* é a relação fenomenológica do tempo do texto com a realidade e possui um traço mimético constante em sua cesura, pois o romance não deixa de ser um mundo, por mais que inventado.

De acordo com Ricœur, tradicionalmente, a enunciação é desenvolvida nos tempos do passado. Em francês, na língua do filósofo, a narrativa se escreve no aoristo (*passé simple*), no imperfeito e no mais-que-perfeito, enquanto, em português, no pretérito perfeito, no imperfeito e no mais-que-perfeito; excluindo, portanto, o presente e a maior parte dos futuros. Isto é, apesar de o "presente [ser] o tempo de base do discurso, porque marca a contemporaneidade entre coisa enunciada e a instância de discurso [...]", a presentificação das ações se dá pelo pretérito. Isso em razão de o tempo passado, como coloca o autor, ser um "quase-passado", porque, quando lido, não se trata exatamente do tempo passado real, mas sim de uma experiência viva para o leitor, que é quase presente. Há uma dimensão mimética nesse aspecto do discurso em que o presente "de instância do discurso", o passado, é o momento do que está prestes a acontecer, porque ele é o "presente do passado" (Ricœur, 1995, p. 112). A presentificação do passado se dá pela neutralização da ação e no texto, similar ao que ocorre com a memória: "E como explicar que os tempos da narrativa sejam *também* os da memória, se não houvesse entre narrativa e memória alguma relação metafórica gerada por neutralização?" (Ricœur, 1995, p. 128).

Tem-se que falar de algo que aconteceu no passado, porque é o ponto de início de algo que aconteceu com *outrem*. De acordo com Ricœur, "[t]rata-se, antes, de um presente no

sentido de um tempo simultâneo à ação contada, mas um presente ele próprio sem relação com o presente real da asserção" (Ricœur, 1995, p. 116), ou seja, trata-se de um passado que narra algo no presente, porque é simultâneo aos acontecimentos que estão sendo desenvolvidos, por sua vez, no presente da leitura. O autor também aponta alguns problemas que essa relação passado-presente pode trazer para o discurso, como o uso de advérbios temporais e a conjugação dos verbos. Por exemplo, a frase "agora, ele desceu da escada". O advérbio "agora" é presente, porém o restante da sentença está no passado, como em "a personagem se levantou e foi à porta".

A partir disso, Ricœur desenvolve três níveis de tempo na narrativa: "tempo do contar", "tempo do contado" e "experiência fictícia do tempo". Ricœur investiga a diferença entre o"tempo contado" do "tempo do contar" para explicar como a narrativa pode criar um sentido de continuidade temporal e de causalidade na experiência do tempo. O "tempo do contar" se relaciona com o tempo da narração, ou seja, a ordem em que os eventos são apresentados na sequência narrativa. Por outro lado, o "tempo do contado" se refere ao tempo da história narrada, ou seja, a ordem em que os eventos acontecem dentro da própria história. Além disso, o autor apresenta a ideia da "experiência fictícia do tempo", na qual o romance pode criar uma ilusão de continuidade temporal e unidade, mesmo em histórias fragmentadas ou descontínuas. Essa experiência fictícia é construída pelo texto, que organiza e dá sentido aos eventos temporais. Através dessa construção, a obra é capaz de transmitir uma sensação de coerência temporal que pode não estar presente na história real.

O filósofo se serve do paradigma musical para trabalhar as duas cronologias, porque, no fim das contas, a discussão é sobre o "ritmo" em que os eventos do tempo contado são apresentados pelo discurso, pelo tempo do contar. A narrativa pode ter o seu desenvolvimento precipitado, articulando os eventos de maneira que sejam curtos, suspensos e destacados; pode condensar dias, meses, semanas, anos, primaveras etc.; ou pode prolongar um instante a ponto de se assemelhar a uma eternidade. Enfim, a narrativa é contada à maneira do tempo do contar, e o ritmo serve para esboçar a *Gestalt* da narrativa: "E essa noção de *Gestalt* abre o campo para pesquisas sobre os aspectos estruturais cada vez mais liberados da linearidade, da consecução e da cronologia, mesmo se a base permanece a relação entre lapsos de tempos mensuráveis" (Ricœur, 1995, p. 135). O autor propõe que a Gestalt da narrativa é fundamental para a "experiência fictícia do tempo". Depois de organizar e estruturar os eventos à sua maneira, a narrativa, num ato mimético, transmite a sensação de coerência temporal.

Por essa razão o autor retoma o estudo de Genette e as suas discussões sobre o "jogo da vida". Esse "jogo" é sobretudo temporal, numa tentativa de uma "morfologia poética" de "fazer aparecer a consciência entre as relações quantitativas do tempo e as qualidades do tempo que se referem à vida." (Ricœur, 1995, p. 137). "Da vida" em razão de a experiência fictícia do tempo ter relação com um tempo que não está no texto, porque flui da vida: é a mimese que o tempo ficcional realiza do tempo natural. Assim, no jogo entre enunciação e enunciado, vive-se uma experiência que está atrelada à fenomenologia, porque a narrativa é uma experiência temporal poética, logo, segue as leis que a forma impõe.

Por essa razão, por exemplo, só podemos pensar a duração se comparamos o tempo na narrativa com uma experiência ficcional, pois "só é possível comparar a velocidade sempre definida por uma relação entre uma medida temporal e uma medida espacial." (Ricœur, 1995, p. 137). Isso significa que, para caracterizar as acelerações ou as desacelerações da narrativa com relação aos eventos contados, compara-se a duração do texto à duração da história.

A obra literária, enfim, é contada seguindo as suas próprias regras, estabelecendo um jogo entre evento ficcional e maneira como é contado, sempre permeado por uma ligação estreita com o real. Todavia, apesar de impor sua própria experiência, ela pode ser lida à maneira do leitor, porque o tempo da leitura é um tempo humano e individual, que, por mais que a intencionalidade do autor tenha grande valor, toma o tempo que achar pertinente para cada página.

A discussão que estabelecemos com *Tempo e narrativa II* é pertinente para pensarmos a construção da temporalidade de *La Modification*. Se pararmos para pensar na enunciação e no enunciado, como coloca Rossum-Guyon (1970, p. 152-153), há uma ambiguidade na narrativa no referente ao presente e ao passado. É o que podemos conferir no seguinte trecho, que está no início do terceiro capítulo, quando Delmont retorna do vagão restaurante para o seu lugar.

> Retomas o lugar que acaba de deixar o representante comercial porque reconheceu no corredor um conhecido no momento em que na paisagem borgonhesa [...] Depois de ter brincado por alguns instantes com a tampa do cinzeiro rosqueado, tu tiras do bolso direito do seu casaco o pacote de cigarros de que tu rasgaste apenas uma das extremidades sem tocar na tira de papel branca colada no centro como um selo, onde já faltam dois cigarros; tu pegas um terceiro que tu acendes protegendo sua chama com as duas mãos, e cuja fumaça vem um pouco nos olhos [...][50] (Butor, 1957, p. 51-52)

[50] *"Vous reprenez la place que vient de quitter le représentant de commerce parce qu'il a reconnu dans le corridor une de ses relations au moment où dans le paysage bourguignon [...] Après avoir joué quelques instants avec le couvercle du cendrier vaisseau chambranle, vous ressortez de la poche droite de votre veston le paquet de gauloises dont vous n'avez déchiré qu'une des extrénités sans toucher à la bande de papier blanc*

Primeiramente, sobre o que é o discurso? É o enunciado da viagem de Paris a Roma de Léon Delmont. No referente a este excerto, narra-se, no primeiro parágrafo, a descrição do movimento de Delmont retornando para o seu vagão ("Retomas o lugar que comercial acaba de deixar o representante porque reconheceu no corredor um conhecido"), descrevendo detalhadamente a percepção do ambiente ao seu redor — fala-se da estação, da história por trás da paisagem, da janela e da sensação do vento que lhe toca o nariz. Em seguida, descreve-se o ato de tomar e acender outro cigarro.

Mas, curiosamente, nesta cena, Butor preferiu escrever não no passado, mas no presente, que se refere às ações que se passam ao longo do trem, sendo a sequência principal do romance[51]. O sujeito "retom[a]" e "Depois de ter brincado por alguns instantes com a tampa do cinzeiro rosqueado" mostra que o texto lida com os verbos no presente e, além disso, que o tempo segue uma sequência, sugerindo que os eventos acontecem no agora e que eles se desenrolam um após o outro; enquanto o leitor lê e Delmont participam da ação. Segundo Ricœur, um dos paradigmas da narrativa é o tempo do verbo, que deve ser o passado, sobretudo em francês em que há o "passé simple", que é o tempo específico da história ou da narração, informando ações já concluídas, com início e fim marcados. Esse padrão é anterior ao próprio romance, pois é o tempo natural do contar.

Se o tempo passado dá a impressão de se desenrolar agora, é coerente a alternativa de Butor de empregar de fato o presente. Com isso, a obra produz a sensação de que a leitura é simultânea ao retorno de Delmont, ao seu lugar no vagão. Quando ele tira de seu casaco o pacote de guloseimas, parece que o movimento é instantâneo e temos a impressão de que a ação é sucessiva. Isso também é construído pela preocupação do autor em precisar cada gesto menor e insignificante, trazendo uma espécie de verossimilhança sensorial e perceptiva. A título de exemplificação, após o gesto de pegar no bolso, há uma descrição do pacote, até encontrar os cigarros, pegar exatamente o terceiro, acendê-lo. É um parágrafo que descreve o gesto simples e maquinal de um fumante, porém saturado de detalhes.

Ricœur assinala que o tempo da enunciação e o tempo do enunciado apenas atingem a isotopia no caso do diálogo, por serem o mesmo em relação ao tempo da leitura. Porém, Butor, por mais que coloque em risco o verossímil ao quebrar um dos fundamentos do romance, consegue o mesmo efeito de simultaneidade do diálogo. Para ser mais preciso em

---

collée au centre comme un sceau, où manquent déjà deux cigarettes ; vous en prenez une troisième que vous allumez en protégeant votre flamme avec vos deux mains, et dont la fumée nous vient un peu dans les yeux [...]"

[51] Aprofundaremos adiante o fato de a sequência principal a do presente, a da viagem do trem, à qual diversas sequências subordinadas estão atreladas.

relação à complexidade de sua escolha, por um lado, ele tensiona os limites da verossimilhança, e, por outro lado, elabora uma narrativa convincente para o leitor. O romancista busca essa tensão, porque o tempo do verbo deixa rastros mais do que perceptíveis. Em contrapartida, ele emprega diversos mecanismos complexos que tentam tornar o presente não só simultâneo, mas também orgânico para a leitura. Butor ainda possui uma vantagem, pois, diferentemente do diálogo, não produz marcações ("ele disse", "ele respondeu desapontado" do romance tradicional), porque se preocupa parecer convincente e plausível para o leitor.

A isotopia é um tema complexo para o debate do tempo romanesco. Talvez ela não seja possível realmente existir, levando em conta que I) o tempo do enunciado pode não ser o mesmo da leitura, afinal, o narratário pode reproduzi-lo a sua maneira; II) a linguagem literária jamais será capaz descrever um evento com exatidão, porque, no fim das contas, não consegue ser mais do que sequência de significados numa página, logo, pode somente passar a impressão do real. É impossível, através da linguagem, ser real, mesmo quando se mimetiza um momento vivido, pois apenas se cria uma imitação que possui sua limitação[52].

Como afirmou James Wood, em "Narrando", "[a] casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas" (2011, p. 19). A narrativa é uma seara vasta e fértil onde reina o inverificável, porém há alguns paradigmas que devem ser seguidos. Não para Butor, que parece olhar para essas imposições como quem vê, num caminho tortuoso, um desafio — a aventura da escrita. As técnicas por ele empregadas desconstroem as estruturas romanescas tradicionais. Em *La Modification*, os acontecimentos narrados enquanto a personagem está sentada no trem são feitos no presente, quebrando, experimentando com um paradigma da narrativa. Dessa forma, ele tenta fazer com que o presente de Léon seja o presente dos leitores, ou o mais próximo disso — e este é apenas um dos paradigmas que mencionaremos ao longo deste texto.

5.2. A perspectiva e o tempo

[52] Chegamos nessa discussão sobre a mimesis do tempo a partir de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: Literatura e senso comum* (2014), segundo o qual a língua é um sistema, não propriamente real, ou seja, no romance, ela apenas aparenta ser real. O autor discute a "ilusão referencial", pois os romances tentam mostrar uma realidade absoluta por convenção do que seria o real, mas é a sua significação apenas. Não é, tampouco, uma referência a uma coisa, porque o real não é propriamente o real na narrativa, mas uma imitação do que seria um evento humano, uma ficção; então, a ilusão referencial é o texto imitando outro texto, que, por sua vez, não existe.

A próxima investigação de Paul Ricœur, ainda em *Tempo e Narrativa,* é sobre o ponto de vista e a voz da narrativa. Como ela e a perspectiva de uma personagem estão associadas à sucessividade de eventos? O filósofo francês as define da seguinte maneira: "o ponto de vista é o ponto sobre a esfera da experiência à qual pertence o personagem em que a voz narrativa é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado [...]" (Ricœur, 1995, p. 147). Assim, apesar de ser predominante, a perspectiva não é somente o olhar das personagens, mas a maneira como elas experienciam. Já a voz pertence à comunicação do discurso ao leitor; assim, a leitura é uma intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, pois "[q]ualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz da narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor [...]" (Ricœur, 1995, p. 163).

Além disso, o ponto de vista e a voz correspondem à posição do narrador para contar e o discurso dele, responsável pela enunciação: "[...] o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador [...] a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado se torna discurso do personagem". A personagem, por sua vez, é fundamental para a narração, porque a *mimese* da ação é realizada através dela. Na verdade, isso ocorre desde o drama de Aristóteles, quando ele coloca que o sujeito e seus pensamentos em destaque na obra, "subordinado[s] ao muthos". Ou seja, elas são agentes capazes de expressar sobre suas ações e seus sentimentos em lugar privilegiado, porém subalterno à intriga. "Para nós, modernos, pela diegese, enquanto oposição ao drama, que entramos mais diretamente na problemática do indivíduo de suas concepções, seus sentimentos e seus discursos". Assim, a ficção é um lugar singular da expressão da interioridade humana, ou melhor, "o instrumento privilegiado da psyché humana [...]" (Ricœur, 1995, p. 147-148).

A mediação com o leitor, ademais, é feita pelo enunciador que desenvolve a narrativa sobre um sujeito, sobre si mesmo, sobre um outro indivíduo com o qual compartilha o mundo. A *mimese* da ação foi transferida para a *mimese* das personagens e, quando ela constrói a diegese, une-se o discurso enunciação-enunciado. Por isso, Ricœur afirma que o romance em terceira pessoa (em que o autor da diegese discerne do autor da enunciação) faz parecer que a narrativa conta os sentimentos, palavras e ações de um outro fictício. Ao passo que no de primeira pessoa, a narrativa simula uma confissão ou uma autobiografia.

Cesare Segre, no livro *As estruturas e o tempo* (1986), debate a relação da narrativa com o tempo exterior a ela. Sobre o tempo do leitor, ele afirma que é interno, porém está ligado às linhas e às páginas, segmentos lineares que o fazem seguir uma espécie de lógica cronológica. O leitor inicia o texto direcionando o seu olhar até o fim do sintagma e depois

até o fim da linha, seguindo um rumo "uniforme", movimento repetido até o fim da página. Conforme avança a leitura, o leitor realiza uma "síntese memorial" (Segre, 1986, p. 25) que se abre às possibilidades da leitura, enquanto se esquece do que não foi desenvolvido, guiando-o até a última página[53]. Portanto, articulamos o sentido de síntese de Segre para mostrarmos como, mesmo o leitor, possui uma memória que é presentificada, que o permite seguir a trama da narrativa, sem que ela precise ser esclarecida a todo o instante. A memória é direcionada à síntese memorial, que possibilita ao leitor reconhecer cada palavra, ao passo que alguns detalhes são esquecidos — via de mão dupla que deve ser explorada pelo autor para causar surpresas ou o contrário.

A verdadeira linha divisória entre ambas as formas de narrar é a narração direta dos pensamentos e dos sentimentos (para si ou para o outro ficcional). Porém, o tão privilegiado narrador de primeira pessoa não é mais efetivo na *mimese* do que um narrador de terceira pessoa, porque, por vezes o "eu" pode ser tão distante quanto o "ele". As duas seguem o mesmo princípio, assim, pode-se utilizar ambas para ter maior ou menos distância da personagem, "[p]odendo ser permutadas sem maiores inconvenientes por uma terceira pessoa não menos fictícia, como aconteceu de Kafka e Proust experimentarem." (Ricœur, 1995, p. 149).

"Toda a magia do romance em terceira pessoa consiste nesse curto circuito" (Ricœur, 1995, p. 150). Assim, a narrativa em *ele* possibilita a compreensão da *psyché* do outro pela narração, graças à imaginação de uma personagem ou ao conhecimento do narrador onisciente. Enfim, narra-se, segundo o filósofo francês, em *eu* ou *ele*; sendo possível invadir a (in)consciência de si e de outrem. A diferença é que no primeiro caso, trata-se do conhecimento de si, enquanto no segundo, o conhecimento é limitado, se o narrador também é uma personagem e não tiver uma sabedoria onipresente.

Dito isso, outro paradigma com o qual Butor joga é em relação ao pronome que designa a quem a locução se refere, o "vous", que o tradutor brasileiro busca traduzir como "tu" — ora, seria ainda mais inusitado traduzir como "vós", que é praticamente arcaico, presente na linguagem jurídica e burocrática. Em francês, a segunda pessoa do plural pode se referir não só a uma multiplicidade de interlocutores, mas também a um único. A diferença decisiva entre "tu" e "vous" está na distância entre o seu interlocutor por conta do grau de polidez, o que também pode ser feito quando nos referimos a várias pessoas. Portanto, em princípio, o narrador destina a sua fala a um outro ou a outros dos quais está distante.

---

[53] Apesar de compreender o esquecimento do leitor, Segre esquece que mesmo o leitor mais atento pode esquecer dos detalhes, mesmo os mais cruciais da trama.

> Tu tinhas colocado o pé esquerdo na ranhura de cobre, e com o seu ombro esquerdo tentas em vão empurrar um pouco mais a porta corrediça.
> Introduzes-te pela estreita abertura esfregando-te contra suas borda, depois, tua maleta coberta de granuloso couro escuro cor de grossa garrafa, tua maleta bem pequena de homem habituado a longas viagens, puxas pela alça, com teus dedos que se aqueceram, por menos pesada que seja, de tê-la trazido até aqui, levantas-a e sentes teus músculos e teus tendões se desenharem não somente em tuas falanges, na tua palma, no teu punho e no teu braço, mas no teu ombro também, em toda metade das costas e em todas as tuas vértebras desde teu pescoço até os rins.[54] (Butor, 1957, p. 9-10)

Retornamos ao início da narrativa porque, embora o "vous" seja uma constante, é o momento mais preciso para aprofundarmos a questão da voz e da perspectiva. O primeiro vocábulo do texto é justamente o pronome, esse outro a quem o narrador heterodiegético, num primeiro momento, se refere. Afinal, se seguíssemos a gramática, esse seria o interlocutor do texto.

Porém, a consciência do narrador invade a percepção do interlocutor, tendo uma espécie de onipresença do ponto de vista, com acesso às sensações e aos sentidos. É como se descrevesse os gestos tão minuciosamente que não pareceriam de outrem. É um momento de descrição tão precisa que desacelera e alonga um simples movimento de entrar no vagão por páginas, descrevendo não só a percepção, mas a consciência de outro sujeito no instante.

Já seria estranho um narrador romanesco em *vous*, afinal, o narrador deve ser heterodiegético ou autodiegético, *ele* ou *eu* do enunciado. Essa é a forma mimética para se desenvolver a voz do discurso, porém a ação de entrar no trem segurando a sua mala e se sentar expressam um outro excessivamente próximo da perspectiva do enunciador. Não como um narrador realista que, como um demiurgo, possui acesso a tudo, inclusive ao íntimo da personagem, mas como um sujeito que participa da percepção de outro sujeito.

Ricoeur, ao longo dos três volumes de *Tempo e Narrativa*, tenta justificar a ligação do tempo humano e do tempo narrativo, tendo como objetivo mostrar como o segundo é uma tentativa de reproduzir o outro. O romancista, por sua vez, tenciona com a verossimilhança em diversas instâncias, vimos como isso está desde o tempo verbal e agora à nível do discurso, afetando a fenomenologia do tempo. Essa tensão torna o romance tanto uma

---

[54] "*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.*
Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.

experimentação, quanto um problema. “Problema” no sentido de desafiar o leitor a compreender como a presença do irreal e a fidelidade ao real foram devidamente construídas, realizando um texto próximo e distante da personagem.

5.3. O problema do “vous”

Leiris compreende os fundamentos do “vous” e a relação do narrador e o destinatário da obra pouco tempo após a escrita do romance, pondo à luz discussões que serão introdutórias para esse capítulo.

Segundo ele, a segunda pessoa plural possibilita tanto o contato direto de Delmont com o leitor, quanto consigo mesmo. Por um lado, o protagonista estaria expondo o percurso de Paris a Roma e suas reflexões também para o narratário, que seria o outro destinatário do discurso, outro *vous* a quem Delmont se dirige. Essa exposição da interioridade do sujeito permite ao leitor mergulhar nas lembranças e na percepção do mundo do protagonista. A técnica convida a quem abrir o livro à longa divagação do herói sobre as suas experiências. Quando se narra uma memória, o leitor é quase transportado de sua poltrona a um momento em Paris, no passado de Delmont, que é enriquecido por detalhes. Por outro lado, o diálogo íntimo também funciona como um questionamento que Léon Delmont faz, recuperando e desenvolvendo o que se passou no trem, para si. Leiris acrescenta sobre o pronome mais um detalhe que torna o texto ainda mais complexo: contraditoriamente, entre o eu do narrador e o eu do protagonista, há uma distância entre enunciador e enunciado — seria possível a separação de si mesmo, ainda mais num contato íntimo?

A perspectiva tem grande valor na construção de um romance por ser um de seus principais artifícios. Para a autora, a narrativa é uma forma de comunicação, assim, o contar é feito pelo narrador e aqueles aos quais ele se direciona; nisso, o ponto de vista é fundamental. Antes de se compreender o “vous” na obra, Rossum-Guyon dedica algumas páginas à compreensão do “je” (“eu”), que tem um caráter confessional. Nesse caso, “[o] narrador se confunde com o herói em razão de ele contar a sua própria história, mas ele [o narrador] se distingue do outro já que a sua visão é retrospectiva e que não é mais o mesmo homem em definitivo.”[55] (Rossum-Guyon, 1970, p. 127).

Mas, com o *vous*, há uma distância entre o eu da personagem e o eu do narrador, jogando com o desdobramento natural, separando-os de fato. Essa separação entre ambos faz

---

[55] *[l]e narrateur se confond avec le héros puisqu’il raconte sa propre histoire, mais il s’en distingue puisque sa vision est rétrospective et qu’il n’est plus tout à fait le même homme.*”

o leitor descobrir "o mundo a partir dele", do herói ("le monde a partir de lui"), e não distante dele, como "um ator ou um agente" ("um acteur ou un agent" [Rossum-Guyon, 1970, p. 136]). Por outro lado, o narrador se constrói, pelo *vous*, com uma distância que a autora compara a um interrogatório, em que o investigador desenvolve as ações do investigado passo a passo, afirmando o que ele fez com os mínimos detalhes. Amir Bigliari, no artigo "Le pronom et l'actant : remarques sur *La Modification* de Michel Butor", afirma que se trata de uma monólogo que passa um ensinamento ou que realiza uma inquisição, "trata-se [...] de uma força para fazer falar um interlocutor cuja fala foi impedida ou esquecida."[56] (Bigliari, 2010, n.p). É por conta desse olhar invasivo que o personagem realiza a sua mudança, como coloca Barthes (em "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet"), pois é por ele que o herói desiste do adultério, alterando a sua ideia inicial (Barthes, 1964, p. 103).

Para Rossum-Guyon, a narrativa de Butor possui uma ambiguidade na qual a consciência é irrefletida enquanto refletida. Isso porque o narrador pode ser o responsável pelas descrições, reflexões e comentários e interrogações de si, enquanto percebe as ações. Em razão de o *vous* ser a consciência central do romance e estar fixado "na consciência de um personagem em situação [...]" ("dans la conscience d'un personnage en situation [...]" (Rossum-Guyon, 1970, p. 139)

Para Pouillon, no romance o que é importante é a autenticidade do que será apresentado ao leitor. Essa plausibilidade está diretamente relacionada à "psicologia". Mas de fato, a literatura, sobretudo a narrativa, exige um conhecimento das sensações, da percepção e da experiência vivida. De certo modo, é possível afirmar que "[...] o autor de um romance busca a dar ao leitor a mesma compreensão dos personagens que aquela que ele tem de si mesmo [...]"[57] (Pouillon, 1993, p. 62). Assim, o autor, que Pouillon associa muitas vezes ao narrador, precisa de um entendimento da personagem tal qual tem de si mesmo, para que o leitor possa encontrar-se nela.

Para Françoise van Rossum-Guyon, a construção do texto depende fundamentalmente do que se passa na consciência da personagem. O íntimo do sujeito se revela através dela, pois somente a consciência pode transmitir a interioridade do personagem. À medida que o trem avança e que a viagem continua, conhecemos cada vez mais o herói. Uma leitura que a autora realiza é que a relação entre discurso e interioridade de Delmont se dá pelo monólogo do passageiro do trem. Embora Butor não tenha sido o primeiro a escrever uma narrativa em

---

[56] *"[...] il s'agit [...] d'une force pour faire parler un interlocuteur dont la parole est empêchée ou oubliée."*
[57] *"[...] l'auteur d'un roman cherche à donner au lecteur la même compréhension des personnages que celle qu'il en a lui-même [...]"*

vous, a inovação dele está em criar um monólogo de si e do outro com o mesmo nível de proximidade.

Segundo a autora, o *vous* funciona como um *il* e como um *je*:

> Foi dito que o *vous* tem o efeito de desdobrar a perspectiva narrativa: o *vous* funciona como um *il*, substituto da pessoa de que se fala e se refere a um eu na medida em que envolve uma pessoa que fala. Ora, este deslocamento entre o observado e o observador, entre o ator e o narrador, permite sobretudo descrever os objetos exteriores sem interromper a continuidade da corrente de consciência.[58] (Rossum-Guyon, 1970, p. 156-157)

O mais importante, para a autora, é o fato de o monólogo da consciência de si e da do outro ter continuidade na obra, o que não acontece naturalmente nem na vida[59] nem no romance. Tradicionalmente, o monólogo interior expõe a consciência do sujeito ao exterior, porém, quando se passa para o monólogo do outro, do *ele*, o acesso à consciência não é o mesmo, pois se limita ao que sabemos dele e a algumas suposições. Por essa razão, a maioria dos escritores usa o monólogo em primeira ou em terceira pessoa. Porém, a autora nota que, na narrativa, quando ele passa da primeira à terceira, quebra-se a continuidade: "Estas passagens da primeira à terceira pessoa têm no entanto o inconveniente de interromper a continuidade da corrente de consciência e de ocultar a sua intimidade. Atos e objetos, descritos externamente, não estão no mesmo plano que pensamentos ou sentimentos."[60] (Rossum-Guyon, 1970, p. 158). Portanto, o monólogo de si e do outro é limitado, pois não se adequa a posição que o eu tem em relação a si e a que o outro tem de si: "[...] à descrição da corrente de consciência no que ele tem de mais íntimo, parece incapaz de retribuir os atos e gestos."[61] (Rossum-Guyon, 1970, p. 157).

O desdobramento do monólogo de si e do outro permite uma clareza que a personagem não tem de uma outra. A primeira, tradicionalmente, atingiria apenas os gestos da outra, o seu exterior. Butor consegue, portanto, descrevê-las num nível que só se teria na

---

[58] "On a indiqué que le vous avait pour effet de dédoubler la perspective narrative : le vous fonctionne comme un il, substitut de la personne dont on parle et renvoie à un je dans la mesure où il implique une personne qui parle. Or, ce décalage entre l'observé et l'observateur, entre l'acteur et le narrateur, permet en particulier de décrire les objets extérieurs sans interrompre la continuité du courant de conscience."

[59] Evidentemente que o monólogo é uma invenção técnica artística. Nos referimos aqui à impossível comunicação direta do sujeito com a interioridade do outro.

[60] *"Ces passages de la première à la troisième personne ont cependant l'inconvénient d'interrompre la continuité du courant de conscience et d'occulter son intimité. Les actes et les objets, décrits de l'extérieur, ne sont pas sur le même plan que les pensées ou les sentiments."*

[61] "[...] à la description du courant de conscience dans ce qu'il a de plus intime, semble inapte à rendre les actes et le gestes."

consciência de si. Com o *vous*, a interrupção do *je* para *il* não acontece, em razão de o outro e o eu serem os mesmos sujeitos, ou o mesmo sujeito.

Essa dualidade se desdobra em outra: enquanto se captura o desdobramento fenomenológico, ainda assim o sujeito pensa sobre si e sobre outrem. Refletido e irrefletido, há dois *eus* diferentes, segundo a autora, citando Erica Hösnisch, o *eu* que lembra e o *eu* que é lembrado. Assim, há um sujeito que está na ação e um sujeito que lembra dela, um no presente, outro no passado:

> Se é verdade, por outro lado, que o *vous* do presente comenta e interpreta os atos ou sentimentos do passado, se é verdade que uma certa tensão se institui entre um passado recusado e um presente a partir do qual se projecta um futuro desejado, a permanência do *vous* mantém uma estreita ligação entre estas duas instâncias do personagem.[62] (ROSSUM-GUYON, 1970, p. 162)

No tocante à interioridade e ao ponto de vista, segundo Pouillon, a posição do narrador seguirá o mundo visto por *dentro* ("dedans") ou por *fora* ("dehors") da personagem. *Dedans* quer dizer que a perspectiva remete à da personagem, dividida em duas maneiras: *avec* ou *par derrière*. *Avec* (com) significa que o ponto de vista do narrador está submetido à visão da personagem e o seu conhecimento é o que ela sabe. *Par derrière* (por trás) o narrador vê parcialmente o que ela vê, tendo uma certa compreensão do sujeito, que possui suas limitações. Assim, o outro, em relação ao narrador, se torna apenas imagem. Essa é a diferença, pois, no último caso, "[o] romancista está 'atrás'. Nós queremos dizer com isso duas coisas: por um lado, que ele não está dentro de sua personagem mas afastado dela." (Pouillon, 1993, p. 76)[63]. Por fim, *dehors* (fora) é a maneira objetiva de ver a personagem pelo exterior.

Sobre o narrador estar "avec" a personagem, o problema está na consciência dela, porque, por vezes, não possui total conhecimento de si, o que o autor chama de consciência irrefletida, teoria originada da filosofia sartreana[64]. Em contrapartida, pode-se existir um romance de análise, que seria uma tentativa de autocompreensão da própria personagem. Assim, embora a acompanhemos de perto, não raro há uma distância entre nós e ela no

---

[62] *"S'il est vrai, d'autre part, que le vous du présente commente et interprète les actes ou sentiments du vous passé, s'il est vrai qu'une certaine tension s'institue entre un passé refusé et un présent à partir duquel se projette un futur désiré, la permanence du vous maintient un lien étroit entre ces deux instances du personnage."*

[63] *"[l]e romancier est 'derrière'. Nous voulons dire par là deux choses : d'une part, qu'il n'est pas dans son personnage mais décalé de lui."*

[64] A consciência refletida e irrefletida é a distinção de quando o Eu coloca a si mesmo como objeto da consciência, no primeiro caso, e, no segundo, quando ela se direciona apenas ao objeto, como coloca Deborah Guimarães em "Contribuições de uma teoria da consciência irrefletida para uma filosofia da liberdade a partir de A transcendência do Ego" (2018).

esforço sobre questionar a si mesma. Refletir sobre si pode se tornar uma tentativa, na maioria das vezes, de investigar "par derrière", vendo quem somos como um outro, sobretudo na revisão dos fatos. A distância de si está em Delmont. Mesmo se a narrativa está submetida à vista do herói, seguindo o mundo como quem olha através de alguém, não é o suficiente para pensarmos numa perspectiva "avec". Por efeito do pronome, parece que, mesmo colado à pele da personagem, o narrador tem distância excessivamente analítica, que afasta o leitor, mesmo os três estando tão próximos. A complexidade do *vous* se perpetua nessa distância do herói de si, porque aparenta falar sobre um outro distante que, no entanto, fala sobre si mesmo, *avec* e *par derrière*. Com isso, ele é refletido e irrefletido ao mesmo tempo.

Porém, quando se trata do refletido, a ação, mesmo narrada no presente, se torna passada. A narrativa sobre o outro ainda é sobre si. Assim, caso pensemos numa análise refletida de si, os momentos feitos só podem ter ocorrido anteriormente: "o *vous* do presente comenta e interpreta os atos ou sentimentos do passado". Ou seja, é um eu que descreve ao longo do enunciado os momentos passados durante a enunciação, durante a viagem. Há outra ambiguidade, portanto: a narrativa seria um texto memorialístico do sujeito retomando os momentos passados no trem. Com isso, ele refletiria sobre cada ação minuciosamente, tentando compreender o que passou lá e como teria ocorrido a mudança de sua decisão. Isso também justificaria a distância que o herói tem de si mesmo, afinal, estaria olhando a ação com outros olhos. Essa afirmação da Françoise van Rossum-Guyon, apesar de ser abordada brevemente, é uma chave interpretativa, sendo um fundamento para as páginas seguintes.

Tal identificação do leitor com a personagem se dá, em primeira instância, pelo ponto de vista e pela voz. O narrador nos transmite a percepção do movimento da personagem através do olhar dela, ou seja, observamos a sua ação e o desenvolvimento do mundo no discurso "dedans". Tanto é que de fato o narrador projeta o mundo pelo olhar da personagem: "[t]eus olhos estão mal abertos [...] tuas pálpebras sensíveis e mal lubrificadas [...] e todo o teu corpo no interior de tuas roupas que te incomodam [...][65]".

Um outro. Um eu. Um outro sobre si. Butor, como consequência de jogar com um dos paradigmas da narrativa, extrapola a compreensão que o estudo literário tem sobre a narrativa. Temos a impressão de acompanhar o herói "com" e "por trás". Isso resulta em outro problema: a relação da personagem consigo mesma. Essas duas possibilidades de leitura estão fundamentadas na filosofia sartreana, da qual Pouillon certamente fez leitura. As três perspectivas dizem respeito à relação da consciência e os outros: "avec" seria a

[65] *"[v]os yeux sont mal ouverts [...] vos paupières sensibles et mal lubrifiés [...] et tout votre corps à l'intérieur de vos habits qui le gênent [...]".*

consciência imediata e irrefletida que temos de nós mesmos; “par derrière”, a maneira que vemos nós mesmos quando estamos em reflexão ou os outros; e “dehors” a maneira em que observamos o comportamentos dos demais. A relação entre percepção instantânea e análise dos pensamentos é construída de maneira que pode ser, em alguns casos, imperfeita, por conta da oposição entre ambas, afinal, mesmo na leitura do irrefletido, no presente, ainda há um *vous* que lhe aponta o dedo, transformando-o em passado. De qualquer maneira, é inegável a complexidade do narrador e do texto.

6. A percepção: o presente e a presentificação do passado

Neste capítulo, iremos desenvolver uma análise sobre o presente e a percepção de Delmont na obra. A compreensão que objetivamos atingir é como se organiza o tempo em seu estado perceptivo, na consciência da personagem. O nosso texto, portanto, não se focaliza num estudo da memória, escopo habitual para a análise do tempo interior. Preocupamo-nos, na verdade, com o prisma do presente, levando em consideração as sequências que invadem a percepção de Delmont enquanto ele está sentado no trem. Tal entendimento também foi alcançado por alguns autores, como Françoise von Rossum-Guyon (*Critique du roman: essai sur "La modification" de Michel Butor*) que estudou a perspectiva na obra, sendo para nós um diálogo fundamental no tocante à dualidade do passado e do presente e da consciência (ir)refletida.

6.1. O labirinto da percepção

Tentamos até então pensar em como funciona o presente e quais são as implicações do tempo de quem está na situação. Elaboramos a questão do presente-passados, refletido e irrefletido. Do presente, surgem momentos outros que invadem a consciência, distanciando Delmont do primeiro plano, transportando-o repetidamente para o segundo, enquanto a viagem exterior acontece continuamente, de Roma a Paris. Enquanto o trem segue uma viagem retilínea, seguindo também uma ordem exata, calculada e previsível, a viagem de Delmont é o contrário disso. Tentaremos mostrar como existem duas viagens, a do trem e a de Delmont, porém a primeira é descrita por referências do narrador, já a segunda é a do romance e da consciência.

Ao longo do trajeto, na percepção, surgem sequências temporais que tornam a "linha" de pensamento intrincada. O próprio autor, em *Improvisations sur Butor* (1993), elabora um esquema de como buscou construir a narrativa:

> Chamo A de primeira voz, o presente narrativo, o trajeto de Paris a Roma naquela ocasião. Chamo B de segunda voz, o passado recente, essa voz retrógrada que vai remontar o que acabou de acontecer antes da partida de Paris. O primeiro capítulo tem a forma A-B-A. No segundo capítulo, introduzo uma terceira voz, C, o projeto. Ele terá a forma A-B-C-B-A. O terceiro capítulo terá a forma A-B-C-D-C-B-A. São espécies de parênteses uns dentro dos outros. Então, as estruturas se tornarão cada vez mais assimétricas até chegar ao último capítulo, com a estrutura A-B-A-C-A-D, etc.

> Como a passagem de uma região para outra é sempre marcada por um pequeno texto de transição, isso resulta, na realidade, para o primeiro capítulo: A-t-B-t-A. Para o segundo: A-t-B-t-C-t-B-t-A, e assim por diante.[66] (Butor, 1993, p. 112-113)

Neste excerto, pode-se notar como houve, por parte do autor, uma fundamentação verbal-temporal para a construção arquitetural do texto. Butor teve uma escolha formalista e metódica para a organização de um livro que aparenta ser desordenado. Além disso, nota-se, desde a organização da narrativa, algo que mencionamos até agora, a organização temporal a partir do presente, que sobre interferência do passado e do futuro, que atrapalham o andamento da narrativa. São pequenas narrativas à parte que surgem para interferir e desorganizar a linearidade da história. O problema dos cálculos e da simetria empregados no campo artístico é que, a não ser por fim didático, costumam estar suscetíveis a contradições. Vimos, afinal, que o presente interfere por vezes no passado, pois o sujeito pode recordar e ainda assim se relacionar com a percepção, por mais que isso não seja regular. Mesmo autor ignora a dinâmica do imperativo que possui uma relação parasitária com os tempos verbais.

Michel Leiris, no prefácio à edição, assinala, por exemplo, que o funcionamento é como um circuito, em razão de Delmont estar no presente, revisitar outro momento, porém logo retornar para o ponto de partida. De fato, a memória e os projetos suspendem a personagem do presente por alguns instantes, transitando entre interioridade e trem. Isto já está claro no nosso texto: há sempre um presente que evoca uma memória e logo se retorna para ele[67].

A nossa diferença em relação a Leiris é que vemos a percepção de uma maneira caótica, feito um labirinto. Um labirinto é uma metáfora justa, afinal, por trás de *La Modification*, que se propõe desordenada, há uma grande organização que a faz funcionar. Caso contrário, quando visto de perto em uma análise detalhada, ficariam aparentes as falhas da organização: todas as pontas soltas têm nó. O labirinto é um lugar para *perder-se*, mas, não por acaso, foi erigido pelo inventor e arquiteto de Ovídio e da mitologia grega, o Dédalo:

---

[66] *"J'appelle A la première voix, le présent narratif, le trajet de Paris à Rome cette fois-là. J'appelle B la seconde voix, le passé récent, cette voix rétrograde qui va remonter ce qui vient d'avoir lieu avant le départ de Paris. Le premier chapitre a la forme A-B-A. Dans le deuxième chapitre j'introduis une troisième voix, C, le projet. Il aura la forme A-B-C-B-A. Le troisième chapitre aura la forme A-B-C-D-C-B-A. Ce sont des espèces de parenthèses les unes dans les autres. Puis les structures vont devenir de plus en plus dissymétriques jusqu'à aboutir au dernier chapitre à une structure A-B-A-C-A-D, etc.*

Comme le passage d'une région à une autre est toujours marqué par un petit texte de transition, cela donne en réalité pour le premier chapitre : A-t- B-t-A. Pour le second : A-t-B-t-C-t-B-t-A, et ainsi de suite."

[67] Salientamos essa afirmação em razão de estarmos permeados pela leitura fenomenológica da memória, segundo Merleau-Ponty, de que o movimento é do presente para o passado e não o contrário, como vão pensar outros filósofos que citaremos adiante. De qualquer maneira, mantemos a leitura inicial a favor, inclusive, da nossa leitura, que privilegia o presente no movimento perceptivo. Estamos livre, de qualquer maneira, a fazer os desvios necessários conforme convier à obra.

“[...] assim Dédalo enche de voltas os incontáveis caminhos,/ de tal modo que, mesmo ele, teve dificuldade em retornar à entrada,/ tal é, no palácio, a capacidade de engano.” (Ovídio, 2017, p. 427).

> Além da janela, entre a jovem mulher e o eclesiástico, sucessivas torres de alta tensão se estendem ao longo de uma estrada onde rola um enorme caminhão-tanque, aproximando-se da via que faz uma curva apertada sobre os campos após uma ponte sob a qual ele passa. O homem que está em frente a ti talvez o veja agora do outro lado do corredor onde para teus olhos outras torres de alta tensão se sucedem sobre colinas cada vez mais íngremes.[68] (Butor, 1957, p. 43)

Nota-se, nesse momento, que a protagonista está olhando pela janela e se perdendo na confusão de imagens que passam do lado de fora (“os campos após uma ponte sob a qual ele passa”) e inúmeros componentes do mundo material, o corredor. A percepção se direciona ao exterior, presentificando-se na situação irrefletida. A citação continua:

> Depois de tomar seu café expresso no bar que, se ainda não estiver aberto, abrirá por volta desse horário, que tu terás decido ao Albergo Diurno no subsolo para tomar banho, se barbear e trocar de roupa.
> Mas basicamente teu itinerário, como de costume, te levará primeiro à Praça Esedra, onde tu te perguntas se a fonte mil e novecentos já estará funcionando a esta hora, se estarão aspergidas ou secas suas lascivas mulheres de bronze ridículas e bizarras, com a diferença de que desta vez, como pedestre, tu poderás passar sob os arcos, e depois pela Via Nazionale, onde as lojas começarão a abrir e as motos a ligar com toda a sua odiosa potência; só que, em vez de parar lá amanhã, de entrar, de te instalar, deixar sua mala, tu apenas passará rapidamente, do outro lado da rua, diante do adormecido Hotel Quirinal, a menos que justamente neste ponto, o que seria uma prudência minuciosa um pouco ridícula, tu pegas uma rua paralela, escondendo-se do porteiro em vez de ser recebido, ajudado e saudado obsequiosamente [...][69] (Butor, 1957, p.43-44)

---

[68] *“Au-delà de la fenêtre, entre la jeune femme et l’ecclésiastique, se succèdent des pylônes de haute tension le long d’une route où roule un norme camion d’essence à remorque, s’approchant de la voie qui fait un virage serré au-dessus des champs après un pont sous lequel il s’engage. L’homme qui est en face de vous le voit peut-être maintenant de l’autre côté du corridor où se succèdent pour vos yeux d’autres pylônes de haute tension sur des vallonnements de plus en plus prononcés.”*

[69] *“Une fois que vous aurez pris votre espresso dans le bar qui lui, s’il n’est déjà ouvert, s’ouvrira à peu près à ce moment-là, que vous serez descendu à l’Albergo Diurno au sous-sol pour vous y baigner, vous y raser, vous y changer [...]*
Mais en gros votre itinéraire, comme à l’habitude, vous mènera d’abord place de l’Esedra, dont vous vous demandez si la fontaine mil neuf cent fonctionnera déjà à cette heure, si seront aspergées ou sèches ses lascives femmes de bronze ridicules et exquises, avec cette différence pourtant que cette fois-ci, piéton, vous pourrez passer sous les arcades, puis par la via Nazionale où les magasins commenceront à s’ouvrir et les motos à démarrer avec toute leur odieuse pétulance ; seulement, au lieu de vous y arrêter demain, au lieu d’y entrer, de vous y installer, d’y déposer votre valise, vous ne ferez que passer rapidement, sur l’autre trottoir, devant l’hôtel Quirinal endormi, à moins que justement à cet endroit, ce qui serait d’une prudence minutieuse un peu risible, vous n’empruntiez quelque rue parallèle, vous cachant de son portier au lieu de vous en faire accueillir, aider et saluer obséquieusemente [...]”

A citação anterior é separada desta por um branco, que novamente aponta o direcionamento do olhar da janela, para si. Fica claro, ademais, a intrusão de inúmeros momentos à consciência, como é o caso do projeto no porvir. Delmont, nesse momento, planifica como *será* a sua chegada a Roma, pela manhã, ao tomar um café na cidade. Trata-se de um "itinerário" — como ele mesmo reconhece — mental de quais serão os seus primeiros instantes lá. O dado surpreendente é a capacidade de a personagem conseguir tramar com detalhes a ação futura. Apesar de ter saído de casa às pressas depois de ter tomado uma decisão repentina, tem tempo o suficiente para repensá-la exaustivamente no trem. O herói organiza meticulosamente o seu futuro após a sua chegada.

O jogo com o realismo também é notável, pois é capaz de transportar o leitor para um momento que está no horizonte do porvir, ornamentado por pedestres, lugares específicos (lojas, praças e ruas), o hotel Quirinal etc. Aqui, nota-se que o uso de uma expressão do real recria uma experiência imaginária que não existe no plano concreto. É uma técnica para autoconvencimento do que nunca existiu na realidade exterior e nunca vai existir dentro do romance. Tenta-se criar a sensação de certeza de tudo isso irá se concretizar, o que, por outro lado, revela a sua insegurança. Portanto, bem como a personagem, que parece ser transferida pela sua consciência para um momento aparentemente verídico, nós também o somos. O momento se assemelha a um *flashforward* em que se antecipa a vida da personagem; no entanto, apesar de sua precisão em relação ao futuro, Delmont nunca é preciso de fato, pois as suas previsões quase nunca se realizam. O Tempo expõe limitações da personagem, sempre contrariando-a. Isso mostra o quão ele é irônico e quanto escapa à decisão dela.

Enfim, a sequência do futuro é a expectativa do que a personagem espera que se consolide. Retomando os paradigmas dos tempos verbais de Ricœur, narra-se no passado, quase presente, mas, quando o intuito é propor um futuro, emprega-se o condicional, em razão de a ação futura não ter acontecido ainda, embora o presente esteja consolidado. A diferença do futuro de Butor é uma tentativa de afirmação da personagem para si. A veracidade do momento hipotético é fruto da esperança e da certeza que ela nutre pela sua chegada e pela sua mudança de vida, ainda no campo da expectativa. Logo, o futuro simples da obra é tão possibilidade quanto o condicional; inclusive, o fim do livro, quando chega a Roma e retorna para casa sem ver a amante, confirma o total abandono de suas certezas.

Há uma força futura muito maior, como se estivesse fadado ao fracasso, como podemos conferir nessa citação:

> Na segunda-feira à noite, quando a Cecile sair do Palácio Farnese, ela vai te procurar à noite, vai te encontrar junto a uma das fontes em forma de banheira à sua espera com apreensão[70], porque é neste momento, neste jantar no restaurante Tre Scalini, que terá de chegar às confissões e ao doloroso esclarecimento, pois, como bem sabes, será impossível permanecer em silêncio, deixá-la esperar ainda que a tua decisão venha, imaginar que ainda procuras por ela esta situação em Paris [...] mas tu não serás capaz dessa demonstração, nem dessa explicação; mesmo que tu tivesses as palavras prontas, teu rosto, teu espanto, tua incompreensão o tornariam incapaz.[71] (Butor, 1957, p. 239-240)

A citação se inicia com a certeza de que "na segunda-feira", está fixada a data, passará a viver esta nova vida que se tem à frente. Isso está acompanhado pelo futuro "vvai te encontrar junto a uma das fontes em forma de banheira à sua espera com apreensão". Aqui se pode notar a sua certeza — na verdade, incerteza. Trata-se de uma personagem presa a sua indecisão e ao medo diante de uma escolha que considera responsável por toda a sua existência — o que é contraditório para um homem de meia idade que já viveu grande parte dela. A indecisão é o constante da obra, porque, no fim das contas, retorna para casa depois de todas as estapas de sua reflexão, sem de fato refletir e chegar a uma deliberação. Ele volta para a vida como ela era, aceitando o seu resultado negativo ("mas tu não serás capaz dessa demonstração, nem dessa explicação"). Não demora para a certeza tornar-se angústia ou uma tentativa de negar o futuro, que é iminente. Para o leitor, a impossibilidade apresentada pelo protagonista é dada como certa e se afirma no fim, mas perguntamo-nos: por que ele não tenta? A narrativa constrói motivos em cada sequência que surge, funcionando como uma espécie de argumento que, no fim, mostra o porquê não encontrará Cécile. No capítulo do espaço e no começo deste, apresentamos a primeira memória da narrativa, a de pouco antes de sair de casa. Mostra-se, desde o princípio, que Léon Delmont tinha um sonho, mas, antes mesmo de sair de Paris, também tinha medo.

Há uma espécie de destino na obra, que na prática são os medos de Delmont que se consolidam em impossibilidade, como ele temia, depois de sobrecarregarem a sua consciência. O medo, por sua vez, é do futuro, de que sua vida acinzentar-se-ia, independente

---

[70] O nosso argumento de que nesse momento o futuro serve para tentar consolar a angústia e ser dos últimos suspiros da esperança se torna mais evidente quando revisitamos a citação da página 39 deste texto. Trata-se do mesmo começo e de uma afirmação similar, porém com intuitos diferentes, graças à situação em que a personagem se encontra.

[71] *"Lundi soir, quand Cécile sortira du palais Farnèse, elle vous cherchera des yeux dans la nuit, vous découvrira près d'une des fontaines en forme de baignoire à l'attendre avec appréhension, car c'est à ce moment, à ce dîner au restaurant Tre Scalini, qu'il vous faudra en venir aux aveux et à la douloureuse mise au point, puisque, vous le savez bien, il sera impossible d'en rester au silence, de la laisser espérer encore que votre décision va venir, imaginer que vous cherchez encore pour elle cette situation à Paris [...] mais vous serez incapable de cette démonstration, de cette explication ; même si vous aviez les mots tout prêts, son visage, son étonnement, son incompréhension vous en rendraient incapable."*

de com quem ou onde. O medo não só de voltar ao ponto de partida, à sua vida medíocre, mas também de encarar a velhice. Nota-se que o plano da narrativa funciona como um circuito: a sua decisão, a viagem (para Roma e pelos seus pensamentos) e o retorno para Paris. Além disso, no presente do trem, o futuro assombra a personagem, quase tanto quanto o passado. O trem é uma simbologia para a consciência, mais especificamente do passado que deixamos para trás enquanto atravessamos o presente em direção ao futuro.

O passado, ao menos, já foi, enquanto o futuro é um leque que se abre diante dos 360º de possibilidades, das quais uma escolha pode ser tomada no passo seguinte. No plano do tempo, é como se se andasse na neblina[72]: no presente temos noção das ações e vemos alguns palmos à frente, os nossos pés e alguns buracos mais próximos; no passado, que já foi percorrido, pode-se ou não deixar para trás os tropeços cometidos; mas no futuro, temos o indefinido e o incerto, que tornam possível se perder de repente no caminho. O que queremos apontar é que o futuro é assustador para Delmont, justamente por ele ser uma incerteza. Apesar da sua organização metódica de como será a sua chegada em Roma, desenvolvida ao longo da viagem, ele sabe que existe um fator obscuro e desconhecido nele.

As citações precedentes também deixam transparecer outro dado relevante do futuro: ele é permeado pela memória. Isso fica claro nas enumerações das estações que ainda não passaram, quais caminhos vai tomar, o que fará com Cécile assim que chegar em Roma. O que distingue o futuro dos demais tempos é que ele, mesmo fora da ficção, é irreal, pois é a expectativa formada por uma rede de intencionalidade do que será o porvir.

Delmont a partir do presente, se perde no passado, quase fisicamente. Ele rememora, enquanto cria os seus planos futuros, como será sua estadia, o que permite que a sua percepção se perca justamente com a programação exata do amanhã (como já mencionamos). Há uma organização de diversos dados que aparenta ser desorganizada, o que é contraditório. Contraditório porque, por um lado, há uma exatidão da organização do porvir, e, por outro, é a consciência irrefletida que cria esses caminhos do futuro, que são intrincados por serem excessivamente trabalhados (graças à complexidade de lugares, longas frases elencadas em único período e a profundidade de dados do futuro). Em Butor, porque o reconhecimento do presente está associado ao passado de um momento, que é similar ao agora e que projeta, do presente, a memória ao futuro[73].

---

[72] Apesar de não nos servirmos diretamente de Zygmunt Bauman (*Medo Líquido*, 2008), o leitor pode notar a influência que temos dele ao falarmos do futuro nebuloso.

[73] Vemos na citação quase uma releitura do passado no porvir, o que pode ser problemático para a leitura fenomenológica, em razão de priorizar o prisma do presente e a memória não ser evocada, segundo o Merleau-Ponty. Porém, falamos do futuro da percepção de uma personagem, não da percepção humana.

Após compreendermos as diversas sequências que irrompem no espírito de Delmont, podemos analisar o que, na situação presente, faz com que ele se incline frequentemente a elas. Duas dessas influências que a viagem proporciona são o tédio e a atenção, que estão de alguma maneira associados ao tempo e à percepção:

> Não se deve pensar mais nesta velha viagem a Paris com Cécile; não se deve pensar mais no amanhã e em Roma.
>
> "Mesmo se eu pudesse arranjar para vir apenas para ti, porque para me instalar aqui eu realmente teria que vir sem o conhecimento da empresa Scabelli... [...] Além da janela cada vez mais embaçada, tu sente que sempre cai neve, mas um pouco menos rapidamente. Passe por uma estação cujo nome tu não podes ler.
>
> Tu te endireita, curvado, já cansado, pensando que terá que passar mais uma noite neste lugar duro. Tu olhas para o teu relógio: são apenas três horas e meia, ainda falta quase uma hora para a fronteira, quatorze horas para a chegada. Aqui está um túnel curto.
>
> Um dos dois meninos quer sair, é o mais velho, Henri, é assim que será Henri em um ou dois anos, mas melhor colocado, mais elegante, porque tu lhe deras uma educação muito melhor, [...]
>
> o fato de estar separado da sua mãe não o impedirá ao fim de algum tempo, sabes que isso não o impedirá, de a visitar às vezes; esconder-te-á da Cecília.
>
> Aqui está outro túnel mais longo.
>
> Tu tens de fixar sua atenção nos objetos que teus olhos veem, esta alça, esta prateleira, e a rede com essa bagagem, esta fotografia de montanhas, este espelho, esta fotografia de pequenos barcos em um porto, este cinzeiro com sua tampa e seus parafusos, esta cortina enrolada, este interruptor, este alarme [...][74] (Butor, 1957, p. 153-154)

Essa citação deixa claro os dois tópicos que mencionamos. Ela se encontra num ponto da narrativa em que Delmont está praticamente imerso em lembranças, os pensamentos de Cécile e Henriette que surgem e que a personagem não consegue conter (“Não se deve pensar mais nesta velha viagem a Paris com Cécile; não se deve pensar mais no amanhã e em

---

Pensamento contrário ao de Bergson, que citamos brevemente mais adiante e que considera perceber como relembrar.

[74] *“Il ne faut plus penser à ce vieux voyage à Paris avec Cécile ; il ne faut plus penser qu’à demain et à Rome.*

« Même si je pouvais m’arranger pour venir uniquement pour toi, car pour m’installer ici il faudrait vraiment que je vienne à l’insu de la maison Scabelli… [...] Au-delà de la fenêtre de plus en plus embuée, vous sentez que tombe toujours la neige, mais un peu moins drue. Passe une gare dont vous ne pouvez lire le nom.

Vous vous redressez, courbatu, déjà fatigué, songeant qu’il va falloir subir encore toute une nuit à cette place dure. Vous regardez votre montre : il n’est que trois heures et demie, encore près d’une heure avant la frontière, encore quatorze heures avant l’arrivée. Voici que passe un court tunnel.

Un des deux garçons veut sortir, c’est le plus âgé, Henri, c’est ainsi que sera Henri dans un ou deux ans, mais mieux mis, plus élégant, parce que vous lui avez donné une bien meilleure éducation, [...]

le fait que vous soyez séparé de sa mère ne vous empêchera pas au bout d’un certain temps, vous savez que cela ne pourra pas vous en empêcher, de venir la voir quelquefois ; vous vous cacherez de Cécile.

Voici que passe un autre tunnel un peu plus long.

Il faut fixer votre attention sur les objets que voient vos yeux, cette poignée, cette étagère, et le filet avec ces bagages, cette photographie de montagnes, ce miroir, cette photographie de petits bateaux dans un port, ce cendrier avec son couvercle et ses vis, ce rideau roulé, cet interrupteur, cette sonnette d’alarme [...]”

Roma.”). A percepção em circuito também se faz presente, pois oscila entre interioridade e trem — o túnel, o menino, o vagão — o que deixa transparecer a exaltação e o descontrole dos nervos.

A escuridão representa o fim dos sentidos e do movimento exterior, obrigando Delmont a concentrar-se em si e a enfrentar-se. Outro fator que o escuro exprime é a solidão, que se fez constante durante todo o trajeto, mas que se potencializa neste ambiente. Ela se faz presente mesmo de antes da partida, com uma família na qual ele não se encontra, com uma esposa cadavérica, por ser fria e ausente (“[...] este cadáver de mulher continua ilusoriamente gestos úteis, que tu só hesitaste em deixar por tanto tempo porque há crianças que todos os dias uma onda mais te separa [...][75] [Butor, 1957, p. 36]), com um trabalho entediante de diretor de uma empresa de máquinas de escrever. Mas o isolamento se intensifica no trem, quando está apartado, na terceira classe, cercado por passageiros com quem não troca uma palavra, muito menos na hora noturna.

Nota-se também neste excerto como o tempo é muito mais longo do que a personagem do que a personagem gostaria, por essa razão, verifica incessantemente o relógio (“Tu olhas para o teu relógio: são apenas três horas e meia, ainda falta quase uma hora para a fronteira, quatorze horas para a chegada.”). Ele gostaria que a viagem terminasse rapidamente, porque, assim, não teria de encarar as reflexões que afloram e o julgam. Porém, com nada a fazer e por tudo permanecer estático dentro do vagão, a interioridade involuntária vence Delmont. Nessa citação, podemos ver como há pequenos *flashes* de pensamentos, como ao falar do passageiro, de seu filho e do encontro com Cécile. Ao longo da obra, as sequências são longas e exaustivas, esse momento de reflexões rápidas revela o fluxo de pensamentos negativos que surgem violentamente e que ele tenta em vão controlar. Para resolver isso, tenta fixar o seu espírito no trem e nas coisas ao redor para evitar o pensamenteo, por isso a presença do espaço é tão importante na obra, porque é fundamental para acelerar a percepção do tempo, divagando sobre qualquer coisa que não seja sobre si mesmo.

Relacionamos a invasão da memória com a água (profusão, inundação, fluxo etc.) para chegar neste ponto em que está completamente imerso, submergido, quase afogando-se em pensamentos. Os pesadelos existenciais invadem o real, o seu presente, não lhe permitindo controlar as suas meditações, tampouco as mediações, obrigando-o a maquinar sobre as perturbações que surgem. Como escreveu Guy de Maupassant, num texto fantástico

---

[75] “*[...] ce cadavre de femme continuant illusoirement des gestes utiles, que vous n’avez si longtemps hésité à quitter que parce qu’il y a les enfants dont chaque jour une vague de plus vous sépare [...]*”

que nos faz refletir sobre a inquietação do homem diante da solidão, tumultuado internamente: "Não há dúvida de que a solidão é perigosa para as inteligências que trabalham. Precisamos, à nossa volta, de homens que pensam e falem. Quando passamos muito tempo a sós, povoamos o vazio dos fantasmas." (Maupassant, 2017, p. 26).

6.2. Uma investigação estrutural

No romance, como nessa última citação, há longas descrições, orações e parágrafos. Além disso, narram-se eventos totalmente desinteressantes e repetitivos, interrompendo ou desacelerando a ação. Em *L'improvisation sur Michel Butor* (2016), o autor descreve o funcionamento de suas frases nessa obra, e que também se reflete nas demais. Ele tem predileção pelas frases longas.

No que diz respeito à memória, a obra de Butor em questão é um diário de viagem de Revel, no qual ele descreve os dias em que passou em Bleston, durante o seu estágio. Há uma distância temporal entre o passado que ele narra e o presente fictício, como Jean Ricardou descreve: "*L'emploi du temps* é uma narrativa de hiato. Do passado que ela pretende restabelecer, o narrador assegura 'que se trata de preencher as lacunas nos dias que nos restam'" (Ricardou, 1967, p. 185)[76]. Revel recupera ações passadas que vivenciou. Assim, o tempo da narrativa não é o inevitável e físico do relógio (ou mesmo do próprio diário), mas o psicológico, que traz à baila as suas memórias: "a sucessão primária dos dias antigos nunca nos é evocada senão através de uma multidão de outros mutáveis [...]"[77] (Butor, 1957, p. 388). No começo, a narrativa parece seguir uma certa linearidade, mas, conforme investiga, essa tentativa parece tornar-se gasta e o narrador se perde na sua própria investigação, não mais seguindo as datas ordenadamente. Em *L'Emploi du temps*, por meio do presente ficcional, narra-se um momento distante, que é um evento terminado, o crime, mas também as memórias da investigação.

> "Os clarões se multiplicaram", cujos caracteres se começaram a queimar nos meus olhos quando eu os fechei, inscrevendo-se em chamas verdes sobre o fundo vermelho-escuro, essa frase cujas cinzas eu já encontrei nessa página quando eu reabri as pálpebras, essas cinzas que reencontro agora.[7] (Butor, 1957, p. 186)

---

[76] *"[...]* L'Emploi du temps *est un récit de l'hiatus. Du passé qu'il envisage de rétablir, le narrateur assure 'qu'il s'agit de combler les lacunes en ces quelques jours qui nous restent*."

[77] *"[a]insi la succession primaire de jours anciens ne nous est jamais rendue qu'à travers une multitude d'autres changeantes*

Esse excerto mostra a confusão temporal da obra. Além das duas cronologias principais, surgem diversos momentos na investigação memorialística. Segundo Marie-Laure Ryan (1976), Michel Butor não se contenta com a narrativa linear habitual. Como no momento dessa citação (no dia 28 de julho), o narrador-protagonista narra quando começou a escrever o seu diário (no dia 1º de maio), sobre a sua chegada (no dia 1º de outubro). Portanto, trata-se de uma situação temporalmente complexa, porque há diversas memórias que se intercalam ou até se repetem ou se sobrepõem. Por causa dessa complexidade temporal e por causa da importância desse momento na narrativa (que veremos na próxima seção deste escrito), essa cena será central para nós, retornando diversas vezes em nossa análise.

Quando o escritor francês estuda as técnicas romanescas, em "Recherches sur la technique du roman" (1964), estas são referentes ao tempo, direta ou indiretamente. Butor descorre sobre a sequência cronológica (*suite chronologique*), pois o "tempo da narrativa" não deve ser exatamente o mesmo "tempo da aventura", porque o objetivo do autor de uma obra literária deve ser embaralhá-la, criando tensão, surpresa etc., através de antecipações e retornos, aumento de velocidade ou lentidão, brancos ou justaposições. Inclusive, para ele, nenhum autor clássico deixou de trabalhar com isso:

> A saída geralmente consiste em organizar o relato em torno de um fio cronológico bastante rudimentar, e qualquer precisão nas datas ameaça essa 'forma', à qual se agregam de maneira aleatória referências, lembranças e explicações. Assim que focamos nossa atenção nesse problema, percebemos que, na verdade, nenhum romance clássico é capaz de acompanhar os eventos de maneira simples [...] portanto, é necessário estudar as estruturas de sucessão.[78] (Butor, 1960, p. 91)

Por causa da duração particular da *diegese*, podemos pensar que a compreensão da tessitura da intriga engloba a construção lógica, mas não toda a narrativa, pois seria apenas tentar realizar uma gramática das obras, apenas encontrando a estrutura, como discute Ricœur (2010). Além da organização lógica da narrativa, há diversos processos que o herói deve cumprir, isso é, deve haver atrasos, desvios, acelerações. Por todo esse trabalho com o ritmo, é inevitável, como discute Butor (1964), trabalhar com o tempo, pois ele deve ser

---

[78] *"On s'en tire généralement en organisant son récit autour d'un fil chronologique fort grossier, toute précision dans les dates mettant cette « forme » en danger, auquel s'agglomèrent au petit bonheur des références, des souvenirs, des explications. Dès qu'on fixe son attention sur ce problème, on s'aperçoit qu'en fait aucun roman classique n'est capable de suivre les événements d'une façon simple [...] il faut donc étudier les structures de succession."*

embaralhado para criar tensão. Essa tensão, muito comum no cinema, podemos dizer, tem como objetivo intriga.

Assim, um trabalho rigoroso com o cronológico é um dos pontos centrais ao contar uma história, ou seja, talvez o mais importante não seja a aventura, mas como ela é contada em um emaranhado cronológico. Os contrapontos temporais funcionam como cronologias diferentes que surgem na narrativa principal, saltando para trás ou para frente:

> Produz-se a sobreposição de duas sequências temporais, como de duas vozes na música. [...] A aparição de novos dados vai por vezes modificar a tal ponto o que se sabia de uma história que será preciso dizê-la duas vezes ou mais. [...] trata-se de dados elementares de nossa consciência do tempo. (Butor, 1964, p. 92)[79]

Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que a) o fio memorialístico e investigativo conduz logicamente a narrativa; b) as lembranças justificam o passado para o Revel, no tempo presente. Quando Revel descreve os fatos da investigação do assassinato, surgem as outras memórias que fogem dela, atrapalhando e contrapondo essa sequência. Essas memórias involuntárias[80] modificam o rumo da narrativa, agregando-lhe sentido e motivos que fazem com que o personagem tome outras decisões ou mude o que ele pensava até então. Como a cena que salientamos, o jovem francês revisita um momento a partir do presente ficcional, que, por sua vez, revisita outro momento. Assim, na memória de Revel surgem o futuro (visto anteriormente), o passado e o presente que se tornam co-presentes com a memória.

A construção temporal da história até esse momento-chave tem um papel fundamental, pois a organização particular da trama dos eventos faz com que ele recupere involuntariamente um evento que ele havia esquecido. Butor utiliza de outra técnica contrapontística para encadear ritmadamente o tempo da narrativa e para causar uma reflexão do personagem sobre a sua própria existência. Em *Conversation sur le temps* (2012), Michel Butor, juntamente com Carlo Ossola, descreve que o tempo em *L'emploi du temps* funcionaria como uma fuga, pois, na linearidade do tempo, um instante determinante da narrativa se repete em três momentos diferentes:

---

[79] *"il se produit la superposition de deux suites temporelles, comme de deux voix en musique. [...] L'apparition de nouvelles données va parfois modifier à tel point ce que l'on savait d'une histoire qu'il faudra la dire deux fois, ou plus. [...] il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps."*

[80] Utilizamos aqui um vocábulo de Bergson (2010), pois os dois tipos de memórias que salientamos são próximos de como o filósofo divide as memórias entre voluntárias e involuntárias: uma memória evocada propositalmente pela consciência e a outra espontaneamente, pois depende de um ato inconsciente e "dificilmente obedece a vontade" (Bergson, 2010, p. 97).

> Quando nós escutamos música, os tempos que nós ouvimos transcorre realmente de uma maneira linear, porque no interior da música, o que é absolutamente essencial é a maneira de que as coisas se repetem ou não se repetem. Por vezes, determinadas coisas voltam para trás; é particularmente claro em certos aspectos da música: o que nós chamamos de "fuga" especificamente. Essa palavra, "fuga", que indica a fuga, a fuga do tempo justamente, a fuga é um meio de correr atrás do próprio tempo, de controlar essa fuga do tempo.[81] (Butor, 2012, p. 21)

A importância desse trecho que realçamos está justamente na fuga e no contraponto ao fazer o personagem revistar um outro momento esquecido, que retorna para assombrá-lo. Por causa do hiato temporal da narrativa, há uma grande diferença entre relatar um acontecimento que acabou de se realizar e relatar outro de meses antes, porque, diante de um grande intervalo de tempo, há uma espécie de distorção da memória por parte do narrador-protagonista. Os contrapontos temporais deixam claro outro aspecto importante da obra de Michel Butor: a sua relação com a música.

Esse excerto e toda a nossa análise até então serviram para mostrar como o tempo é um labirinto, desde o tempo da cidade pela qual ele vaga e visita os mesmos lugares, até a memória. Na memória, diversos tempos se cruzam, lentos e repetitivos, a ponto de ele se perder. Ao reencontrar o dia em que começou a escrever, a sua memória involuntária traz à tona uma evidência, não do crime, mas sim do que ele tentou ignorar: o tempo do labirinto ao qual ele está preso e da *fuga* inevitável do tempo. Há uma modificação em Revel[15], pois, em vez de encontrar uma oportunidade de evasão do dédalo, percebe que nunca esteve tão desnorteado. Percebe também que a automação e os hábitos devoram os seus dias; assim, ele os desperdiça com tédio, espera e solidão.

Nesta citação de *La Modification*, podemos notar a presença da atenção causada pela viagem e como ela influencia o sujeito. Segundo Ricoeur, no primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, a narração que trabalha com o futuro, não só do verbo, é envolvida pela expectativa de que o projeto pessoal se consolide:

> Narração, diremos, implica memória e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa

---

[81] *Lorsque nous écoutons de la musique, les temps que nous écoutons ne se déroulent pas tout à fait d'une façon linéaire, parce qu'à l'intérieur de la musique, ce qui est absolument essentiel, c'est la façon dont les choses se répètent ou ne se répètent pas. Parfois, certaines choses reviennent en arrière ; c'est particulièrement clair dans certains aspects de la musique classique : ce qu'on appelle « fugue », notamment. Ce mot, « fugue » , qui indique la fuite, la fuite du temps justement, la fugue est un moyen) de courir après le temps lui-même, de maîtriser cette fuite du temps."*

> imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito". Observamos: tudo vai de repente muito rápido, após as lentidões calculadas que precedem. A previsão é explicada de um modo um pouco mais complexo: é graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir. Temos delas uma pré-percepção" (*praesensio*) que nos permite "anunciá-las antecipadamente" (*praenuntto*). A espera é assim análoga à memória. Consiste numa imagem que já existe no sentido de que precede o evento que ainda não é (nondum); mas essa imagem não é uma impressão deixada pelas coisas passadas, mas um "sinal" e uma "causa" das coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas antecipadamente (note-se a firmeza do vocabulário comum da espera). (Ricœur, 1994, p. 27)

O filósofo francês se serve das teorias de Agostinho, um dos primeiros pensadores a considerar a variabilidade da passagem do tempo. Ricoeur trabalha com o conceito de *distentio*, uma relação simultânea da percepção da memória, da expectativa e da atenção, e com *atenttio*, que atenção da expectativa no futuro, no que prestes a acontecer:

> Eu me preparo para cantar um canto que conheço. Antes de começar, minha expectativa estende-se (*tenditur*) ao conjunto desse canto, mas, quando comecei, à medida que os elementos antecipados de minha expectativa se tornam passado, minha memória estende-se (*tenditur*) por sua vez em direção a eles; e as forças vivas de minha atividade (actionis) são distendidas (*distenditur*) em direção à memória por causa do que eu disse, e em direção à expectativa por causa do que vou dizer. Contudo, minha atenção (*attentio*) está aí, presente; e é por ela que transita (*traicitur*) o que era futuro, para tornar-se passado. (Agostinho *apud* Ricœur, 1994, p. 39)

A *distentio* é a descontinuidade do tempo em relação à linearidade cronológica, pois os eventos percebidos são alongados ou acelerados a depender de sua relação com o espírito. Trata-se de uma percepção de como o tempo é sentido, e não de como é cronometrado. Assim, tanto na consciência da personagem como na consciência humana em geral, o tempo é moldado de acordo com a percepção individual e com a situação em que se encontra. Quando se trata do futuro, a percepção distende o tempo criando expectativas sobre o que está por vir.

Portanto, no presente da narrativa, há uma atenção causada pela antecipação do que será e que, em algum momento, se tornará agora, determinando se as expectativas foram ou não atendidas pela personagem. Em outras palavras, no agora, o desejo do que é porvir faz com que o tempo pareça desacelerar na percepção, devido à espera. Além disso, no momento presente, o futuro também é uma imagem, assim como a memória. A diferença é que a memória já aconteceu, portanto, possui um caráter factível em sua composição, enquanto o outro é especulação. Novamente, nota-se que os três tempos não estão separados na

consciência da personagem, pois o filósofo destaca a existência de uma dialética entre a espera, a memória e a atenção.

Que inferências podem ser extraídas desses dados em relação à dimensão temporal de Delmont? Primeiramente, o percurso do trem possui quase um dia de extensão, porém o livro não toma um dia do leitor. Desde esse ponto elementar, reside um dado que mencionamos anteriormente: há um jogo entre o narrar e a história. Isso porque a duração da viagem não é a mesma que ela tomaria se fosse de fato efetuada, portanto, o tempo é maleado à maneira do contar, além disso, à maneira que a personagem a percebe. Por esse motivo, trouxemos uma longa citação na qual os pontos finais são quase ausentes: há uma prolongamento do discurso, por conta do alongamento da duração da leitura. Ele, nesse caso, é muito mais longo do que de fato seria pela contagem de segundos, o que acontece em razão da percepção estar envolvida tanto pela atenção quanto pela expectativa do futuro.

Além da distensão da duração por conta da espera, ela também acontece graças ao tédio que, ao longo de quase um dia inteiro sentado, assola a personagem. Não podemos dizer que nada se passa no exterior, porque os pequenos detalhes os influenciam. Em contrapartida, não há nenhuma atividade que seja de fato interessante — afora a janela, o ralo de calefação e os gestos dos demais.

No momento da última citação, praticamente ausente de ação, tornando a relação da personagem com a percepção um pouco mais complexa, afinal, vemos no máximo algum gesto de Agnès e Pierre. Isso porque a escuridão quase total torna os fenômenos presentes quase inexistentes, logo, ela é outro detalhe que obriga a consciência de Delmont a sair do agora, porque ele quase não existe fisicamente. A espera possui maiores consequências neste sujeito, porque ele é um indivíduo estático. Assim, além de a atenção estar direcionada à espera, também se direciona ao passado, por causa dela.

Delmont confere o horário, está à noite, e o tempo não avança. Ele anseia que a viagem acabe logo por conta do sofrimento que o tédio implica: não há nada para fazer nos poucos metros do trem — sobretudo nesta hora tardia, que não permite observar senão o breu lá fora e poucos detalhes iluminados do vagão — senão pensar. O próprio autor, em *Improvisations sur Michel Butor* (1993), menciona o papel que a atenção desempenha na percepção do protagonista, ao longo da viagem.

> Enquanto ele normalmente viaja dentro da erosão da vida cotidiana, da rotina, desta vez sua atenção será exacerbada, e é isso que o leva a recapitular o que pode tê-lo feito viajar em tais condições inéditas.[82] (Butor, 1993, p. 111)

Sobre a atenção, Delmont tenta propositalmente direcioná-la para o mundo exterior, sem sucesso ("Tu tens de fixar sua atenção nos objetos que teus olhos veem, esta alça, esta prateleira, e a rede com essa bagagem, esta fotografia de montanhas, este espelho, esta fotografia de pequenos barcos em um porto [...]"). Esse esforço mental em não sucumbir às memórias que surgem espontaneamente é realizado ao longo de toda a narrativa, pela personagem. Vimos durante o capítulo anterior como ela se preocupa em detalhar e perceber as nuances do espaço, talvez seja por tentar encontrar uma escapatória, um meio de sair do labirinto da memória ou de suportar o tédio de uma longa viagem. Mas, no final das contas, contemplar a paisagem é uma tentativa vã de controlar os pensamentos negativos (ou realistas?), que são os verdadeiros vencedores, pois se realizam. Essa tentativa de se fizar no mundo material e para se afastar da interioridade. Delmont é um homem burguês, buscamos salientar isso, que vê o valor nas coisas que possui. Tal cultura o torna um sujeito sem valor e vazio, a ponto de se tornar pobre espiritualmente. Preso a sua moral católica[83] e ao seu egoísmo, continua com sua esposa fria e com a sua família, às quais tem um sentimento ambíguo de amor e ressentimento. Ele se atém às coisas como maneira de evitar as suas reflexões, o que deixa ainda mais nítido o quão é covarde, não só por tentar deixar a esposa ou amante sem as previnir, mas por não conseguir enfrentar sua pobreza moral. Por isso, decide voltar silencioso para casa.

Mesmo quando tenta direcionar a sua percepção e a sua atenção de maneira forçada ao menino, fracassa novamente, porque, de súbito, essa criança se assemelha a um de seus filhos. Ou seja, a memória se impõe ao presente, por mais que o protagonista a evite. É a questão da memória voluntária e involuntária de Bergson, que afirma, em *Matéria e memória* (2010), que o ressurgimento do passado pode acontecer de maneira espontânea, fruto de um ato inconsciente. Logo, por mais que exista a porção da narrativa que seja investigativa, ou seja, involuntária, a recuperação da memória, se olharmos no prisma do presente, não é

---

[82] *"Alors que d'habitude il voyage à l'intérieur de l'érosion de la vie courante, de la routine, cette fois son attention va être exacerbée, et c'est ce qui l'amène à récapituler ce qui a pu le faire voyager dans de telles conditions inédites."*

[83] "[...] o próprio mundo cristão, tão falaciosamente conhecido, sobre este mundo ainda em colapso, corrompendo-se, desabando sobre você, e das ruínas, das cinzas do qual você procurava escapar em sua própria capital [...]" (*"[...] 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 [...]"* [Butor, 1957, p. 149])

propositai[84]. Como elas surgem? Pela relação da interioridade de Delmont com o espaço, com detalhes das demais personagens, assim, os outros tempos se relacionam com o presente, através de gatilhos que evocam uma memória ou um momento outro, como vimos com a metonímia.

A força e a falta de controle transparecem nas frases. O emprego do fluxo de consciência mimetiza o fluxo de pensamentos em profusão. As frases desordenadas não são controladas nem ao menos pela escrita, indo contra os padrões de sequência e continuidade da pontuação, de períodos longos e exaustivos. O parágrafo pode ser interrompido no meio e ainda continuar com uma vírgula, na mesma oração; logo, os cortes fazem os pensamentos se assemelharem a golpes. Estamos em um nível próximo à consciência em que o fluxo de reflexão é apenas jogado aos baldes. Todavia, nota-se uma preocupação com a continuidade das vagas de pensamento, porque se evita o *vous*, que afastaria o eu de si, focando apenas na percepção das reflexões que emergem. De qualquer maneira, vemos a lentidão do discurso, marcado por divagações e apostos extensivos. É um bom exemplo para a narrativa que se concentra na viagem interior, porque os eventos que se passam na consciência são lentos e as reflexões incessantes chegam a ser cansativas ao leitor, para mimetizar o cansaço da própria personagem.

O tédio e a melancolia de Léon Delmont se aproximam da situação de Antoine Roquentin, protagonista de *La nausée* (1976), romance filosófico de Jean-Paul Sartre, escrito em 1938. A personagem é um historiador que, depois de viajar o mundo, decide se estabelecer em Bouville, cidade ficcional francesa, onde escreve os seus relatos nauseantes de seu diário.

Roquentin, ao longo da narrativa, protagonizou a descoberta existencial: a revelação do sentido de ser, a lucidez de que a vida é vazia de sentido e é completamente contingente. Antes dessa clareza voraz, a personagem não compreende a angústia que o fustiga e o que, no mundo ou nele, a engendra. Aos poucos entende, a partir da vida cotidiana, a gratuidade dos fatos e da ordem temporal dos eventos sem finitude, até que o exterior perca o seu sentido, parecendo um ambiente artificial de quem o vê com uma nudez absurda, "[...] um cenário de papelão que poderia ser abruptamente desmontado."[85] (Sartre, 1976, p. 112). Os

[84] Aqui entramos novamente na discussão presente irrefletido e passado refletido. Estamos considerando, nesse argumento, o presente irrefletido, ou seja, quando as ações são espontâneas no presente, incluindo a memória invasora. Porém, se pensarmos no passado, que é a recuperação do presente do trem, temos a memória como retorno a um momento finalizado, no qual a memória foi espontânea.

[85] *"Rien n'avait l'air vrai ; je me sentais entouré d'un décor de carton qui pouvait être brusquement déplanté."*

heróis de Butor e de Sartre são pensantes e estão em constante indagação enquanto se submetem ao mundo:

> É pior do que o resto porque me sinto responsável e cúmplice. Por exemplo, essa espécie de ruminação dolorosa: *eu existo*, sou eu quem a alimenta. Eu. O corpo, ele vive sozinho, uma vez que começou. Mas o pensamento, sou *eu* quem o continua, quem o desenrola. Eu existo. Acredito que existo. Oh! O longa serpente, esse sentimento de existir — e eu o desenrolo, bem devagar... Se ao menos eu pudesse parar de pensar! Tento, tenho sucesso: parece que minha cabeça se enche de fumaça... e então começa de novo: "Fumaça... não pensar... Não quero pensar... Acredito que não quero pensar. Não devo pensar que não quero pensar. Porque isso é ainda um pensamento." Será que isso nunca vai acabar?
> Meu pensamento sou eu: é por isso que não consigo parar.[86] (Sartre, 1976, p. 144)

A reflexão por vezes invade, como a fumaça que consome tudo. Vimos a mesma metáfora de Delmont no começo deste texto, como se a meditação existencial fosse uma das responsáveis por não só tragar a vivacidade, mas também acinzentar os dias: "Ah, se tu não podias evitar esse sono, com esses sonhos ruins e obstinados, então pelo menos deveria durar, não deveria ser interrompido o tempo todo, deixando em sua cabeça e seu estômago sua fumaça prejudicial, seu gosto de veneno!"[87] (Butor, 1957, p. 210). Há, portanto, uma relação entre o tédio que não os deixa escapar da ruminação intelectual e a angústia, pois estão presos à análise constante dos sentimentos, das sensações e das emoções, criando uma distância melancólica entre o ser e a vida.

Contra o tédio, Demont se preocupa com o que se passa no trem, tenta destinar a sua atenção para fora de si. Sobre essa insistência em voltar o seu espírito para as sensações do trem, Simone Lavabre, em "Ennui, Spleen, Mélancolie: Rapports et définitions" coloca que "[...] para fazer isso [passar o tempo], o entediado tentou de tudo mas nem as afecções do coração, nem as satisfações da inteligência podem servir de tratamento para o seu mal incurável."[88] (Lavabre, 1969, p. 116). Com isso, o protagonista do romance percebe que,

---

[86] *"C'est pis que le reste parce que je me sens responsable et complice. Par exemple, cette espèce de rumination douloureuse : j'existe, c'est moi qui l'entretiens. Moi. Le corps, ça vit tout seul, une fois que ça a commencé. Mais la pensée, c'est moi qui la continue, qui la déroule. J'existe. Je pense que j'existe. Oh! le long serpentin, ce sentiment d'exister — et je le déroule, tout doucement... Si je pouvais m'empêcher de penser! J'essaie, je réussis : il me semble que ma tête s'emplit de fumée... et voilà que ça recommence : « Fumée... ne pas penser... Je ne veux pas penser... Je pense que je ne veux pas penser. Il ne faut pas que je pense que je ne veux pas penser. Parce que c'est encore une pensée. » On n'en finira donc jamais?*
Ma pensée, c'est moi : voilà pourquoi je ne peux pas m'arrêter."

[87] *"Ah, si vous ne pouvez pas l'empêcher, ce sommeil, avec ces rêves mauvais et obstinés, alors il faudrait au moins qu'il dure, qu'il ne s'interrompe pas ainsi tout le temps, laissant dans votre tête et votre ventre sa fumée délétère, son goût de poison !"*

[88] "*[p]our ce faire [passer le temps], l'ennuyé a tout essayé mais ni les affections du cœur, ni les satisfactions de l'intelligence ne sauraient porter remède à son mal incurable."*

mesmo nos afetos que recupera, há a presença do vazio inevitável.

Podemos falar sobre como o final se constrói, portanto. Por mais que dê a impressão de um final feliz ("Tu dizes: eu te prometo, Henriette, assim que pudermos, nós voltaremos juntos a Roma [...]"[89] [Butor, 1957, 283]). No fim, a personagem descobre que não consegue se adequar a passagem do tempo, afinal, o tédio e a velhice são iminentes, a despeito de sua determinação. Assim, ao longo do trajeto do trem, luta, em vão, contra a imposição do tempo e do tédio, não só do trem, mas de toda a sua vida. O que queremos apontar é que, como a aceitação de Roquentin, a de Delmont é acompanhada por uma perda de interesse. Isso é causado pela constante reflexão, que aparenta ser inevitável à personagem, por conta da inatividade, não só física, dentro do compartimento, mas de uma vida medíocre. Há uma tensão que o angustia por conta da impotência na escolha de sua própria existência, impotência face à morte dos dias, perdendo a ligação sentimental com a realidade: "Este verniz tinha derretido, havia massas monstruosas e macias restantes, em desordem — nus, com uma nudez aterrorizante e obscena."[90] (Sartre, 1976, p. 180).

Buscamos revelar, ainda que brevemente, uma organização temporal que tem como princípio — a bateria do circuito — o presente. Como vimos, o romance é uma arte temporal, porque é pura e simplesmente contar. Conforme o trem avança, com ele a narrativa, fundamentando, numa espécie de longo argumento, significados que complexificam a personagem e elaboram a construção de sua decisão. A construção da personagem no tempo é análoga à leitura de Jean-Yves Tadié, em *Proust et le roman*: "[...] A justaposição das faces contrastantes de um personagem, longe de dissolvê-lo no Tempo, destruir sua identidade de herói, supõe, pelo contrário, um trabalho de reconstrução que lhe dá sua amplitude."[91] (Tadié, 1971, 329). Assim, a viagem interior elabora a decisão do herói, através da intervenção de outras sequências: o futuro e a memória — sobretudo a memória — são como fantasmas que apontam quem ele será a partir de suas memórias. O romance tem duas vias, porém, se olharmos pelo prisma tanto do presente quanto do passado, veremos que, fora a sequência principal, é praticamente memorialístico; pois a memória é a maior parte da narração.

Todavia, a despeito da revisão de si, pelo passado, há o esquecimento. Na outra face do reconhecimento, na mesma moeda, há o apagamento de quem foi em Roma, de sua

---

[89] *"Vous dites : je te le promets, Henriette, dès que nous le pourrons, nous reviendrons ensemble à Rome [...]"*

[90] *Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre — nues, d'une effrayante et obscène nudité.*

[91] *"La juxtaposition des faces contrastées d'un caractère, loin de le dissoudre dans le Temps, de détruire l'identité du héros, suppose au contraire un travail de reconstruction qui lui donne son volume [...]"*

amada, de sua felicidade, do calor, da paixão, da vida; numa palavra: de quem queria ser[92]. Em todo caso, lembrança e apagamento marcam a construção da personagem. Ambos guiam a protagonista para a sua modificação, a desistência.

Mas o leitor é o único espectador que consegue assistir aos motivos da partida a Roma e a desistência de permanecer lá. As duas modificações permanecem na consciência do leitor, que as vê sendo construídas. Por essa razão, faz sentido a hipótese de a recuperação da viagem, de que tudo o que se passou lá, apesar de presentificado, é passado; porque Delmont tenta estar nesse lugar privilegiado, buscando compreender a sua decisão. Retomando a teoria da síntese, a personagem se torna um amontoado de decisões e revisão feitas ao longo de duzentas e oitenta e três páginas. E o mais importante é que o leitor cria a sua própria síntese de Delmont, em seu próprio tempo, em seu próprio presente e memória, se munindo de constante intencionalidade do que será o seu futuro.

"'O que tu estás esperando? Tu estás me ouvindo? Quem és tu? Eu vim para levar-te para a outra margem. Eu vejo que tu estás morto; não tenhas medo de virar, o barco não afundará sob o seu peso.'"[93] (Butor, 1957, p. 197). Conforme trem e Delmont viajam noite adentro, o cansaço se torna cada vez mais irresistível, confundindo-se com a realidade. O sono, que é matéria, o leva para cada vez mais perto do sonho, que é metafísica. Isto é, depois de estar imerso em pensamentos, é levado para uma realidade onírica, que mistura o épico com o surreal. Lá, encontra-se com o oráculo, Sibila, que não só faz essas perguntas, mas expõe um retrato dele. Ele tem uma epifania, no sentido clássico, uma revelação do fracasso:

> [...] queria deixá-los [os muros do 15 do Panthéon] para viver em outro lugar em Paris com Cécile, mas tu não vais sair deles, aos quais está condenado agora até a sua morte, porque Cécile não virá se juntar a ti, que tu não a farás vir como tinha tanta determinação em fazer quando partiu da estação de Lyon

---

[92] Com o intuito de evitar repetição, não trouxemos essa citação, já trazida ao estudo, sobre a despedida de Cécile:
Tu havias reconquistado-a; tudo parecia ter apagado. Vocês nunca mais falaram sobre isso, e é por causa desse silêncio que agora a ferida é incurável, por causa dessa falsa cicatrização prematura que uma gangrena se desenvolveu nessa ferida interna que supura tão forte, agora que as circunstâncias desta viagem, seus golpes, os seus movimentos, as suas asperezas esfolaram-na.
«Adeus», gritaste-lhe enquanto ela corria com a cabeça erguida, admirável, o cabelo em coroa de chamas negras, ofegante num sorriso. Pensaste então: pensei perdê-la, encontrei-a; estive ao lado de um precipício, nunca mais devemos falar sobre isso; agora saberei guardá-la, seguro-a.
Nesse momento fica claro o esquecimento, mencionado no começo do texto. O adeus é uma despedida não para a Cécile, que não se faz presente, mas de quem Cécile foi para ele. É uma despedida para a memória, presença ausente, de quem ela foi.

[93] *"'Qu'attendez-vous ? M'entendez-vous ? Qui êtes-vous ? Je suis venu pour vous mener sur l'autre rive. Je vois bien que vous êtes mort ; n'ayez crainte de chavirer, le bateau ne s'enfoncera pas sous votre poids.'"*

> esta manhã, como ainda tinha tanta determinação até.. [...][94] (Butor, 1957, p. 227)

Porém, o interlocutor não é Sibila, é ele mesmo, o seu inconsciente, que mostra o seu fracasso futuro; ainda é o mesmo *vous*. O romance é praticamente uma dialética, em que Delmont está em constante debate consigo, refletindo sobre si e sobre o seu passado. Inclusive, há uma outra leitura possível para o fim e para a escrita do livro, de que ele o escreve para justificar a sua mudança, não só para si, mas também para Cécile; como ele afirma logo após o seu "adeus" a amada: "senão talvez por meio deste livro no qual ela deveria aparecer em toda a sua beleza, adornada com aquela glória romana que ela sabe refletir tão bem."[95] (Butor, 1957, p. 280).

6.3. Os dois passados

De fato, há uma complexidade no estudo de Rossum-Guyon (1970), que teve uma percepção aguçada do funcionamento de *La Modification*. A narrativa está submetida à vista do herói, seguindo o mundo como quem olha através de alguém, porém próximo o suficiente para fazer o leitor sentir como se estivesse vivenciando a experiência junto com o herói. Isso se dá pela ambiguidade da consciência, resultante da maneira específica com que se desenrolam as ações, e pelo *vous*. Nós pensamos numa bifurcação da leitura: há no passo seguinte a ambiguidade do tempo da ação; porém não se considera um outro caminho que está ao lado: o passado "real" da narrativa, que é lembrado como memória, como podemos conferir nesta citação:

> É uma verdadeira floresta que o trem beira, não, atravessa, já que para além dessa vidraça onde sempre se apoia tua têmpora, do outro lado do corredor vazio agora e de seus vidros que tu vês a sucessão até a extremidade do vagão, é o mesmo espetáculo de floresta alta e emaranhada e monótona que vai se engrossando.
> A linha férrea cava ali uma trincheira que se fecha de tal forma que tu não vês mais o céu, o próprio solo se levanta em altos aterros de terra nua ou alvenaria sobre os quais por um momento, apenas o tempo para reconhecê-los, pintam-se de vermelho num rectângulo branco as grandes letras que esperavas certamente mas talvez não tão cedo, que leste muitas

---

[94] *"[...] vous vouliez quitter pour vivre ailleurs à Paris avec Cécile, mais que vous ne quitterez pas, auxquels vous êtes condamné maintenant jusqu'à votre mort, parce que Cécile ne viendra pas vous rejoindre, que vous ne la ferez pas venir comme vous en aviez si fermement l'intention en partant de la gare de Lyon ce matin, comme vous en aviez encore si fermement l'intention jusqu'à… [...]"*

[95] "*sinon peut-être par ce livre dans lequel elle devrait apparaître dans toute sa beauté, parée de cette gloire romaine qu'elle sait si bien réfléchir."*

> vezes, que esperavas em cada passagem desde que faça luz, porque elas dizem que ou a chegada é próxima ou a viagem realmente começou.
> Passa a estação de Fontainebleau-Avon. Do outro lado do corredor, um onze cavalos pretos para em frente à prefeitura.
>
> Se tu estavas com medo de perdê-lo, este trem ao movimento e ao barulho do qual tu já estás novamente acostumado, não é que tu acordaste esta manhã mais tarde do que havia previsto, já que, ao contrário, seu primeiro movimento, quando tu abriste os olhos, foi esticar o braço para impedir que o alarme tocasse, enquanto a alvorada começava a esculpir os lençóis desordenados da sua cama, os lençóis que emergiam da escuridão como fantasmas derrotados, esmagados pelo chão macio e quente que procuravam arrancar.
> Olhando para a janela, tu viste o cabelo outrora preto de Henriette, e suas costas destacando-se diante da primeira luz opaca e desanimadora, suavemente, abruptamente, através de sua camisola de dormir branca um pouco transparente, desenhando-se cada vez mais à medida que ela afastava e dobrava ruidosamente as persianas de ferro para as fendas carregadas com o pó de algodão e carvão da cidade, com aqui e ali alguns pontos de ferrugem como sangue coagulado.[96] (Butor, 1957, p. 16-17)

No primeiro momento, no início da citação, vemos como a situação está presentificada, pois a perspectiva se dirige ao trem e à cabeça apoiada na janela (logo, o corpo no espaço). Porém, em seguida, dirige-se às imagens que ocorreram anteriormente, no passado. Aos poucos, sua percepção começa a se envolver cada vez mais com o movimento exterior. O trem, o céu, o solo e os tijolos são reconhecidos, pois refletem o contato que teve na mesma estação, na memória. Há uma espécie de síntese entre passado e presente, que co-habitam e se sobrepõem na consciência, invadindo a percepção do agora.

---

[96] *"C'est une véritable forêt que le train longe, non, traverse, puisque au-delà de ce carreau où s'appuie toujours votre tempe, de l'autre côté du corridor vide maintenant et de ses vitres dont vous apercevez la succession jusqu'à l'extrémité du wagon, c'est le même spectacle de futaie broussailleuse et terne qui va s'épaississant.*
La voie ferrée y creuse une tranchée qui se resserre de telle sorte que vous ne voyez plus du tout le ciel, que le sol même se relève en de hauts remblais de terre nue ou de maçonnerie sur laquelle un instant, juste le temps de les reconnaître, se peignent en rouge sur un rectangle blanc les grandes lettres que vous attendiez certes mais peut-être pas aussi tôt, que vous avez lues maintes fois, que vous guettez à chaque passage pourvu qu'il fasse jour, parce qu'elles vous indiquent soit que l'arrivée est prochaine soit que le voyage est vraiment commencé.
Passe la gare de Fontainebleau-Avon. De l'autre côté du corridor, une onze chevaux noire s'arrête devant la mairie.

Si vous aviez peur de le manquer, ce train au mouvement et au bruit duquel vous êtes maintenant déjà réhabitué, ce n'est pas que vous vous soyez réveillé ce matin plus tard que vous l'aviez prévu, puisque, bien au contraire, votre premier mouvement, comme vous ouvriez les yeux, ç'a été d'étendre le bras pour empêcher que se déclenche la sonnerie, tandis que l'aube commençait à sculpter les draps en désordre de votre lit, les draps qui émergeaient de l'obscurité semblables à des fantômes vaincus, écrasés au ras de ce sol mou et chaud dont vous cherchiez à vous arracher.
Tournant vos yeux vers la fenêtre, vous avez vu les cheveux autrefois noirs d'Henriette, et son dos se détachant devant la première lumière terne et décourageante, doucement, brusquement, au travers de sa chemise de nuit blanche un peu transparente, se dessinant de plus en plus à mesure qu'elle écartait et repliait bruyamment les volets de fer aux fentes chargées de la poussière cotonneuse et charbonneuse de la ville, avec ici et là quelques points de rouille comme du sang coagulé."

O imperfeito (“attendiez”) vulgariza esse passado que retorna, ou seja, torna-o o oposto de singular, pois significa que foi repetido inúmeras vezes e que se repete uma outra. Trata-se de uma intervenção da memória que mostra a recorrência de uma ação cuja origem não é localizável, portanto, distante.

A consciência, já afetada pela intervenção do evento anterior, sorrateiramente se envolve com o passado, até que ele se sobrepõe ao presente, que é suspenso. Suspensão que está evidente com o branco da citação, um salto para um momento finalizado, que desfocaliza a perspectiva, logo, a percepção, da ação. Mas isso não ocorre completamente, em razão de, ainda assim, refletir esse presente que está em segundo plano, pela semelhança entre os tempos. Até que, enfim, somos levados diretamente à memória, quando estava prestes a sair de casa na mesma manhã para tomar o trem.

No segundo parágrafo, parece que Delmont começa a se afastar de si no espaço e deixa de se envolver com as imagens do fora. Parece que, depois de se envolver com os objetos exteriores, quase levando a personagem ao sono, há um salto para a memória.

> [...] aproveitou os poucos momentos que ainda lhe restavam para comprar sem escolher o livro que desde então não deixou a sua mão esquerda, bem como o maço de cigarros ainda intacto que se encontra no bolso do seu casaco, sob o seu cachecol.[97] (Butor, 1957, p. 20-21)

A consciência viaja nas coisas até que mergulha em introspecção, no qual o corpo é ignorado, tornando-se um espantalho de um espírito que não consegue se distanciar do presente, pois é um sujeito que não existe no presente e permanece imóvel, sentado. É contraditória essa consciência que se propõe incessantemente perceptiva, mas que às vezes esquece do presente, de ir no banheiro ou mesmo narrar quando desce na estação, como nesse momento em que desce do trem e acaba comprando o livro. Portanto, a percepção se propõe constante, mas não é de fato.

A depender da via que tomamos há uma combinação presente-passados e passado-passados. Se pensamos na reflexão do que se passou na viagem, o passado é a descrição dos momentos no trem, enquanto os passados são memórias, as sequências que interferem no seu itinerário interior e que são exteriores a tudo o que se passa lá. O que queremos dizer é que, em *La Modification*, há uma diferença entre o pretérito presentificado de Rossum-Guyon e o memorialístico.

---

[97] *“[...] vous avez profité des quelques instants qui vous restaient encore pour acheter sans le choisir le livre qui depuis n’a pas quitté votre main gauche, ainsi que le paquet de cigarettes encore intact qui se trouve dans la poche de votre manteau, sous votre écharpe.”*

Neste trecho, a personagem está imersa numa de suas reflexões. Enquanto fala de um outro, o professor (profissão inventada por ela a partir da "leitura" dele), expõe a si mesma.

> Sem sequer ter o suficiente para pagar um carro é claro (e se ele mesmo não sofre diretamente, não pensa nisso, porque ele deve ser tão discreto quanto escrupuloso, deve fazer falta à sua esposa e filhos), como se pode viver assim, professor de direito? Mas, em vez disso, como se pode ser diretor do ramo francês da Scabelli? Porque é verdade que tu ganhas muito mais dinheiro do que ele, que tens um carro, que podes pagar alguma fantasia, que estás muito bem vestido, tua esposa também, quando ela quer, enfim que ela poderia ser se ela quisesse, mas se o que ele faz não lhe interessaria, ele tem a certeza que ele isso lhe interessa e que ele escolheu esta profissão com a sua semi-pobreza por causa disso, enquanto tu, antes de entrar na Scabelli, é bem claro que tu zombavas das máquinas de escrever e de sua venda; e depois houve as famosas férias, enquanto o seu tempo é devorado quase inteiramente pelo seu ofício, mesmo quando tu deixas Paris para uma região diferente de Roma. [...] como um vício, mas que não o fez porque hoje tu estás livre, já que tu vais te juntar à tua liberdade que se chama Cécile; e seria sem dúvida tu que irias lamentar em vez dele apesar de sua facilidade material e seu desconforto óbvio, uma vez que ele faz o que lhe interessa [...] Tu certamente não tens dinheiro suficiente, não tens liberdade suficiente em face ao dinheiro, caso contrário tu estarias na primeira e isso seria ainda melhor, mas pode-se considerar as coisas de outra maneira e dizer que justamente esse desconforto da terceira classe, não temes de maneira alguma, que manteve um espírito desportivo suficiente para nem sequer fazer entrar em linha de conta uma desvantagem tão ligeira. Tu te sentes agora no auge de tua consciência, vivo e vencedor.
>
> O teu cigarro te queima os dedos; consumiu-se sozinho. O jovem noivo levanta-se, pousa o seu Guia Azul e o seu Assimil italiano em seu lugar, pede desculpa para te incomodar, sai, desaparece atrás de ti.
>
> A cinza que caiu em suas calças, tu a faz cair no chão de metal decorado com losangos perto dos sapatos do professor que fechou seu livro e que também se levanta, mas só para tirar o seu casaco preto que ele coloca em uma pilha sobre a rede entre sua pasta cheia de papelada e a maleta coberta

> de xadrez verde e azul escocês, retomar sua busca com pressa.[98] (Butor, 1957, p. 54-55)

No caso, é ela quem está pondo em questão os seus relacionamentos. Tão logo esse julgamento projetado no outro retorna para si, fazendo-a repensar a sua carreira, a sua condição financeira e quão patética é a sua função, que se baseia em convencer pessoas de qual máquina é a melhor para datilografar. Não à toa, tudo o que é mencionado está no campo do substantivo, objetos e bens de consumo. Ela anseia trocar as suas conquistas pequenas e vazias pelo amor, o que seria uma "maravilhosa vida de aventura" ("merveilleuse vie d'aventure"). Por essa razão, está sem dinheiro, viajando em terceira classe, porque quer deixar de lado tudo o que é supérfluo por o que lhe é vital: amor, calor, jovialidade e cor.

Após essa longa reflexão sobre a sua decisão de deixar toda uma vida por uma outra mais luminosa, há um corte seco e brusco: é o cigarro que se consumiu por inteiro sem que a personagem percebesse. Essa ação interrompe os sonhos maravilhosos e a coragem que habitava no espírito dela. Com o fogo chegando a seus dedos, Delmont retorna para o mundo presente, onde tudo é mais complexo do que nas suas expectativas.

Após a reflexão que atinge, desde a superfície do olhar (observação do outro) até o seu âmago, o cigarro é um gatilho que desencadeia o movimento de volta ao presente. Ao invés de ser algo que o leva do primeiro ao segundo plano, na verdade, faz-se o movimento contrário. Porém, quando retorna ao primeiro, o mundo, o presente, o trem, os passageiros continuaram as suas mudanças no espaço-tempo, não sendo interrompidos pela subjetividade da personagem. O cigarro continuou a queimar, indiferentemente, até que Delmont percebesse que estava queimando o dedo e sujando as calças. Isso mimetiza a maneira com

---

[98] *"Sans même de quoi se payer une voiture évidemment (et si lui-même n'en souffre pas directement, n'y pense pas, car il doit être aussi discret que scrupuleux, cela doit manquer à sa femme et à ses enfants), comment peut-on donc vivre ainsi, professeur de droit ? Mais bien plutôt comment peut-on être directeur de la branche française de la maison Scabelli ? Car il est vrai que vous gagnez beaucoup plus d'argent que lui, que vous avez une voiture, que vous pouvez vous permettre quelque fantaisie, que vous êtes très bien habillé, votre femme aussi, quand elle veut, enfin qu'elle pourrait l'être si elle le voulait, mais si ce qu'il fait ne vous intéresserait pas, il est sûr néanmoins que, lui, cela l'intéresse et qu'il a choisi ce métier avec sa demi-pauvreté à cause de cela, tandis que vous, avant d'entrer chez Scabelli, il est bien clair que vous vous moquiez éperdument des machines à écrire et de leur vente ; et puis il y a les fameuses vacances, tandis que votre temps à vous est à peu près entièrement dévoré par votre office, même quand vous quittez Paris pour une autre région que Rome. [...] tel un vice, mais qui ne l'a pas fait puisqu'aujourd'hui vous êtes libre, puisque vous allez rejoindre votre liberté qui s'appelle Cécile ; et ce serait sans doute vous qui seriez à plaindre plutôt que lui malgré votre aisance matérielle et sa gêne trop évidente, puisqu'il fait ce qui l'intéresse, puisqu'il a axé sa vie sur ce qui lui plaît [...] Votre cigarette vous brûle les doigts ; elle s'est consumée seule. Le jeune marié se lève, pose son Guide bleu et son Assimil italien à sa place, s'excuse de vous déranger, sort, disparaît derrière vous.*
La cendre qui s'est effondrée sur votre pantalon, vous la faites tomber sur le sol métallique décoré de losanges près des chaussures du professeur qui a refermé son livre et se lève lui aussi, mais seulement pour enlever son manteau noir qu'il pose en tas sur le filet entre sa serviette bourrée de paperasses et la valise tendue d'écossais vert et bleu, reprend sa recherche en hâte."

que o ser humano se relaciona com o universo, que continua a se expandir e a explodir sem depender de nós[99].

"[T]u ganhas muito mais dinheiro do que ele, que tens um carro, que podes pagar alguma fantasia, que estás muito bem vestido, tua esposa também, quando ela quer, enfim que ela poderia ser se ela quisesse" expõe o caráter burguês de Delmont, afinal, é ele quem possui dinheiro, carro, roupas etc. Ao longo da obra, percebe-se que ele é um sujeito vazio que não vê o vazio nos outros, por conta da sua projeção de si, que revela a sua limitação intelectual. Sem nenhuma profundidade, ele se baseia apenas nos bens e nos objetos; por outro lado, existe uma esnobismo de sua parte que tenta justificar a sua superioridade por seu acúmulo material. Ademais, tenta maquiar essa sua pobreza espiritual com a qual — querendo ou não — se defronta, vangloriando-se da mulher que não tem, senão na instituição do casamento, o que é uma rutilante mentira criada para afagar o seu próprio orgulho. Ter bens, ele sabe, não é o mesmo da superioridade, pois no seu caso é o contrário, pois sabe que o seu trabalho é ridículo: tu zombavas das máquinas de escrever e de sua venda. Na verdade, todas essas afirmações são inverdades, na medida em que provam o contrário. Quando pensa "hoje estás livre" para ir contra o pensamento anterior, acaba afirmando-o. Não está livre, está preso à venalidade da vida por conta de sua vaidade ("seria sem dúvida tu que irias lamentar em vez dele apesar de sua facilidade material e seu desconforto óbvio").

6.5. O "vous" e a voz imperativa

Esse é o ponto ao qual toda a nossa análise se destina. Na ambiguidade do "vous" e na relação complexa entre presente-passado, há a possibilidade de leitura de uma consciência refletida, na possibilidade do Eu que dialoga consigo mesmo[100]. Esse eu primeiro, refletido, que dialoga com o outro eu, o seu passado, avalia as ações depois de construídas, já consumadas no plano temporal. Esse eu primeiro fala de si realizando uma análise minuciosa

---

[99] Falaremos da obra ser tanto um momento refletido da percepção que se passa no trem, mas na verdade, isso acontece, essa ambiguidade, quando falamos do presente. Mesmo no presente ou no passado, a narrativa mistura momentos em que não há meditação e concentração no agora. Nós sublinhamos e tentamos deixar claro para o nossos leitores que nos debruçamos sobretudo, na verdade, na dualidade da enunciação.

[100] A análise fenomenológica não é feita enquanto as coisas ainda *são*. Para que o *agora* seja compreendido, ele deve seguir o seu fio no tempo, para se tornar um *antes*. Com isso, pode-se debruçar sobre o evento quando for memória, quando já foi vivido: "[...] amanhã, com mais experiência e mais clarividência, talvez eu a compreenda de outra maneira e, consequentemente, construa de outra maneira o meu passado." (Merleau-Ponty, 2006, p. 464). O amanhã também será um hoje, que, entretanto, terá um olhar suspeito, já distante, do tempo antigo, pois "[s]e estou aqui e sou agora, não estou aqui nem sou agora." (Merleau-Ponty, 2006, p. 444). Se ficássemos atentos ao agora a ponto de estarmos nele racionalmente, simplesmente não estaríamos de fato#, pois estaríamos deslocados do mundo no presente e não conseguiríamos analisá-lo senão imperfeitamente#.

de cada ação, gesto ou sensação, dando a impressão de que as ações já foram executadas. Por isso a leitura comum de que a narrativa parece uma investigação, quase que policial.

> Esmagas a ponto do cigarro no cinzeiro. Uma mão bate com um objeto de metal na vidraça, a mão do condutor com seu furador, e procuras dentro de teu paletó tua carteira, não a preto que as crianças te deram na quarta-feira para o teu aniversário e deixaras em seu estojo em uma prateleira do armário espelhado de teu quarto [...][101] (Butor, 1957, p. 55)

O primeiro dado é que há uma descrição do outro. Trata-se de uma espécie de apuração que tenta desvendar, desde a partida, ação por ação, por meio da reconstituição, o motivo de algo. E o que seria isso? Podemos levantar algumas hipóteses e os motivos de sua decisão. Mas parece plausível uma tentativa de Delmont de compreender o seu passado, ou melhor, uma tentativa de compreender o momento crucial de sua vida através da memória, por cada fato. Nota-se, inclusive, o tom de ordem que a primeira frase possui, mesmo existindo uma diferença entre imperativo e presente do indicativo ("vous écrasez" e "écrasez"). O imperativo fica subentendido geralmente quando o "vous" é empregado numa situação que se desenlaça no presente no trem, numa ação, mas pode acontecer no caso da ação de se lembrar, que parece uma obrigação imposta ao outro: "Então tu te lembras que se diz Le Puy-en-Velay, uma dessas inúmeras cidades onde tu nunca esteves, uma dessas cidades da província francesa que deve transpirar um tédio sombrio apesar de suas curiosidades geológicas [...]"[102] (Butor, 1957, p. 22). Isso só faz sentido porque ele é o investigador de si mesmo, sendo capaz de adentrar nos mínimos detalhes, incluindo da sua memória.

O imperativo é o principal tempo dessa obra, pois o presente deixa de ser o presente e se torna o tempo da ordem do outro (que outro-eu). Primeiramente, porque não importa se lemos a obra no presente ou no passado, ou se está escrita no futuro, porque o tom imperativo está constantemente presente. Quando faz isso, Butor adiciona uma temporalidade a esse modo que não é temporal, agregando-lhe a sequencialidade e uma dimensão muito mais complexa, pois o tempo imperativa se torna uma ordem nas três dimensões do tempo.

Michel Butor também rompe com um paradigma da linguagem, não só da narrativa, na medida em que o imperativo só existe para o "nous", "tu" e "vous". Por mais que se trate

---

[101] *"Vous écrasez votre mégot dans le cendrier. Une main frappe avec un objet métallique sur le carreau, la main du contrôleur avec sa pince poinçonneuse, et vous cherchez à l'intérieur de votre veston votre portefeuille, non point le noir que les enfants vous ont donné mercredi pour votre anniversaire et que vous avez laissé dans son étui sur une planche de l'armoire à glace de votre chambre [...]"*

[102] "*Alors vous vous souvenez que l'on dit le Puy-en-Velay, une de ces innombrables villes où vous n'êtes jamais allé, une de ces villes de province française qui doit suer un ennui de suie malgré ses curiosités géologiques"*

gramaticalmente de um "vós" esse sujeito, como vimos amiúde, pode ser um eu; logo, o autor torna possível uma ordem para si, mantendo uma distância de impessoalidade. Esse tom categórico se torna ditatorial e coloca Delmont em estado de submissão e arrependimento.

Esse modo tem valor de orientação e condução, exprimindo ordem, conselho ou sugestão. O narrador não fala apenas com a personagem, pois, simultaneamente, conversa com também o leitor implícito. Essa ordem é para o leitor, ordenando onde deve se sentar, apagar o cigarro, olhar para a janela. Com isso há mais um tipo de viagem, a viagem do leitor, que não só participa e assiste à viagem de Delmont. Ele na verdade é obrigado a se sentar em um dos bancos (não à toa um deles está vazio) e a obrigado a participar e viver extremamente próximo do protagonista. Essa obrigação é uma direta a quaisquer interlocutores a que possa significar se referir — o que quer que seja! — o *vous*.

Mas não quer dizer que as imposições feitas pelo narrador serão seguidas, pois em geral são indicações contraditórias, já que o que ele se obriga é seguida de uma maneira totalmente oposta: "[...] tu vais em breve, deixá-la-á, muito longe de as coisas terem se tornado quase indiferentes para ti, como tu terias imaginado, a partir do momento em que as soube tão provisórias."[103] (Butor, 1957, p. 110). O maior exemplo disso é que não deixa Henriette e aceita viver a vida que detesta.

Portanto, essa ambiguidade entre presente-passado e passado-passados está na dualidade da consciência pensante. Todavia, a ficção não está sujeita às mesmas regras fenomenológicas dos eventos reais, pois a dualidade não exclui nenhuma das duas leituras, por serem simultâneas. Ainda assim haveria uma consciência que *está* no trem e tenta constantemente refletir no momento em que os fenômenos acontecem ao seu redor — e isso é inegável. Por outro lado, isso seria impossível, porque, por mais atento que possa ser, por mais que o preste atenção ao corpo e como ele se relaciona com o mundo, não se pode incessante pensar e viver, por isso, o leitor encara a narrativa como uma leitura em retrospectiva que presentifica o passado. Como na última citação, seria estranho, aliás, lembrar e ao mesmo tempo perceber que está lembrando. Para se tornar um sujeito refletido, é preciso se abstrair do presente e olhar para as suas ações passadas, que é o que ele faz, inclinando-se sobre a memória. Mas imaginemos Delmont, no julgamento de sua consciência, acusando si mesmo pela decisão que tomou anteriormente: "tu levantas e apagas as cinzas, tu passas a viagem em mentalizando a sua decisão e, de repente, sem um pingo de pena, tu dás fim a sua mudança".

---

[103] *"[...] bientôt la quitter, bien loin que les choses vous fussent devenues presque indifférentes, comme vous l'auriez imaginé, à partir du moment où vous les avez sues si provisoires."*

Na verdade, é um romance que explora a percepção sensorial do mundo, enquanto investiga os limites da realidade e da verossimilhança, explorando a dimensão referencial, um dos fulcros da narrativa. É uma lição sobre a relação da literatura com outras áreas do conhecimento — no caso, a filosofia — ou com a própria realidade. Por conseguinte, é-nos permitido assertar que, em *La Modification*, sendo verossímil ou não, há louvável o trabalho com a exploração da linguagem, do romance.

"Esta praça pulsa, mas aquela outra está imóvel, a vida e a morte lutam em cada detalhe: aqui uma mulher, ali uma estátua, mais adiante um cadáver."[104] (Balzac, 1993, p. 13). Michel Butor traz traços e detalhes incisivos do real, dando-nos por vezes a impressão de que de fato temos acesso à consciência do outro e de si. Contudo, diferentemente da estátua balzaquiana, vemos suas arestas, que tornam ainda mais espetacular o seu caminhar[105].

Curiosamente, Michel Butor, numa da série de entrevistas a Georges Chabonner (1967), afirmou que escrever é olhar para si mesmo e para as camadas que constituem sua personalidade, tendo cuidado para pensar em como elas seriam vistas pelo outro. Para nós não é importante a ideia de reconstituição de um sujeito em uma personagem. Mas, é interessante pensar como seria isso, de certa forma, o que o "vous" constrói, um retrato de si visto por outrem? De qualquer maneira, narrador, protagonista e autor expõem um retrato multifacetado, complexo, do sujeito, trazendo à luz até sua camada mais inferior, de fato, pondo-o a nu: "O escritor vai em busca de sua nudez. Alguns serão capazes de remover permanentemente de seus rostos novas máscaras, eles vão atravessar as espessuras de sua pele. Eles próprios expulsam as personagens romancistas."[106] (Chabonner, 1967, p. 50).

Apesar dessa relação estreita com o real, Leiris afirma que o texto é marcado pela presença do mito e da poesia. Apesar de haver uma exploração do poético e irreal, há equilíbrio pragmático em relação ao real, executado pelo autor. Mistura-se, até a chegada do

---

[104] *"Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre."*

[105] A forma como se narram os momentos anteriores à viagem do trem e à percepção dela são dotadas, segundo Leiris, de um "realismo rigoroso" ("réalisme rigoureux" [Leiris, 1957, p. 290]), porque o narrador-protagonista relata com precisão uma experiência ficcional em relação ao que seria uma realmente vivida. A narrativa da descoberta do sujeito possui uma aparência autobiográfica; todavia, essa semelhança com uma experiência real e singular é tão somente ficcional, afinal, Butor, em 1957, beirava os trinta anos de idade. Segundo Leiris, teria havido, portanto, um trabalho de invenção das questões existenciais de Delmont, um diretor de meia-idade que encara o início de sua velhice, beirando o "verídico". Em contrapartida, sua narrativa impõe questões universais que inquietam os leitores, o que é reforçado pelo diálogo direto do protagonista com eles.

[106] *"L'écrivain va à la recherche de sa nudité. Certains vont être capables d'enlever perpétuellement de leurs visages de nouveaux masques, ils vont traverser les épaisseurs de leur peau. Ils expulsent d'eux-mêmes les personnages romanesques."*

leitor a Roma, o desenvolvimento de cada pormenor da realidade, incluindo os detalhes mais prosaicos, ao trabalho poético elevado em cada frase[107].

> Até ao último minuto, tu vais permanecer a beijá-la, porque desta vez, a esta hora tardia, na partida desse trem pouco cômodo, não tem medo de que um membro influente da Scabelli, mesmo que por um acaso prodigioso estivesse a dois passos de ti, risca de te identificar; tu só vais subir os degraus com o apito, e de uma janela da qual terás abaixado o vidro, irás assistir Cécile correr [...][108] (Butor, 1957, p. 106)

> Tu havias reconquistado-a; tudo parecia ter apagado. Vocês nunca mais falaram sobre isso, e é por causa desse silêncio que agora a ferida é incurável, por causa dessa falsa cicatrização prematura que uma gangrena se desenvolveu nessa ferida interna que supura tão forte, agora que as circunstâncias desta viagem, seus golpes, os seus movimentos, as suas asperezas esfolaram-na.
> "Adeus", gritaste-lhe enquanto ela corria com a cabeça erguida, admirável, o cabelo em coroa de chamas negras, ofegante num sorriso. Pensaste então: pensei perdê-la, encontrei-a; estive ao lado de um precipício, nunca mais devemos falar sobre isso; agora saberei guardá-la, seguro-a.[109] (Butor, 1957, p. 279-280)

Reparem como a recordação depende do tempo atual, por essa razão a variação de sentido no mesmo passado, em situações diferentes. Num momento, Delmont acabou de encontrar o amor e estava decidido a reencontrá-lo da maneira que o deixara pela última vez.

A relação do mundo real com o tempo ficou clara no capítulo anterior, quando vista pelo prisma do espaço. Como vimos, por estar fechado em um lugar, sendo que o seu destino é distante, faz-se com que Delmont revise as suas decisões (iremos verificar qual é o sujeito dessa frase impessoal no próximo capítulo). Diferentemente de *L'Emploi du temps*, em que existem sequências temporais marcadas pelo relógio e pelo calendário, em *La Modification*, o

---

[107] M. Butor, além de romancista, foi um poeta prolífico. A poesia foi seu objetivo de juventude e de estudante, porém, quando decide escrever romances, suspende completamente a produção dela, dedicando toda a sua poeticidade a eles, como cola em "Le roman et la poésie" (1964). Para ele, na verdade, a separação romance/poesia é culpa da tradição escolar de delimitação da literatura em divisões. Fundamental para as grandes obras romanescas, a presença do poético é aquilo que torna até o evento mais prosaico único, que por vezes é inevitável para mimetizar o real numa narrativa. Então, a "poesia romanesca" ("poésie romanesque") é o intermédio entre a realidade e o ficcional. Segundo o novo romancista, como em Stendhal, Balzac e Dostoievski, o romance deve ser "poético", adjetivo que caracteriza a viagem que tira o leitor de sua realidade, para o outro mundo, contando com refinamento maravilhoso da palavra.

[108] *"Jusqu'à la dernière minute vous resterez à l'embrasser, car cette fois, à cette heure tardive, au départ de ce train peu commode, vous n'avez nulle crainte qu'un membre influent de la maison Scabelli, même si par un prodigieux hasard il se trouvait à deux pas de vous, risque de vous identifier ; vous n'escaladerez les marches qu'au sifflet, et d'une fenêtre dont vous aurez baissé la vitre, vous regarderez Cécile courir [...]"*

[109] *"Vous l'aviez reconquise ; tout semblait s'être effacé. Jamais vous n'en avez reparlé, et c'est à cause de ce silence que maintenant la blessure est inguérissable, à cause de cette fausse cicatrisation prématurée qu'une gangrène s'est développée dans cette plaie intérieure qui suppure si fort, maintenant que les circonstances de ce voyage, ses heurts, ses mouvements, ses aspérités l'ont écorchée.*
« Adieu », lui avez-vous crié comme elle courait la tête levée, admirable, les cheveux en couronne de flammes noires, s'essoufflant dans un sourire. Vous pensiez alors : j'ai cru la perdre, je l'ai retrouvée ; j'ai côtoyé un précipice, il ne faut jamais plus en parler ; maintenant je saurai la garder, je la tiens.

novo-romancista tenta descrever a duração, quando relacionada ao físico, evitando as medidas temporais.

O resultado do diálogo consigo seria não só a mudança de sua decisão, mas também o livro que lemos, que é a compreensão de si para si mesmo ou para Cécile. O livro é, portanto, a proposição de escrita do livro e o livro escrito. Essas duas hipóteses retornam à ambiguidade do *vous*, presente/passados, refletido/irrefletido, memória voluntária e involuntária, porque está ao mesmo tempo no trem e averiguando o que se passou nele enquanto passado. Essa separação em duplas foi apenas um método, afinal, buscamos deixar claro, ambas se misturam, se opõem e são indissociáveis.

Enfim, mencionamos o Dédalo e como o labirinto é um lugar para se perder. A ironia está no fato de Delmont não estar perdido no trem, isto é, espacialmente. Em verdade, está em certa comunhão com os poucos metros do veículo de metal e com o seu trajeto. Ele ainda se perde, porém em si, não no seu corpo, mas em seu espírito.

O romance, a despeito de todas as hipóteses e contradições aqui levantadas, é simplesmente a construção intelectual e ficcional de um homem que tenta rever os seus significados abstratos, revisando-os em sua vida, compreendendo o seu lado racional e emocional; mas que fala de nós.

PARTE III: *LA ROUTE DES FLANDRES*

7. O espaço: imaginar que se caminha pela guerra

Neste capítulo, iremos analisar o funcionamento do espaço na obra. Dentro desse tema, refletiremos sobre a relação dos textos simonianos com a História, sobre a ambientação espacial da narrativa e sobre a criação romanesca ser permeada pelo espaço. Neste texto, iremos explorar os diversos sentidos para imaginação, primeiramente pensando na imaginação do autor ao escrever a obra para, mais adiante, pensarmos na das personagens. Pensando no interior da obra, veremos quais diálogos ela estabelece com o exterior, que serve de matéria para a criação. Um de nossos interlocutores será David Zemmour ("Roman et matière historique dans *La Route des Flandres* de Claude Simon" [2012]), cuja exposição aponta relações entre *La Route des Flandres* e o seu contexto de criação, apesar de não existirem grandes referências a ele além do título.

Deve-se notar que consideraremos o espaço como lugar da experiência das personagens (que por vezes são os narradores), que se relacionam com ele. Mas também será importante analisar a a presença do mundo na criação do autor. Com isso, mostraremos como Simon pode ter se servido de suas experiências de guerra para a criação desses sujeitos ficcionais. Já no caso deles, veremos como eles passam inevitavelmente pela criação e que expõe o extremo sofrimento do humano na guerra, sem necessariamente mimetizá-la com precisão. Para isso, traremos alguns dos diálogos ou algumas de suas experiências de Blum e Georges , nos quais eles descrevem o espaço e narram os acontecimentos da *Estrada*. Outra leitura que nos será central é dos livros de Gaston Bachelard dedicados a imaginação (*La terre et les rêveries de la volonté* [1948a], *La terre et les rêveries du repos* [1948b], *A psicanálise do fogo* (1994) e *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* [1989])

7.1. A experiência da experiência

Na conferência "Roman et matière historique dans *La Route des Flandres* de Claude Simon" (2012), David Zemmour expõe como o Simon deixou transparecer suas experiências em *La Route des Flandres* — mesmo que esse texto não seja propriamente uma autobiografia, tampouco um romance histórico. A relação da obra com a História, apesar de ser uma ligação estreita, é problemática; porque a cronologia é caótica e porque não há demarcação de data nem de lugar exatos. A História é quase imprecisa: "Aqui está uma

tensão essencial dentro do romance: a história é ao mesmo tempo presente e enganadora, afirmada e apagada."[1] (Zemmour, 2012, n. p.).

Segundo Zemmour, o romance narra o período de 1939-1940, mais especificamente, o momento "de la débâcle française", quando o exército alemão aniquila o francês durante a Segunda Guerra mundial. A morte do capitão de Reixach teria acontecido em 1940, cena essa que é repetida do início ao fim do livro. O tempo que Georges passa no campo de concentração seria equivalente aos eventos dos anos 1940-1941. O romance se passa em Flandres e no fim da obra se menciona outras cidades da fronteira belga ("Liessies como alegria quermesse Hénin hennin Hirson ouriço hirsuto Fourmies inteiramente vermelho-tijolo teoria de insetos negros deslizando ao longo das paredes" [Simon *apud* Zemmour, 2012, n. p.])[2]. Faz-se referência ao exército alemão (o espião alemão que tenta infiltrar no grupo). Porém Zemmour indica que essa localização é ambígua, pois, salvo esses casos, não há mais indicações ao longo das páginas.

A narrativa é feita pelo olhar de alguém que participa da guerra, Georges, por alguém que participou de fato dela, o autor. Talvez, segundo Zemmour, o que importa para Simon não seja a história, mas a sensação perceptiva da contenda. Por isso, C. S. se preocupa com o mundo nos é dado por meio da visão. O que se vê na obra é primeiro uma tentativa de identificação e, em seguida, o objeto em si, ou seja, tenta-se decifrar por manchas, marcas e detalhes e só depois identifica-se do que se trata.

O romance, portanto, conta com uma realidade marcial efetivamente vivida — o que, como argumentaremos, não exclui certas criações. Inclusive, Simon alegou diversas vezes não ter imaginação, como na citação que Zemmour faz de *Jardin de Plantes*:

> Você sabe, eu não tenho muita imaginação, então, além dos meus primeiros livros que não eram muito famosos os seguintes sempre foram mais ou menos baseados em coisas que eu vivi, em minhas experiências pessoais, ou até mesmo em velhos documentos de família, tudo isso [...] (Simon *apud* Zemmour, 2012, s. p.)[3]

Essa observação de um dos personagens de Simon é importante para nós, em razão de parecer estranha ou até absurda, pois, pensando que o romance é o domínio da ficção, como

---

[1] *"Voilà donc une tension essentielle au sein du roman: l'histoire est à la fois présente et falsante, affirmée et effacée."*

[2] *"Liessies comme liesse kermesse Hénin hennin Hirson hérisson hirsute Fourmies tout entier vermillon-brique théorie d'insectes noirs se glissant le long des murs"*

[3] *"Vous savez je n'ai pas beaucoup d'imagination alors à part mes tout premiers bouquins qui n'étaient pas très fameux les suivants ç'a toujours été plus ou moins à partir de choses que j'ai vécues, de mes expériences personnelles, ou encore de vieux papiers de famille, tout ça [...]"*

poderia o autor não ter sido de fato o autor? O que pretendemos apontar é que essa afirmação é questionável, porém contém informações relevantes sobre a concepção das obras de Simon. Por um lado, o autor escreve com base no vivido; por outro, a obra possui uma relação ambígua com a realidade, que é a fonte da invenção. Assim, mostraremos como o real e a História estão presente nas obras, submetidos à invenção.

Queremos deixar claro neste estudo que, para nós, a produção romanesca é sempre criação, na medida em que a linguagem tem uma limitação em relação ao real. Independente de como Simon exerce a sua imaginação, cria em suas narrativas um universo ficcional. O autor não tenta exatamente tornar o universo da *Estrada* real, pois, trata-se de um artifício entre os demais. Como veremos alguns deles tencionam a representação, não sendo fiéis à experiência.

Assim, o autor não aspira à tradução da realidade como os realistas que, na verdade, impunham uma convenção e uma ideologia do que deveria ser o real. O verificável é apenas uma impressão que deve se causar no leitor, que deve aceitar o mundo descrito como vivência, a partir das memórias do autor, a partir de documentos, a partir de descrições pormenorizadas. É um exercício argumentativo de convencimento do leitor — do que pode ser uma mentira. Por outro lado, essa busca incessante por uma expressão de um signo que tenha relação direta com a realidade não é constante. No próximo capítulo veremos como alguns significantes nem ao menos possuem um significado, assim, torna-se ainda mais opaca a relação do universo romanesco com o universo real. Portanto, há uma *dinâmica de correspondência dos signos e da impressão do verificável.*

Ainda nessa citação, o autor coloca que teria abandonado há tempos a sua imaginação, por isso, os seus romances não são criações, mas uma espécie de reprodução de suas experiências. Segundo Zemmour, a guerra é presente na obra do romancista em razão de ter, seguindo essa lógica do vivido, deixado marcas, traumas no espírito do autor. A experiência da morte pode ser uma manifestação catártica na expressão do autor. Uma das chaves de leitura relevante é a da presença do sofrimento, narrado através dos olhos dos homens amedrontados. Essa afirmação é no mínimo contraditória para alguém que se preocupava com um trabalho rigoroso com a invenção e que integrou o grupo que tinha como objetivo experimentar com a linguagem. Isso revela a complexidade de lidar com Simon.

Sobre a perspectiva e o espaço em *La Route des Flandres*, Zemmour afirma que o romance é uma percepção subjetiva do sujeito, uma "consciência única" ("conscience unique"), o leitor tem problemas de se situar na narrativa, pois vê-se de um ponto de vista específico, "num contexto espaço-temporal único" (dans un contxte [sic] spatio-temporel

unique" [Zemmour, 2012, n. p.]). A narração é feita pelo ponto de vista do outro, o que pode gerar problemas para o leitor, que não está inteiramente situado no universo dos soldados. Além disso, vê-se e sente-se apenas o que o narrador e a personagem (que por vezes são o mesmo) resolvem mostrar; logo, inúmeros detalhes podem não ter identificação na narração, senão para a personagem da história narrada.

Mireille Calle-Gruber ("La phrase de l'histoire", capítulo de *Le Grands Temps: Essai sur l'œuvre de Claude Simon* [2004]) também traz à tona alguns dados da escrita de Simon. A estudiosa declara que, segundo o autor, o ato de escrever é, antes de mais nada, colocar uma frase após a outra e, com isso, a escrita é sobre a própria escrita. Ademais, C.S. reconstitui o passado pelo processo de anamnese, que recorda do passado histórico (ao menos na *Estrada*): "Se bem que *La Route des Flandres* é a injonção de passar de um suposto conhecimento histórico a um trabalho de memória; da reconstituição monumental ao processo da anamnese."[4] (Calle-Gruber, 2004, p. 28). Debatendo a respeito da autobiografia em *Acacia*, a autora coloca que a "bio" da "grafia" ("le *bio* de la *graphie*") é um modo de ficcionalização. Ou seja, essa pretensa exatidão com o real não é um pacto, mas o gatilho para a escrita, é o elemento motor do ficcional, "une autobiographie de l'écriture." (Calle-Gruber, 2004, p. 152).

La Routes de Flandres, acrescenta Zemmour, é o romance do incerto, do indeterminado. Outras instabilidades que o conferencista menciona é a relação entre o primeiro e o segundo planos. A focalização é variável e a noção de planos desaparece, " e com elas a noção compreensão [é] organizada e hierarquizada no espaço"[5]. Além disso, apesar de Georges ser a personagem principal, o ponto de vista é caótico, pois o dele se confunde com o dos demais. Essa fluidez atinge a relação entre os tempos, que são fluídos e indissociáveis em alguns momentos. Sublinhamos estes três pontos, pois serão essenciais para as reflexões dos capítulos seguintes: sobre a fluidez da focalização e das sequências, que são incertas e que não permitem definir o que é percepção, memória ou imaginação.

7.2. O jogo com a história e com o real

Os romances de Simon, como vimos, trabalham com o vivido e com a História. *Tramway* (2003) destoa dessa lógica ao trazer detalhes da sua infância e da sua velhice. Por

---

[4] "Si bien que La Route des Flandres, c'est l'injonction de passer d'un prétendu savoir historique à un travail de mémoire ; de la reconstitution monumentale au procès de l'anamnèse."

[5] "[...] et avec elles notre appréhension [est] organisée et hiérarchisée de l'espace."

exemplo, segundo Mireille Calle-Gruber (2011), na biografia já mencionada, esse romance faz referência ao bonde que o autor tomava em Perpignan, cidade de sua família materna, quando era pequeno: "*Le Tramway* [...] abraçando em uma composição harmônica os anos da infância e o tempo da velhice, algo como o fim de uma vida que é também o fim de um mundo, constitui um livro testamental — e um verdadeiro tratado de poética."[6] (Calle-Gruber, 2011, p. 421).

Por outro lado, temos *As Geórgicas*, obra baseada em documentos, como coloca Viart em *Une mémoire inquiète: La route des Flandres de Claude Simon* (2010). Claude Simon procurou, portanto, comprovações da História para testar os limites da ilusão referencial — como "papéis de família" que o narrador de *Jardin de Plantes* fez menção. Em *As Geórgicas* narra-se a história, na primeira parte da obra, de Lacombe de Saint-Michel, LSM, que foi o seu ancestral. São três as figuras históricas da obra, além de George Orwell e do próprio Simon:

> O "romance" é construído de maneira orgânica mais do que cronológica, de modo que as três histórias crescem juntas e formam uma marchetaria de textos: a história de LSM, Jean-Pierre Lacombe Saint Michel, eleito Convenção em 1792, revolucionário e regicida, tetravô de Claude; a de O., voluntário combatente na Guerra Civil Espanhola, à imagem de Orwell (retomando o motivo do Palace e das memórias de Claude em Barcelona em 1936); a do cavaleiro durante a ofensiva de 1940, onde retorna o motivo de *La Route des Flandres* — cavaleiro que também é o narrador, cuja mão entrelaça esses fios de narrativa." (Calle-Gruber, 2011, p. 337)[7]

LSM foi uma ancestral de Claude Simon cuja existência inquietou o autor desde quando era pequeno, assim, quando decidiu escrever a obra, o autor visita os documentos da família para narrar essa figura herói. O autor se serve da figura histórica de outro soldado, o escritor George Orwell, trazendo a experiência bélica do inglês para a criação de um de seus personagens. Ademais, C. S. toma as suas próprias experiências como base de outro dos personagens. Desde já fica claro que a realidade serve como base da experimentação com vivido, passando por uma espécie de filtro da ficção, que faz com que a matéria do real se torne texto ficcional.

---

[6] "Le Tramway *[...] embrassant dans une composition harmonique les années d'enfance et le temps de la vieillesse, quelque chose comme la fin d'une vie qui est aussi la fin d'un monde, constitue un livre testamentaire – et un véritable traité de poétique."*

[7] *"Le « roman » se construit de façon organique plus que chronologique, de sorte que les trois histoires poussent ensemble et forment une marqueterie de textes : l'histoire de LSM, Jean-Pierre Lacombe Saint Michel, élu Conventionnel en 1792, révolutionnaire et régicide, quadrisaïeul de Claude ; celle de O., combattant volontaire engagé dans la guerre d'Espagne, à l'image d'Orwell (reprise du motif du Palace et des souvenirs de Claude à Barcelone en 1936) ; celle du cavalier durant l'offensive de 1940 où revient le motif de La Route des Flandres — cavalier qui est aussi le narrateur dont la main tresse ces fils de narration."*

Portanto, *As Geórgicas* trabalha não só com a experiência bélica do autor, mas também com o registro das batalhas anteriores à sua própria existência ou fora dela. Por outro lado, isso mostra a repetição e a tentativa de uma espécie de unidade dentro da obra simonia, pois a guerra (e toda a destruição que a acompanha) se repete pelas gerações. Ela segue sendo revivida pelo humano num ciclo que, contraditoriamente, não aponta nenhuma mudança ou progressão da sociedade.

Tanto *Les Géorgiques*, quanto *La Route des Flandres* tentam expressar o sofrimento humano anacrônica e diacronicamente, ou seja, não só em um momento histórico, mas em toda existência humana. Há uma preocupação com a apreensão exata de períodos históricos distintos. Ademais, há uma compreensão da guerra ao longo do tempo. Não são apresentadas, todavia, grandes mudanças delas nos diferentes períodos históricos, salvo as armas que são utilizadas pelos soldados.

> Ele escreve ao Comitê de Salvação Pública contando que no exército dos Pireneus Ocidentais a penúria de camisas e sapatos é assustadora [...] L*ogo abaixo, ele consegue ver a folhagem primaveril dos plátanos da avenida, verde-claros. Os rebentos aveludados nas extremidades dos galhos também são vermelho-claros. Ele está armado com duas bombas amarradas no cinto, e uma pistola. A cidade sacudida por explosões está imóvel sob o sol. O solo da avenida está coberto de ramos selecionados pelas balas. As folhas ainda estão verdes, mas já começam a enrugar-se. O tenor canta Eurídice, Eurídice ombra cara dove sei?* Em Calvi, ele consegue incendiar uma fragata inglesa que se aventurava na baía e afundá-la, apesar da intervenção de outros navios da esquadra. Em Turim, compra mulos e cavalos que manda à sua intendente sob escolta militar. Lamenta que o mulo piemontês não seja tão eficiente quanto o da Barbaria. [...] (Simon, 1986, 25-26)

Vemos, nessa citação, a presença de uma escrita literalmente de guerra, permeada pela sensação vivida pela personagem. Portanto, o sujeito "real" traz detalhes de uma figura histórica dos tempos do Império francês à qual é correlata. Nesse trecho, há uma espécie de inventário feito pelo levantamento de dados burocráticos (visto a presença do "Comitê de Salvação Pública"). O "levantamento" de referências do mundo nas obras simonianas é comum, pois há uma preocupação em apreender o real para compreendê-lo. Nesse caso, também há uma tentativa de consolidar a personagem na existência, tornando-a excessivamente verossímil, como se fosse a sua biografia.

Em seguida, o exemplo que levantamos passa para divagações subjetivas que separam a personagem ficcional da documentação, sem deixar de ser "real". Quando LSM vê as folhagens, há uma ficcionalização da percepção sensorial, o que não pode ser real, muito menos se o sujeito está tão distante do autor. É necessário indagar se mesmo o trabalho do

biógrafo não possui uma parte da criação. O biógrafo deve se ausentar ao máximo do texto, porém seleciona tal detalhe da vida enquanto não seleciona outros, afinal, uma vida inteira não cabe em um livro. Talvez, nem todos os detalhes possam ser verificáveis e também são passíveis de erro. De qualquer maneira, esse não é o trabalho exato de Simon, que tenta se aproximar de LSM, a partir de seus registros, imitando como ele se relacionaria com o mundo. Mesmo com forte influência da dimensão histórica com a qual se relaciona, é o imaginário que cria o romance.

> O busto gigantesco se destaca para a crítica na ordem do imaginário como representação e na ordem do fantasmático como fantasma, com seu poder de assombração. Assombração para o escritor e a criança que ele foi, objetivando o que é invisível e inconfessável, o busto é analisado como uma exigência para pensar no segredo a ser preservado, e uma exigência para transformar a assombração em energia de escrita. (Gleize, 2007, n. p.)[8]

Como coloca Joëlle Gleize (2017), citando Nathalie Piégay, o surgimento da narrativa de Simon vem da sua curiosidade a partir de um busto de mármore de LSM. Portanto, um dado real, uma matéria que mimetiza a aparência da figura histórica, é a força por trás da criação ficcional e da mimesis. A visão do sujeito em pedra provoca, ou melhor, assombra o escritor desde a infância. É um dado da realidade (morta, fria, branca e inanimada) que se refere a uma outra que chegou ao seu termo (LSM). Portanto, há um papel importante da imaginação na representação de LSM e da impressão "fantasmática" que o busto deixou no escritor durante a sua vida e que serve de potência à escrita. O busto permanece ativamente no imaginário até se tornar narrativa.

> Georges: "Mas não!"
> E Blum: "... entrando de surpresa (porque, quer dizer-me, por que ele teria voltado senão por ela? Porque parece que se apressar para o outro mundo também pode ser feito em qualquer lugar, como jogar lixo atrás da primeiro arbusto que aparecer, porque não acho que seja muito necessário nesses momentos dispor de um conforto especial...), então deixando suas tropas derrotadas lá, a infantaria, os fugitivos gritando sem dúvida também acusando a plenos pulmões a traição, presos a esse pânico, a essa espécie de diarreia moral [...] (Simon, 1982, p. 216)[9]

---

[8] *"Le buste gigantesque relève pour la critique de l'ordre de l'imaginaire comme représentation et de l'ordre du fantasmatique comme fantôme, avec son pouvoir de hantise. Hantise pour l'écrivain et l'enfant qu'il fut, objectivant ce qui est invisible et inavouable, le buste est analysé comme injonction à penser au secret à préserver, et injonction à transformer la hantise en énergie d'écriture."*

[9] *"Et Georges : « Mais non ! »*
Et Blum : « ... rentrant à l'improviste (car, veux-tu me le dire, pourquoi serait-il revenu là sinon pour elle ? Parce qu'il me semble que pour se dépêcher soi-même dans l'autre monde cela peut aussi bien se faire n'importe où, comme on dépose une ordure derrière le premier buisson venu, parce que je ne pense pas qu'il soit très nécessaire dans ces moments-là de disposer d'un confort spécial…), donc lui laissant là ses troupes défaites, la piétaille, les fuyards gueulant sans doute eux aussi à pleins poumons à la trahison, en proie à cette panique, cette espèce de diarrhée morale [...]"

Essa citação mostra como Simon, na *Estrada*, tenta realizar uma experiência ficcional da guerra. Pelo discurso de Georges e Blum, sobretudo no terceiro capítulo, temos uma narração das suas vivências em meio à atmosfera belicosa. A invenção conta, por exemplo, com a interioridade de um soldado ("a esse pânico, a essa espécie de diarreia moral"), mas seriam essas apenas as impressões de Simon? De qualquer maneira, para adequar a vivência do autor ao texto, deve-se criar pela memória um ser irreal.

> [...] agachados neste canto do acampamento ainda não construído, atrás de pilhas de tijolos e Iglésia cozinhando algo que haviam roubado ou trocado [...] úteis ou comestíveis, mas também inúteis e até mesmo incômodas, e até incongruentes, como meias ou calcinhas femininas, livros de filosofia, bijuterias, guias turísticos, fotos obscenas [...] Três fantasmas, três sombras grotescas e irreais, com rostos cadavéricos, olhos ardendo de fome, crânios carecas, roupas ridículas, curvados sobre uma magra fogueira clandestina no cenário fantasmagórico delineado [...] (Simon, 1982, p. 190-191)[10]

Essa citação é um dos momentos da guerra em que Iglésia, Georges e Blum estão no meio das trincheiras, tentando preparar, para comer, um alimento que Georges tinha trocado pelo seu relógio. Para argumentar que nada de valor, ou a que se atribui valor, resiste à guerra, o narrador faz uma lista de objetos imprestáveis, desde "meias ou calças de mulher", "bijuterias" etc. Esse é um exercício de manifestação da banalização dos objetos.

Cada objeto é reforçado e colocado em evidência. Não basta apenas mencionar o mundo da matéria, é preciso elencar um a um, sublinhando cada artefato inútil que foi consumido por esse lamaçal em que se dissolvem pedrarias ("meias ou calcinhas femininas, livros de filosofia, bijuterias, guias turísticos, fotos obscenas"). É uma tentativa de assimilar o que parece absurdo. "Absurdo" é a horda de homens que estão perdendo tudo, morrendo, mas não tentam apenas sobreviver, pois isso não é o suficiente para a ganância. "Três fantasmas, três sombras grotescas e irreais, com rostos cadavéricos, olhos ardendo de fome, crânios carecas, roupas ridículas" se refere à situação dos soldados. Eles mesmo são reificados, eles são apenas corpos magros e famintos vestidos com suas fardas. Eles tentam apanhar tudo o que ilusoriamente dá valor às suas vidas. É um exercício de compreender o incompreensível.

---

[10] *"[...]accroupis dans ce coin du camp pas e*ncore construit, derrière des piles de briques et Iglésia en train de faire cuire sur un feu q*uelque chose qu'ils avaient volé ou troqué [...] utiles ou à manger, mais encore sans utilité et même encombrantes, et même incongrues, comme des bas ou des culottes de femme, des livres de philosophie, des faux bijoux, des guides touristiques, des photos obscènes [...] trois fantômes, trois ombres grotesques et irréelles, avec leurs visages décharnés, leurs yeux brûlant de faim, leurs crânes ras, leurs vêtements dérisoires, penchés au-dessus d'un maigre feu clandestin dans ce fantomatique décor [...]"*

Michel Déguy, em “Claude Simon et la représentation” (1962) se debruça sobre as longas descrições de C. S. Segundo Déguy, o objetivo do autor não é se alongar por páginas e páginas somente, mas direcionar a visão para cada detalhe. Com isso, o tempo tende a se desintegrar numa “descontinuidade interminável, insônia interminável” (“[...] interminable discontinuité, interminable insomnie [...]”). Para o estudioso, o olhar perdeu a medida, pois se tornou insaciável, pois “perdeu o mundo e quer se esmagar nele sem poder se fixar” (“a perdu le monde et veut s’y écraser sans pouvoir s’y fixer” [Déguy, 1962, n. p.]). Isso acontece em razão de o olhar não encontrar ancoragem nos signos e não conseguir se relacionar com eles, por mais que lute contra isso. A metáfora que Déguy emprega para explicar essa ideia é a da noite em que se busca em vão encontrar algo à vista (por isso a insônia).

Nesse mesmo texto sobre a representação, Déguy afirma que *La Route des Flandres*, *Le Palace* e *Histoire* são como epopeias, referindo-se à tragédia, ao sofrimento íntimo e à guerra. Neles, a História é um “rio monstruoso” que transforma o traumatismo em maneira de ver: "O olho que observa é um olho ampliado pelo horror desde a origem, a origem criminosa de onde continua a fluir o rio sangrento da História; olho esvaziado por e para o horror.”[11] Segundo Déguy, sobre as obras de Simon, não se trata de uma mera representação, mas de um olhar pessimista que conta com visões da violência, através de eventos fugidios que escapam da ordem causal: "o mundo não se revela como um grande dinâmica de causas, mas como uma grande coisa monstruosa, a-significante em vez de insignificante: grande espetáculo não ininteligível como tal, mas indecifrável.". Com isso, o olhar que percebe o mundo o vê, não exatamente o real, mas um mundo alheia e ininteligível "[...] pulverizado e repetido, multiplicado e mormente idêntico [...]"[12] (Déguy, 1962, n. p.). Podemos dizer que o universo criado por Simon consegue expor alguns detalhes da catástrofe que só fazem sentido quando são ressignificados.

Como sugere Calle-Gruber (2004), o olhar da narrativa não é fotográfico, que sai com um espelho refletindo a estrada (referência a Stendhal, ao realismo). Por mais que a escrita se assemelhe à fotografia — expressão artística na qual Simon se aventurou e que lhe servia de exercício criativo —, trata-se de “um olho que busca ver melhor” (“un oeil qui cherche à mieux voir.” [Calle-Gruber, 2004, p. 49]). Por essa razão, a visão, por vezes, é falha, pois ela acentua o que é visto e deixa obscuro o que não é relevante para a percepção.

---

[11] *“L’œil qui regarde est un œil agrandi d’horreur depuis l’origine, l’origine criminelle d’où ne cesse de couler le fleuve sanglant de l’Histoire ; œil vidé par et pour l’horreur.” (página?)*

[12] *“[...] pulvérisé et répété, multiplié et mornement identique [...]”*

Os homens na *Estrada* se tornam apenas uma entre as demais coisas dentro do universo material. É como se houvesse uma humanização da matéria e a reificação do homem, quando ambos são colocados no mesmo plano. A narrativa é sobre a experiência da guerra (ou sobre a própria guerra), na qual os sujeitos são apenas corpos amontoados ao lado das carcaças de metal. É dessa maneira que os homens se veem enquanto se destroem, olhando-se nos olhos, segurando uma cruz, sem piedade e com muito remorso: [...] uma velha cruz suja saindo de debaixo de sua camisa antes de descarregar de uma vez [...][13] (Simon, 1982, p. 255).

7.3. Por uma imaginação terrestre

A psicanálise do fogo (1994), de Gaston Bachelard, retraça, desde prefácio do livro, o devaneio do sujeito diante da matéria, no caso, o fogo[14]. É o homem pensativo e pensador que permanece diante do fogo, devaneando e observando diante da lareira: "Basta um entardecer de inverno, o vento ao redor da casa, um fogo claro, para que uma alma dolorosa fale, ao mesmo tempo, de suas lembranças e de suas penas [...]" (Bachelard, 1994, p. 5). O devaneio é parte do método, fazendo o homem se voltar para si.

O devaneio é um sonho acordado que se distende diante do fogo. Um de seus principais aspectos é a focalização num determinado objeto. São reflexões poéticas do espírito poético (devaneio) diante da lareira. *A psicanálise do fogo* (1994) é em si um exercício sobre o "devaneio" a partir do fogo, sobre o fogo, além do fogo. Há um aspecto de comunicação, no sentido da filosofia da linguagem, em que o fogo se torna ponte para o além, que é o aspecto da fogueira:

> Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático, amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o *apelo da fogueira.* Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é a renovação. (Bachelard, 1994, p. 25)

---

[13] *"[...] une vieille croix crasseuse sortie de sous leur chemise avant de décharger à bout [...]"*

[14] O fogo é escolhido pelo autor pelo seu fator universal e por ter sido objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento (mas abandonado pela escola moderna), além de poder ser "íntimo e pessoal", correspondendo tanto ao ódio e à vingança, quanto ao amor e paixão, bem e mal.
Do fogo, sabemos que ele queima e fere desde crianças, no forno, na lâmpada etc., ao ser tocado: "interdição geral" (Bachelard, 1994, p. 17). Para Bachelard (1994), essa interdição é o princípio do "conhecimento geral", na medida em que se aprende "os perigos da inocência" pelas lendas e pela recusa ao toque. Acompanhado disso, vem a desobediência. É a desobediência enganosa, na qual a criança arquiteta um plano para receber esse fogo, como "pequeno Prometeu" (Bachelard, 1994, p. 17). É a necessidade, a vontade do homem de saber do *complexo de Prometeu*.

Na conclusão da obra, o autor afirma que, caso fosse possível compreender objetivamente o espírito poético, o devaneio seria uma espécie de metáfora das coisas. Mas a reflexão diante do fogo não há de ser tão lógica, visto que não evoca simplesmente, do fogo, outra coisa.

Além disso, o autor aponta como, no devaneio e na imaginação[15], há uma relação com outros tempos, a carga do passado. Não apenas a memória, mas toda a interioridade do sujeito, indo até os seus confins. A escrita surge como uma maneira de conseguir expressar e movimentar o que permanece submerso, inatingível à compreensão essencialmente racional: [...] as metáforas se convocam e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe de metáforas. [...] (Bachelard, 1994, p. 161).

Em *La terre et les rêveries de la volonté* (1948a), G. Bachelard realiza, por sua vez, um ensaio sobre a imaginação da matéria terrestre. Elas são quase sensíveis, metálicas e materiais, de certa forma, como algo que se materializa de fato a mão, um trabalho com o barro[16]. Portanto, a imaginação terrestre tem como base o mundo oferecido ao longo da existência, servindo-se das pedras que se encontra no meio do caminho, que se tomam à mão e que são admiradas pelo olhar e pelo tato. Como esse elemento é ainda mais sensível e palpável do que a água, o vento e o fogo, ela marca a percepção, na qual parece ter forma e corpo. Todavia, essa matéria bruta necessita de maior empenho, de trabalho, por parte do artífice; isto é, do poeta. Por outro lado, essa matéria crua permite maior empenho da imaginação, pois é "[...] la source d'un nombre incalculable d'images [...]" (Bachelard, 1948a, p. 63)

A imaginação seria não exatamente o pedaço de pedra, mas sim os fragmentos do real que são percebidos e lapidados pela criação[17]. O que é apresentado nas imagens da matéria,

---

[15] Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, o filósofo francês afirma que a imaginação não é apenas algo que surge com imagem da realidade, "como sugere a etimologia" , mas com a capacidade de formar imagens para além dela. Por isso, a poesia é uma realidade fosforescente que desperta.

[16] "Essas imagens da matéria terrestre se oferecem abundantemente em um mundo de metal e pedra, madeira e borrachas; elas são estáveis e tranquilas; temo-las diante de nós; sentimo-las em nossas mãos, despertando em nós alegrias musculares assim que desenvolvemos o gosto de trabalhá-las. [...] Mas com a substância da terra, a matéria traz tantas experiências positivas, a forma é tão brilhante, tão evidente, tão real, que dificilmente conseguimos dar forma a devaneios tocantes à intimidade da matéria." (*"Ces images de la matière terrestre, elles s'offrent à nous en abondance dans un monde de métal et de pierre, de bois et de gommes ; elles sont stables et tranquilles ; nous les avons sous les yeux ; nous les sentons dans notre main, elles éveillent en nous des joies musculaire dès que nous prenons le goût de les travailler. [...] Mais avec la substance de la terre, la matière apporte tant d'expériences positives, la forme est si éclatante, si évidente, si réelle, qu'on ne voit guère comment on peut donner corps à des rêveries touchant l'intimité de la matière."* [Bachelard, 1948a, p. 1-2])

[17] É a "dialética do duro e do mole" ("la dialectique du dur et du mou"). Apesar de ela ser a mais palpável à nossa percepção, elas oferecem uma força contrária ao artífice "A terra, de fato, ao contrário dos outros três elementos, tem como característica primária a resistência" ("[l]a terre, en effet, à la différence des trois autres

ademais, reflete o sujeito e seu imago (teoria de Jung da representação inconsciente de uma pessoa que a conserva em fase adulta, desde a infância). A partir desse reflexo de si, o humano altera a coisa de acordo com a sua imaginação e sua vontade, o que cria a falsa impressão de seu domínio sobre o universo, como se fosse senhor da ação e da reação da própria matéria. Ademais, Bachelard fala de um "enrichissement" (enriquecimento) de tudo o que foi visto, combinando outras pedras a esse monolito. Há uma distinção, portanto, entre imagem percebida e *imagem imaginada*, que é a sublimação da matéria bruta. São imagens que são facilmente decifráveis, mas que incitam o espírito a procurar nela sentidos.

As imagens do repouso podem ser também intrincadas, isto é, "[...] as imagens do labirinto dizem respeito à imaginação do movimento difícil, do movimento angustiante."[18] (Bachelard, 1948b, p. 184). Ao contrário das imagens da grota, do repouso e do devaneio protegidos, as labirínticas são imaginações sofridas e de movimento complexo. É o desespero de um viajante em um caminho intrincado, onde está perdido. Em suma, estar num dédalo consiste em se perder e tentar se encontrar no caminho. Mas essa caminho não é palpável. Trata-se, na verdade, das próprias contorções subjetivas do sonhador: uma matéria que vive se estirando, se perdendo em seus próprios desfiladeiros. [...] É essa dimensão angustiante que devem nos revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e labirintos.[19] (Bachelard, 1948b, p. 211).

Podemos ver como Simon é um autor que se preocupa com o mundo material:

> Num certo momento, eles ultrapassam uma longa coluna de caminhões incendiados, alguns caídos na ravina, que acabam de arder exalando um cheiro terrível de borracha e carne queimadas. Distinguem vagamente uns

éléments, a comme premier caractère une résistance." [Bachelard, 1948a, p. 10-11]). Sobre essa textura da matéria que as imagens serão trabalhadas; além disso, como coloca o filósofo, é tal dialética que lhe dá vida. O humano tenta compreender a pedra em toda a sua substância. Enquanto o sujeito molda e tenta apreender a terra, há um ato refletido que atravessa sua interioridade: ambos se moldam mutuamente. Ademais, o segundo revela o interior do primeiro, na medida em que o trabalho do artífice só pode ser feito pela sua expressão: "Assim, no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva; as intimidades do sujeito e do objeto se intercambiam; assim, na alma do trabalhador, surge um ritmo salutar de introversão e extroversão." ("Alors, dans le travail de la matière, se renverse celle double perspective ; les intimités du sujet et de l'objet s'échangent ; il naît ainsi dans l'âme du travailleur un rythme salutaire d'introversion et d'extraversion." [Bachelard, 1948a, p. 32]). Ela é dura, retorce contra as mãos e recusa as ferramentas que tentam destruí-la, antes de ser domada pela força humana. Por isso, ela é também a mais difícil de ser esculpida, porque a imaginação terrestre é fruto da luta entre artífice e matéria dura, que exige maior trabalho das mãos e que repele as vontades do artífice.

A realidade material é como o carvalho. Em sua forma bruta, altiva e imponente, o devaneio consegue penetrar e viajar nas nódoas que a sua casca desenha. É assim que a imaginação viaja na dureza, criando a partir da resistência, percorrendo a sua textura, "[...] Examinando minuciosamente os pontos de conexão entre a realidade e a metáfora, [...] é através das metáforas, através da imaginação, que a realidade adquire seus valores." ("*[e]n examinant minutieusement les points d'attache de la réalité et de la métaphore, [...] c'est par les métaphores, par l'imagination, que la réalité prend ses valeurs."* [Bachelard, 1948a, p. 63]).

[18] *"[...] les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant."*

[19] "*une matière qui vit en s'étirant, en se perdant en ses propres défilés. [...] C'est cette dimension angoissée que doivent nous révéler les images si nombreuses et si monotones des souterrains et des labyrinthes."*

> corpos enegrecidos encarquilhados nos volantes dos veículos, outros cavalgando motocicletas caídas de lado. Na encruzilhada cavada por crateras, as ruínas de algumas casas ainda ardem, suas paredes desmoronadas lambidas por pequenas chamas silenciosas que parecem perseguir-se lentamente ao longo das vigas, iluminando silhuetas sombrias de homens e mulheres munidos de baldes ou carregados de pacotes, que se detêm por um instante para observar os cavaleiros com olhar desvairado, e em seguida retomam seu caminho. Agora, faz mais de 48 horas que os cavaleiros não dormem e lutam como podem contra o sono, adormecendo às vezes com o busto encurvado oscilando da frente para trás, conforme o passo dos cavalos. Com a luz do dia, eles cavalgam numa vasta planície quase nua, desprovida de árvores, com apenas uns raros bosquezinhos que não oferecem a menor possibilidade de abrigo. Na estrada, não há refugiados nem comboios, nem marcas de combates de qualquer espécie. (Simon, 1986, p. 35)

Nessa citação, é possível notar um detalhe interessante: a presença do fogo e da terra: "os caminhos incendiados", "arder exalando cheiro de borracha e carne queimadas", "corpos" carbonizados, "enegrecidos encarquilhados", "ruínas que [...] ardem". Esses exemplos fazem parte do mundo terrestre, porém passaram pelo processo de queima. Bachelard pensa que as imagens, quando se misturam às matérias, tornam-se ainda mais complexas e ricas. Assim, os seres humanos e as ruínas enriquecem a sua degradação com o poder avassalador do fogo.

Não exatamente de maneira reflexiva, como se estivesse diante da lareira, pois o texto em si não propõe reflexões repetidamente. Ele deixa transparecer o lado extremo e cru da chacina para causar espanto e, então, causar a reflexão no leitor. É quase como se mostrasse o sofrimento humano em situação, mediante à experiência que serve como exemplo, mediante a focalização próxima a do leitor, que se choca e que se queima no texto. A reflexão da personagem (que também é do autor) está no próprio exercício de apreensão do mundo. Eles encaram os limites da existência, diante da experiência bélica, a qual o leitor é transportado.

Nessa citação grave e potente, a narrativa de Simon realiza o inventário das coisas vistas. Num primeiro momento, parece criar a falsa noção do domínio dos homens sobre o mundo, mas, na verdade, é rutilante a superação dele sobre eles. Eles que criam o sofrimento enquanto a realidade é indiferente.

A imaginação terrestre, por outro lado, não é como o arco e a flecha, objetos talhados a partir de matéria bruta. São imaginações que se preocupam em reproduzir, no texto, algo próximo do palpável e da percepção sensorial. Contraditoriamente, há uma obsessão em reconstituir um mundo que está em ruína. Seria isso um exercício vão? Sim, se pensarmos que é inútil compreender o incompreensível. Talvez não, porque ainda existe um enfrentamento e uma tentativa de superá-la. Também é notável o impacto que a obra tem no leitor, que também precisa de força para enfrentá-la.

A matéria dura é como o busto de mármore que mencionamos. Não apenas por ser um objeto que surgiu pelo trabalho com a rocha, mas por essa escultura intrigar Simon, fazê-lo percorrer todas as suas nuances até ir além da pedra em si. Além da pedra, ele procura os documentos e cria algo para além da realidade, que é a ressignificação artística. Do busto, extraem-se um universo e uma narrativa monumental, como a pedra de Bachelard que permite criar algo, dela, maravilhoso e impossível de ser revivido — e não só descrita como um documento — senão pela imaginação.

O mármore é uma rocha maciça que surge a partir da atividade vulcânica. É uma rocha metamórfica, ou seja, que sofreu mudança por conta do efeito da pressão e da temperatura nos seus minerais. É uma metáfora da interioridade do autor, que guarda em si toda uma matéria fervorosa e turbulenta que luta para extravasar, para depois ser polida a partir da imagem interior dele.

A narrativa de Simon é árdua para a leitura em razão de ser árdua para a escrita:

> com os dedos manchados de tinta, ele, palavra por palavra, símbolo por símbolo, laboriosamente tirou cada um deles do lugar onde os construtores romanos os haviam cimentado, para, com vírgulas, conjunções, artigos e preposições, substituí-los por uma ordem decorativa, artificial e vazia, útil para diplomatas e militares. (Calle-Gruber *apud* Simon, 2011, p. 65)[20]

Esse trecho é do manuscrito de *L'Herbe*, recuperado por Calle-Gruber (2011). Trata-se de um momento em que a personagem está estudando latim, o que lhe é penoso, como era para C. S. em sua juventude. A biógrafa nota, na citação, a capacidade de Simon de organizar o texto, pensando em toda a sua estrutura.

Para nós, também é notável o trabalho manual da escrita que mancha o artífice de tinta. Ou seja, vemos como o trabalho com a caneta e o papel também é produtor de matéria depois de uma luta corporal dela com o escritor: além da narrativa no papel, produz-se resquícios e sujeira.

Nota-se também que a escrita romanesca não é espontânea como uma imaginação aérea que respira e transpira. É um trabalho "laborioso" de cada palavra, matéria por matéria devidamente pensada. Elas devem se encaixar com o máximo de perfeição no sentido que se quer dar e no sentido que cada uma deve ter lá: cada palavra é uma pedra de mão.

Como indica Bachelard (1948a), as imagens da dureza não são leves e fáceis, não nos levam ao sono. Graças à solidez, elas nos acordam, obrigando-nos a retornar ao pensamento:

---

[20] "*les doigts tachés d'encre, il ait, mot après mot, symbole après symbole, laborieusement enlevé chacun d'eux de la place où les Romains bâtisseurs l'avaient cimenté pour, à coups de virgules, de conjonctions, d'articles et de prépositions, les remplacer dans cet ordre décoratif, artificiel et vide à l'usage des diplomates et des militaires."*

“[...] as imagens de dureza são muito frequentemente imagens de despertar [...] a dureza não pode permanecer inconsciente, ela exige nossa atividade. [...] Não devemos pensar à noite no ferro, na pedra, na madeira dura, em todos esses materiais prontos para nos desafiar.[21] (Bachelard, 1948a, p. 72-73). Tais imagens provocam quem imagina (narrador e autor) e, podemos adicionar, quem lê. Enquanto o texto é esmerado pelo autor, essa força retorna para ele, assim, ambos se trabalham mutuamente. O romance em questão é marcado não só pela guerra, mas pelo íntimo das experiências de Simon, que são, como vimos, praticamente reais, revelando o seu âmago (os seus amores, os seus medos, a sua família e o horror).

A dificuldade da criação de imagens pela falta de maleabilidade e pelo grande esforço de lapidação também alcança o leitor, que tem dificuldade de adentrar no texto. Esse outro do discurso têm dificuldade de penetrar numa narração excessivamente hermética. Por vezes, há a dificuldade de criar algum significado diante das imagens ofertas, que podem não originar imagens no leitor — como veremos no próximo capítulo, nem sempre a palavra tem um objeto correlato que a designe com exatidão.

O discurso não é apenas uma reprodução da realidade. Mesmo para reproduzi-la é preciso mobilizar a memória, que exige a contemplação do passado num trabalho arqueológico. As vivências impressas não são puras, não são um monólito, pois estão sempre submetidas às alterações (mesmo inconscientes) da percepção. A imaginação passa por um trabalho de recordação e de esmero, logo, difere da percepção pura. Mas pensar palavra por palavra não é pensar a realidade; ao menos, não só isso, pois é uma prática de criação formal. Por mais que deixe transparecer o vivido, o trabalho do artífice é pensar o texto enquanto texto. Enfim, a realidade é a matéria a ser esculpida.

7.4. Impressões do movimento

Segundo Déguy (1963), existe um recuo do instante vazio do presente, para mergulhar-se na introspecção e na memória, nas obras de C. Simon. Com isso, o olhar isola o objeto dos demais dentro do campo de visão, dando-lhe um novo significado. É como se a visão não só encontrasse sentido, mas também tentasse incessante buscá-lo (o que retorna novamente para a ideia de inventário). Esse recuo resulta numa desconexão da alma com a terra, porque o olhar se distancia da ação, por conta da memória desconhecida que emerge.

---

[21] *“[...] les images de la dureté sont très régulièrement des images de réveil [...] la dureté ne peut rester inconsciente, elle réclame notre activité. [...] Il ne faut pas penser le soir au fer, à la pierre, au bois dur, à toutes ces matières prêtes à nous provoquer.”*

> Você se lembra daquele revista, daquela apresentação militar, daquele campo encharcado, daquela manhã de inverno nas Ardenas, e ele — é a única vez que o vimos — com sua pequena cabeça de jóquei, essa espécie de pequena maçã enrugada, amarrada e recozida, suas pernas curtas de jóquei nas cintilante e minúsculas botas que afundam indiferentes na lama enquanto passava diante de nós sem nos olhar: pequeno ancião ou melhor, pequeno feto que acabaram de tirar do frasco de álcool para vir aqui, maravilhosamente preservado, inalterado, saltitante, eficiente e seco [...][22] (Simon, 1982, p. 228)

Pode-se notar que o espaço se demora na memória e que no romance não existe apenas percepção ("daquele campo encharcado, daquela manhã de inverno nas Ardenas") . Nesse caso, a reminiscência, ela é discursiva, pois se trata de um monólogo de Georges a Blum ("Você se lembra daquele revista"). Ademais, ela é rara ao longo da obra, pois não é frequente a separação entre presente e passado, como é feito pelo verbo "lembrar". Na maioria das vezes ela é algo que pulsa involuntariamente, isto é, surge de maneira espontânea, interrompendo o fluxo de pensamentos.

Nesse caso, para fazer o seu companheiro se lembrar, Georges realiza uma descrição de um evento. A descrição é feita não exatamente do espaço, mas do movimento do jockey. Mas nisso reside uma ambiguidade, em razão de não se desenvolver exatamente diante dos olhos, pois ocorreu no passado. Ademais, pode-se notar que, mesmo ao se tratar de uma fala, a memória é longamente descrita e continua dessa maneira por mais algumas linhas. Nessa citação também pode-se notar um aspecto singular da narrativa simoniana, como a descrição está em movimento. Em Simon, um dos aspectos que torna árdua a leitura é a dificuldade de discernimento entre passado e futuro, pois a narrativa tende a mimetizar a percepção pelo olhar, já que o empenho de lembrar pode se assimilar ao momento da captura do instante.

Porém, esse lugar da memória já não existe, porque já foi. Paul Ricœur (2015) em *A memória, a história e o esquecimento* (2015) revisita a teoria da memória segundo Aristóteles, o *eikon* e a representação ausente[23]. Os gregos, de acordo com o filósofo francês

---

[22] *"Te rappelles-tu cette revue, cette prise d'armes, ce champ détrempé, ce matin d'hiver dans les Ardennes, et lui – c'est la seule fois où nous l'ayons vu – avec sa petite tête de jockey, cette espèce de petite pomme ridée, bridée et recuite, ses petites jambes de jockey dans les étincelantes et minuscules bottes qui pataugeaient avec indifférence dans la boue tandis qu'il passait devant nous sans nous regarder : petit vieillard ou plutôt petit fœtus qu'on aurait tout juste sorti de son bocal d'alcool pour venir là, merveilleusement conservé, inaltérable, sautillant, expéditif et sec [...]"*

[23] É necessário sublinhar um aspecto dessa metáfora: foi preciso espacializar e objetificar a reminiscência para elaborar a sua teoria. Com isso, desde os tempos mais remotos da Filosofia, há uma relação entre memória e objeto. A memória é metaforizada pela marca, mas ela não existe senão como abstração. Ela é o rastro deixado internamente, passível de ser apagado. A memória, segundo o filósofo francês, é apenas uma marca, porque não é a experiência em si, que não pode ser resgatada em sua totalidade. Enfim, ela é apenas a impressão do que foi vivido.

já distinguiam “a lembrança como objeto de busca” e a recordação “encontrada” (Ricœur, 2015, 24). A memória é como um anel de cera que existiu em algum momento, que esteve quando foi, mas que deixou de ser e agora só permanece a sua marca. Na citação que fizemos, Georges se refere à memória como um lugar ausente. Como afirma o filósofo francês, a memória é um outro que retorna, é uma espécie de fantasma que “[...] implica um desdobramento interno à imagem mental [...]” (Ricœur, 1986, p. 2015). Ademais, a reminiscência retorna para atrapalhar o andamento do discurso, sendo uma interferência.

O que queremos apontar com isso é que a descrição não serve apenas para um espaço e não é apenas um ornamento: “A inscrição da narrativa presente se apresenta assim em constante deslocamento, por menor que seja, e a escrita não é uma questão de reflexo mimético mas questão de movimento [...]"[24] (Calle-Gruber, 2004, p. 15). Segundo a autora, por conta do movimento criado pela repetição e de outros dispositivos que tornam a *Estrada* uma narrativa sem progressão, a obra não busca exatamente mostrar a guerra, mas o seu fim que nunca deixa de acabar. O movimento é a ausência final, pois *não há modificação* da trama, do espaço e da luta repetitivos. A noção de presente é aniquilada enquanto se faz incessante, inclusive, pelas longas descrições que afastam cada sequência, deslocando-a de sua origem até esvaziá-las.

Podemos pensar na percepção espacial de outra obra de Simon, *A Batalha de Farsália* (1990)[25], que tem como plano de fundo a batalha decisiva da Segunda Guerra Civil romana, entre o exército de César contra o de Pompéia, em 48 a. c. Um dado curioso é que essa obra é narrada como se não houvesse nada para contar, quase sem intriga, senão a percepção presente de um homem que está procurando onde fora o campo de guerra da Batalha de Farsália. Por essa razão, o romance, num primeiro momento, teria se chamado “Recherche d’un champs de bataille” (“Busca de um campo de batalha”). De um café, os personagens estão vendo o terreno onde se passara a guerra e onde, agora, a vida contemporânea segue tranquilamente, onde crianças jogam futebol, pessoas tiram fotos, pássaros passam voando. Tudo isso pode tornar-se subitamente flechas, lanças, enfrentamentos. É o caráter incompreensível e caótico da percepção das personagens simonianas, que é capaz de transportar leitor e protagonista para frente das legiões de Júlio César.

A ideia de mudança estática é trazida desde a epígrafe de *A Batalha de Farsália*, citação de "Cemitério Marinho”, de Valéry: “Zenão! Cruel Zenão! Zenão de Eléia!/Tu me

---

[24] *“L'inscription du présent narratif se présente ainsi en perpétuel décalage, si infime soit-il, et l’écriture non pas affaire de reflet mimétique mais affaire de mouvement [...]”*

[25] Utilizamos a tradução de Maria Lúcia Autran Dourado, publicada pela Nova Fronteira, em 1990.

varaste com esta alada flecha/ Que vibra, voa, e que não voa!/ O som me engendra e a flecha me mata!/ Ah! o sol… Que sombra de tartaruga/ Para a alma, Aquiles imóvel em veloz corrida!" (Simon, 1990, p. 3). Sobre o início da obra, o surgimento do pombo e do começo da guerra se sobrepõem ao presente e ao que está sendo visto. No entanto, o retardamento dessa cena cria uma imagem inerte, porque o movimento parece estar parado de fato num lugar ausente de tempo.

A citação do discurso de Simon e a epígrafe tocam em um assunto comum: o movimento. Isso pois não importa o quanto narre o movimento do universo ao redor ou o quanto corra, parece que sempre há a presença do lento e do estático, sem nunca chegar ao ponto final, como a flecha e o semideus. Tom Bishop (1992), em sua apresentação no colóquio no Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle para estudiosos, críticos e escritores do Nouveau Roman (inclusive, o próprio Claude Simon), afirma que a narrativa de simoniana (no caso, *Orion Aveugle*) parece mais errante do que uma narrativa que vai de um alfa para um ômega, parafraseando o autor, porque o herói de Simon comumente erra — nos dois sentidos da palavra — o seu trajeto. As suas obras nunca partem de um começo, geralmente de um *depaysement*, e terminam num vazio, sem que houvesse um fim.

Como na narrativa de Georges:

> [...] Georges continuava sempre a perceber, como um deslizamento, um arranhar imperceptível, monstruoso e contínuo atrás do fino e paciente pisoteio das patas: essa olímpica e fria progressão, esse lento geleira em marcha desde o início dos tempos, triturando, esmagando tudo, e no qual parecia vê-los, ele e Blum, rígidos e gelados, empoleirados com suas botas, seus esporas, em suas carcaças exaustas, íntegros e mortos entre a multidão de fantasmas em pé, também em seus trajes de cores suaves e desbotadas, avançando todos com a mesma imperceptível velocidade como um cortejo imobilizado de manequins oscilando por solavancos em seus pedestais, uniformemente envolvidos naquela espessura glauca através da qual ele tentava discerni-los, defini-los, repetindo-se infinitamente nas profundezas verdes dos espelhos) [...] (Simon, 1982, p. 314)[26]

Essa citação está dentro de um parênteses que não possui um único papel no romance, porém amiúde eles servem, como coloca Calle-Gruber (2004) como didascálias, que é a descrição da cena, do cenário e do movimento a ser interpretado.

---

[26] *"[...] Georges continuait toujours à percevoir, comme un glissement, un raclement imperceptible, monstrueux et continu derrière le menu et patient piétinement des sabots : cette olympienne et froide progression, ce lent glacier en marche depuis le commencement des temps, broyant, écrasant tout, et dans lequel il lui semblait les voir, lui et Blum, raides et glacés, juchés avec leurs bottes, leurs éperons, sur leurs carnes exténuées, intacts et morts parmi la foule des fantômes debout eux aussi dans leurs costumes aux couleurs suaves et fanées s'avançant tous à la même imperceptible vitesse comme un cortège figé de mannequins oscillants par saccades sur leurs socles, uniformément englobés dans cette épaisseur glauque à travers laquelle il essayait de les deviner, de les préciser, se répétant à l'infini dans les vertes profondeurs des miroirs) [...]"*

“Continuar” não à toa está no imperfeito. “Continuava” corrobora com as frases seguintes, pois mostra a repetição sem fim de algo. Ela expressa o tédio, o cansaço e exaustão do caminhar contínuo, que avança (na medida que os cascos continuam a marchar). Porém, esse movimento não tem pontuação no passado, não se sabe quando se iniciou e quando terminou, sabe-se que aconteceu e que se repetiu.

A origem dessa divagação se dá desde o “começo do tempo”, portanto, pode-se pensar que se iniciou juntamente com a guerra, por um lado, e, por outro, que a origem está nos tempos remotos. Há uma espécie de alegoria nessa citação em que a cena guerra parece ser uma repetição da origem dos tempos, uma espécie de repetição da cosmogonia. Nela, é fundamental para a existência humana desde o princípio, a guerra; isto é, a frialdade, a solidão, a dor.

A existência é caminhar sem rumo, onde existir e morrer são os mesmos, pois em ambos os humanos estão “intactos e mortos em meio à multidão de fantasmas”. Inclusive, o único sinal de vida dos corpos é o sacolejo que o trote do cavalo causa neles, esses manequins, corpos sem vida. A progressão da marcha, assim, caminha mesmo sem os soldados decidirem isso, pois parece que os cavalos também galopam maquinalmente para frente, assim como o Tempo. Essa oração pode se referir tanto a Georges e Blum, quanto aos cavalos. No segundo caso, os pangarés são focalizados e parece que eles trotam em vão em meio aos fantasmas, com alguns deles nas costas. Os animais servem para mostrar o lado animalesco e cru da vida, que continua sem tomar conhecimento dos sentidos humanos, que continua porque a vida é assim, sem razão, sem porquê, sem compreender o que são as explosões ao redor.

Enfim, no âmago do humano desde o princípio está o sofrimento, o que se segue inalterável “até o infinito nas verdes profundezas dos espelhos”.

8. A perspectiva: *A Estrada de Flandres* e a (im)possível coletividade[27]

Pretendemos o estudo de uma teoria que subjaz *A Estrada de Flandres* e que diz respeito à sua extrema descontinuidade, como já percorreram Mireille Calle-Gruber (*Le grand temps: essai sur l'œuvre de Claude Simon*, 2004) e Jean Ricardou ("Un ordre dans la débâcle", 1967). Segundo esses estudos, na estrada impera a perda de unidade e de coesão, pois tudo é dissoluto e desorganizado, dividido em partes desunidas e fragmentadas. Para debatermos a relação problemática entre *enunciação* e *enunciado*, centrando-nos no enunciador, servir-nos-emos das teorias de Catherine Rannoux (1997), que será a nossa principal interlocutora. O seu estudo, *L'écriture du labyrinthe*, nos é fundamental, pois debate a relação entre *significante* e *significado* na obra de Simon. Segundo a autora, por vezes, essa ligação é duvidosa, afinal, a narrativa está em suspensão — o que ficará mais claro ao longo deste texto. Assim, o discurso pode se identificar com um sujeito subentendido ou ficar flutuando entre vários, logo, extrapolando as balizas do eu.

A partir da coletividade do grupo de soldados, do testemunho e do problema da enunciação, desenvolvemos em seguida a nossa primeira tese: o compartilhamento que permite uma coletividade.

Porém, uma leitura totalmente oposta é possível: o aniquilamento, tanto do eu, quanto do grupo, tendo em perspectiva o fato de a narrativa trazer uma tensão triangular entre o subjetivo, coletivo e o nada, sem que, na maioria das vezes, consigamos precisar de qual se trata. O que queremos apontar é a dissolução de quase tudo no universo da *A Estrada de Flandres*, que se estende até o sujeito e sua subjetividade, tanto quanto à coletividade.

No seio desse problema, também está a relação entre mímesis e textualidade, pois a *Estrada* ficcionaliza a realidade do soldado, ao passo que se preocupa em excesso com o trabalho linguístico-literário.

Em resposta a Claude Sarraute e ao *Le Monde* a respeito de *La Route de Flandres*, vemos como Claude Simon explora o fragmentário, mas de maneira organizada:

> — Estava preocupado com duas coisas, a descontinuidade, o aspecto fragmentário das emoções que se experimenta e que nunca estão ligadas umas às outras, e ao

[27] Esse capítulo da dissertação foi publicado enquanto capítulo de livro ("A estrada de Flandres e a (im)possível coletividade", 2022). Este texto resultou da curso Literatura e Memória, ministrada pela professora Maria de Fátima Marcari, que também organizou a obra onde o estudo foi publicado, E*ntre si e o outro: Literatura e Memória em Diálogo*, 2022)

> mesmo tempo a sua contiguidade na consciência. A minha frase procura traduzir esta contiguidade. (SARRAUTE, 1960)[28]

Trata-se de uma afirmação que pode parecer, no mínimo, contraditória, mas C. S. consegue colocar ambos — fragmento e organização — em equilíbrio, tensionando ao máximo os limites da ilusão referencial.

A análise que se pretende aqui está dividida em três seções. Em "A suspensão do enunciador", debatermos a relação problemática entre *enunciação* e *enunciado*, centrando-nos no enunciador, nos serviremos das teorias de Catherine Rannoux (1997), que será a nossa principal interlocutora. Em seguida, a partir da coletividade do grupo de soldados, do testemunho e do problema da enunciação, desenvolvemos a hipótese do compartilhamento de experiências que permitem estabelecer uma coletividade. Para elaborarmos a relação do sujeito e do coletivo, apoiar-nos-emos em dois estudos de Michael Pollak, "Memória, esquecimento e silêncio" (1989) e "Memória e identidade social" (1992), e um de Jan Assmann, "Memória comunicativa e memória cultural" (2016). Desenvolveremos, numa terceira parte, "O aniquilamento da singularidade e do grupo", uma hipótese contrária a essa: o apagamento, tanto do eu, quanto da coletividade, tendo em perspectiva o fato de a narrativa trazer uma tensão triangular entre o subjetivo, o coletivo e o nada, sem que, na maioria das vezes, consigamos precisar de qual aspecto se trata. O que queremos apontar é a dissolução de quase tudo no universo de *A estrada de Flandres*, que se estende até o sujeito e sua subjetividade, tanto quanto à coletividade.

Portanto, examinaremos a relação do eu no grupo, e vice-versa. A seguir, observaremos a presença da suspensão na obra e como isso atinge o enunciado, tornando a subjetividade dos soldados permeável. Porém, a enunciação é levada ao extremo, a ponto de se dissolver, até ser possível a identificação não só do eu subjetivo e do coletivo, mas também da uma espécie de apagamento de subjetividade, o que é plausível ao se narrar uma guerra.

8.1. A suspensão do enunciador

No tocante à suspensão do e pelo enunciador, podemos verificar um fragmento que exemplifica a dificuldade ou, por vezes, a impossibilidade de verificar quem está narrando. Trata-se do início da obra, que coloca o leitor em meio à guerra, ou melhor, ao acampamento dos soldados. No excerto à frente, veem-se diversas sequências temporais se desenvolvendo

---

[28] *"J'étais hanté par deux choses, la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et que ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté."*

simultaneamente (ou quase simultaneamente). Inicia-se com o narrador portando uma carta em mãos e os cavalos bebendo água. Nesse momento, vemos a lama cobrindo os calcanhares dos cavalos e, subitamente, surge o anúncio de Wack de que os cães a comeram. De um lado temos a escuridão, que evoca um ar infernal para a cena em que os cachorros se transformam em bestas devoradoras de tudo, inclusive de lama; de outro lado, o barro seco pela míngua, que resultou numa terra gasta e endurecida:

> Ele segurava uma carta na mão, levantou os olhos me olhou depois de novo para a carta de novo para mim, atrás dele eu podia ver passar de um lado para o outro as manchas vermelhas acaju ocre dos cavalos que eram levados a beber, a lama era tão profunda que os calcanhares se afundavam mas eu me lembro que durante a noite geara de repente e Wack entrou no quarto levando café dizendo Os cães comeram a lama, eu nunca tinha ouvido essa expressão, pareceu-me ver os cães, espécie de criaturas infernais míticas as bocas debruadas de rosa seus dentes frios e brancos de lobos mascando a lama negra nas trevas da noite, talvez uma lembrança, os cães devorando limpando deixando nada: agora ela estava cinzenta e nós torcíamos os pés ao corres, atrasados como sempre para a entrevista matinal, quase distendendo os tornozelos nas marcas profundas deixadas pelos cascos dos cavalos e que se haviam tornado tão duras quanto pedra, e depois de um momento ele disse Sua mãe me escreveu. Então ela lhe havia escrito apesar de minha proibição, senti que corava, ele interrompeu-se tentando alguma coisa como um sorriso [...] Não fique com raiva dela É perfeitamente normal que a mãe Ela fez bem De minha parte estou muito satisfeito de ter a oportunidade se você precisar de, e eu Obrigado meu capitão, e ele Se tiver algum problema não hesite em me procurar [...] Depois de terem bebido os cavalos partiam novamente trotando, dois a dois, os homens correndo no meio praguejando atrás deles e divertindo-se em pendurar-se nas rédeas, podia-se ouvir o barulho dos cascos no barro gelado [...] (Simon, 1986, p. 7-8)[29]

Além da confusão temporal, se observarmos detidamente a citação, notaremos que a primeira palavra, o pronome sujeito “ele”, não encontra correspondência imediata. Quem é o enunciador dessa oração? Identificamos apenas Wack e o capitão; todavia, quem fala deles afinal? Ele é impessoal, em um primeiro momento, pois não se corresponde exatamente com nenhum personagem ou até pode alternar com algum outro enunciador; esse “ele” alterna muito rapidamente para “eu”, logo para “nós”.

Fica evidente, portanto, a dificuldade em identificar quem o narrador está descrevendo. Na obra, o narrador heterodiegético tem o árduo papel de narrar a história dos soldados e de Georges, mas não sabemos ao certo a quem ele está se referindo.

Podemos tentar traçar uma lógica para identificarmos esse sujeito, pois, aos poucos, a figura do protagonista é delineada. Sabemos que a carta nas mãos do sujeito, entregue pelo capitão, fora escrita pela mãe do primeiro; portanto, ambos teriam alguma relação familiar

[29] Este estudo foi feito durante o curso de “Literatura e Memória”, ministrado pela professora Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari. O presente capítulo foi publicado como “A estrada de Flandres e a (im)possível coletividade” (Almeida, 2022) no livro *Entre Si e o Outro: Literatura e Memória em Diálogo*. Em razão de adequarmos o capítulo em um artigo, que necessitou de algumas sínteses, adotamos a tradução de Waltensir Dutra (*A Estrada de Flandres*, 1986).

fora da trincheira (“mais ou menos primos” [Simon, 1986, p. 7]); e que, além disso, há uma relação desconfortável entre ambos, que descobrimos mais adiante ser motivada por disputas amorosas (“Virgem, contudo, há muito tempo ela não era mais, mas suponha que não era isso que ele lhe pediu esperava dela no dia em que se decidiu desposá-la [...]” [Simon, 1986, p. 10]). Além disso, os outros soldados do esquadrão são mencionados gradualmente na narrativa, Iglésia (“eu poderia ter dito, Iglésia poderia ter dito” [Simon, 1986, p. 11]), assim como o soldado Blum. O sujeito a que se referem os pronomes “ele” e “eu” só será mencionado um pouco mais à frente, por um outro narrador, depois de reconhecermos os demais integrantes desse “nós”: “[...] Georges se perguntando a si mesmo sem se perguntar exatamente [...]” (Simon, 1986, p. 21).

A partir do último momento citado, inicia-se um grande encadeamento do narrador se referindo a Georges apenas como “ele”:

> Eles continuaram a discutir, as vozes nem mesmo irritadas, ou melhor, com alguma coisa de doloroso, marcas daquela apatia própria dos camponeses e dos soldados, e de certa maneira impessoais, como seus uniformes duros, conservando ainda [...] fantasmas de cintos e de botas gesticulavam de maneira abrupta como eles se fossem movidos não pelos seus cérebros de soldados broncos brutais ou idiotas mas por algum mecanismo inexorável [...] um fausto bárbaro, com o que não seria um dia senão pedaços de ferragem torcidos e enferrujados e alguns trapos demasiado largos flutuando sobre esqueletos (mortos e vivos), e Georges agora estendido na opaca e fedorenta obscuridade do vagão de gado, pensando: “Mas como já é? Uma história de ossos contados, numerados….”, pensando: “Sim. E compreendo: eles numeraram meus restos… Em todo caso qualquer coisa nesse gênero” (SIMON, 1986, p. 55-56)

Cabe evidenciar que esse fragmento apresenta uma narrativa mais linear. O narrador conta o momento em que os dragões estão no vagão do trem e os observa, descrevendo-os nesse instante. Ele nos mostra pouco, permitindo apenas captar as suas vozes e as entonações “dolorosas” e “impessoais”, justamente pela ausência de identificação física ou qualquer particularidade, dado que corrobora com o fato de parecerem fantasmas, despojos da guerra, “pedaços de ferragem torcidos e enferrujados e alguns trapos demasiado largos flutuando sobre esqueletos”. O narrador permite a fala de Georges, ou melhor, pensamento a que ele tem acesso. Duas páginas depois, ainda no trem, menciona o nome do protagonista “[...] por fim Georges renunciou a retirar, soltar o que ele sabia ser sua perna” (SIMON, 1986, p. 57). Mas, a partir deste trecho, não sabemos mais a quem o narrador se refere: “Afinal de contas, eu li em algum lugar que prisioneiros haviam bebido urina…”[...] (SIMON, 1986, p. 57).

Essa sequência continua por mais quatro páginas, quando esse “ele” começa a narrar o momento da morte do capitão, depois de dividir a sua comida com Blum, que pega o pedaço

maior. Desta citação, é interessante observar como a cadeia fórica, de tão longa e distante do sujeito, pode fazer referência não só a Georges, como também aos demais soldados:

> depois na pasta pegajosa que ele mastigava o mais lentamente possível procurando ainda imaginar que sua boca e seu estômago eram os de Blum, a quem agora procurava fazer compreender que era culpa do sol, que se havia escondido naquele momento, embora, pensou ele, jamais tivesse realmente esperado que mesmo com o sol eles houvessem conseguido: "Porque sabia eu perfeitamente que era impossível que não houvesse outra saída e que por fim nós seríamos presos: tudo isso não levava a nada e não obstante nós tentamos [...] errando andando em círculo por aqueles caminhos entre sebes todas iguais àquela atrás da qual se havia emboscado a morte dele, onde por um instante eu vi luzir o brilho negro de uma arma antes que ele caísse desabasse como uma estátua privada de base [...] e Iglésia disse Ele me acertou, mas nós continuamos a agalopar eu disse Tens certeza onde, e ele Na coxa cretino, eu disse Podes continuar ainda, o pipocar insignificante diminuindo agora depois cessando totalmente [...] (SIMON, 1986, p. 61)

Depois da sequência fórica do "ele" como Georges, esse "ele" ("pensou 'ele') após a menção de Blum, não parece retomar diretamente o último, mas o anterior. No que diz respeito à sintaxe, a verdade é que não é possível fazer essa afirmação de maneira categórica, pois o pronome permite a ambiguidade. Sabemos que ele está acompanhado de Iglésia, que levou um tiro na perna, e conhece a história do ancestral[30] — o que não é exclusivo de Georges, pois os demais debatem essa história ao longo do romance. Todavia, durante grande parte da obra, a narrativa se desenrola por meio do olhar de Georges enquanto ele dialoga com os demais soldados, sobretudo com Blum, que mostra um ponto de vista na maioria das vezes oposto ao de seu colega, de que de Reixach, o capitão, teria sido assassinado: "[...] e Blum: 'Muito bem, desculpa-me. Eu achava que isso te divertia: estás aí a repisar, a supor, a enfeitar, a inventar histórias, contos de fadas [...]" (Simon, 1986, p. 146). Portanto, "ele" parece continuar a sequência de Georges, mas parece que o narrador suspende diversas vezes quem está falando e a quem, e o leitor é o maior atingido. Além disso, no discurso que descreve a emboscada, temos a referência pronominal à Reixach ("se havia emboscado a morte dele" e "antes que ele caísse"), ao atirador ("Ele me acertou") e a Iglésia ("e ele na coxa"), interferências que tornam ainda mais difícil a compreensão.

Todavia, é plausível encontrar a relação desse "ele" com outro membro do grupo, pois não podemos identificar exatamente de quem se trata. Esse é o aspecto do compartilhamento que é o mais fundamental, mas isso se elabora tanto no campo do conteúdo, quanto da forma.

---

[30] Uma das principais questões do romance é a morte do capitão, que poderia ter se suicidado ao encontrar os soldados inimigos, tendo a mesma morte de seu ancestral, ou teria sido morto pela emboscada. Inúmeras vezes os personagens suspendem a narrativa, tentando encarar o absurdo que está diante de seus olhos, como a narração em *mise en abyme* desta cena, que, ao invés de descrever a morte do capitão, descreve do outro Reixach. Há assim fugas para a imaginação e para os momentos felizes fora da trincheira.

A interpretação do subjetivo partilhado dos personagens se sustém justamente pela abertura que o enunciado nos dá, permitindo o reconhecimento de diversos enunciadores, por mais que sejam menos óbvios. Talvez possamos identificar, na maioria das vezes, Georges como principal locutor. No entanto, o labirinto é ainda mais emaranhado, e a narrativa torna possíveis outros desmembramentos.

A enunciação apresenta uma oscilação entre o "eu" e o "ele". Para Catherine Rannoux, a partir das cenas que se repetem, há uma espécie de rastro na narrativa que indica a referenciação do sujeito como se fosse o seu desdobramento, o seu eco, ou seja, apesar de o sujeito não ficar evidente, podemos extrair traços que o indiquem, por mais que não sejam completamente conclusivos. Nos excertos acima, a construção do encadeamento da narração aponta para a possibilidade da retomada de um interlocutor, por vezes distante, de Georges.

Segundo a autora, os pronomes fazem parte das poucas bases que identificamos para apoiar a enunciação; no entanto, por vezes, essa ligação é duvidosa; afinal, a narrativa está em suspensão quase total e dificilmente o enunciador pode ser identificado com exatidão. Assim, o discurso pode se identificar com um sujeito subentendido ou flutuar entre vários, logo, extrapolando as balizas do eu. Rannoux descreve que a escrita simoniana exige uma construção anafórica, não como uma anáfora normal, mas uma "anáfora suspensa"[31], cujo correspondente, aquele que o pronome substitui, está 'subentendido'[32]. Essa anáfora portanto exige uma memória discursiva e de longo prazo (Rannoux, 1986, p. 103).

Assim, na cadeia fórica que citamos, o enunciador do discurso se torna também passível de outras leituras, uma vez que menciona-se, em um determinado momento, de quem é a voz, ao longo do percurso narrativo, o "ele" problemático se esparge, podendo fazer referência aos demais.

8.2. A construção da coletividade e as barreiras volúveis do indivíduo

Pode-se afirmar que as subjetividades são compartilhadas dentro do grupo. Primeiramente, os soldados compartilham seus discursos e concepções, pois, durante o momento de espera, seja pelo fim da guerra, seja pelo ataque inimigo, o que eles fazem, na maioria das vezes, é dialogar sobre ela. Cada um compartilha a sua vivência e o seu ponto de vista, partilhando também o próprio discurso, criando uma memória e um testemunho em

[31] *"l'anaphore suspendeu"*
[32] *"sous-entendue"*

comum. A falta de sentido e o compartilhamento das impressões e sensações ficam mais evidentes nesta passagem:

> mas por que queria ele de qualquer jeito dar tiros de fuzil
> talvez porque é a guerra, todo o mundo
> tu dizes todo o mundo
> mas ele é capenga não se ficou com raiva dele
> uma maldita sorte não sei o que eu daria para ser também e não ter de [...]
> Eles olharam para o cavalo que continuava estendido de lado no fundo da cocheira: haviam jogado uma coberta em cima dele e só pareciam os seus membros rígidos, seu pescoço coberto [...] eles podiam *ver-se* suas silhuetas deformadas como parênteses se destacando sobre o fundo claro da porta como um nevoeiro levemente azulado, como um véu, uma catarata Simonjá parecia formar-se embaçando o doce olhar de ciclope, acusador e úmido (SIMON, 1986, p. 52; grifo nosso)

Pouco antes desse diálogo, o grupo estava conversando, mas não conseguimos apontar quem é o enunciador, senão por algumas deduções. Aos poucos, podemos perceber que trata-se de um diálogo, embora não haja nenhuma sinalização gráfica e tampouco a indicação do enunciador. Observa-se, nesse momento, que os personagens estavam acampados no escuro, portanto, é como se o próprio narrador não conseguisse enxergar quem estava falando; por isso, nós também não conseguimos. Todavia, no parágrafo seguinte, há uma identificação do tema do enunciado: vemos o cavalo adoecido no meio do grupo. O momento é de continuidade e partilha, pois todos fazem os mesmos gestos e veem a mesma coisa, compartilhando, nesse momento, inclusive a perspectiva.

A relação entre a interioridade do sujeito com o grupo é discutida por Jan Assmann em "Memória comunicativa e memória cultural". Assmann, ao lado de sua esposa Aleida Asssmann, se tornaram grandes estudiosos das Ciências Sociais ao desenvolverem a noção de "memória coletiva" de Halbwachs[33] em "memória cultural" e "memória comunicativa". Partindo dessa ideia, Jan Assmann (2016) discute que a memória está estritamente ligada à formação e o desenvolvimento da identidade do indivíduo, que também é permeado por uma identidade coletiva.

Dito isso, há a essência do sujeito (*memória interna*), que é individual e subjetiva, definida por sua existência. Por sua vez, ele está sempre associado à sua cultura, à sua memória cultural. A memória do sujeito, além disso, está relacionada com a identidade e com a cultura do seu próprio meio (*memória social*), enquanto é desenvolvida no tempo em comunicação com o meio. Desenvolvida historicamente, ambas estão relacionadas com a *memória cultural*, que é a do tempo histórico, mítico e cultural associado à identidade. As duas últimas são as maneiras de lembrar da "memória coletiva", sem excluir a concepção de

[33] Halbwachs dividiu a memória em individual e coletiva ao tratar do compartilhamento e coletividade entre sujeitos de um grupo.

Halbwachs. Mas o que queremos pontuar é que a memória pode ser compreendida, para além da memória individual, como cultura acumulada da sociedade ou de um grupo.

Outro estudioso da memória coletiva de Halbwachs foi Michael Pollak (1989), que, em "Memória, esquecimento e silêncio", discute a "negociação" entre memória individual e memória coletiva. Para o primeiro, não bastaria que aqueles que irão agregar as suas memórias à sociedade apenas testemunhassem: é preciso que essas memórias tenham contato com outras para se tornarem comuns, teoria muito cara para nós. Mas Pollak (1989) visava ir, contudo, além de como as memórias se tornam coisas, pois pretendia esclarecer os seus processos. A partir dessa relação metonímica do grupo e do eu, Pollak (1992) formula a seguinte questão que irá guiar o seu texto: "quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva?" O autor esclarece que o acontecimento individual se tornaria do grupo quando "vivido por tabela", logo, seriam eventos que poderiam não pertencer ao sujeito, porém que se enraizariam de tal modo nele que se tornariam parte de seu imaginário: "acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não" (Pollak, 1992, p. 200-202). Esse mecanismo da memória permite que ela, caso um grupo detenha tal conhecimento, se torne quase hereditária, "pode[ndo] ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação" (Pollak, 1992, p. 200-202). Um dos meios seria a projeção das memórias no indivíduo por fazer parte do grupo, mesmo não estando na mesma época ou no mesmo lugar.

Essa memória construída também tem relação com a identidade construída da sociedade, criando a sua própria representação de como quer ser vista por outros. Sobre a construção de uma identidade, como a fronteira de um sujeito ao outro, o grupo é balizado pelas fronteiras que ele próprio define. Dessa maneira, o argumento de Pollak é de que a memória é importante não só para a formação de um identidade individual (físico, moral e psicológico), como também para a identidade do grupo, "na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si" (Pollak, 1992, p. 204). Ou seja. segundo o autor, a memória coletiva apresenta um trabalho que modela e remodela a sua experiência factual para a sua manutenção, modificando também a individual. Pollak (1992) também elenca três outras maneiras dessa projeção exponencial da memória individual. Uma outra maneira de a memória se tornar coletiva seria por meio de grandes personagens, pois as suas histórias seriam habitadas por diversas pessoas, "por tabela", mesmo que não sejam contemporâneas de determinada pessoa. Além de sujeitos singulares, lugares podem ser o meio de

compartilhamento memorialístico, por estarem ligados a lembranças, desde monumentos e museus até lugares visitados na infância, longínquos ou não.

Retornando à obra de Simon, à sombra das teorias de Pollak e Assmann, o excerto é ainda mais complexo, por causa do pronome reflexivo "se" , que pode mostrar que os soldados viam a fera enquanto ela os olhava de volta, de modo "acusador e úmido"; todavia, não veem nada, senão os contornos e os olhos cegos. Os soldados projetam-se na triste figura imóvel, compartilhando das sensações e impressões de estarem também se tornando apenas vultos e matéria digerida pela guerra. Sublinhamos que os soldados compartilham de uma memória mais imediata difundida entre eles, num determinado momento.

Assim sendo, o discurso pode representar uma enunciação coletiva, pelo fato de os personagens se organizarem em um grupo, extrapolando as suas interioridades. As balizas que separam o eu dos demais permitem o compartilhamento das emoções, o que é assegurado também pelas situações vividas e pelo contexto da guerra, ou seja, dialoga com a memória cultural dos sujeitos. Além do mais, é uma ficcionalização de uma momento histórico que está presente no imaginário da sociedade.

A narrativa da tragédia é um testemunho de Georges e dos soldados, que percebem, em grande medida, a guerra. A narrativa, mesmo o que parece ser uma analespse, é desenvolvida no tempo presente, no primeiro plano, muito próximo do tempo da escrita. Portanto, não se trata de um testemunho com o de Primo Lévy, que retorna do campo de concentração e tenta narrar os fatos. Não se trata de uma narrativa da "aventura", mas da aventura de narrar, como colocou Ricardou (1967), pois ela parece se desenvolver enquanto é (d)escrita.

8.3. Aniquilamento da singularidade e do grupo

Antes de defender nossa tese da partilha, iremos mostrar a maneira singular com que a narrativa se constrói: seja na forma ou no conteúdo, os narradores conseguem erguer um edifício arquitetônico em suspensão, graças ao tamanho grau de dissolução. Esse caráter fragmentário é uma das técnicas que permitem o compartilhamento do eu e do grupo.

No estudo mais basilar de *A Estrada de Flandres*, intitulado "Un ordre dans la débâcle", 1967, o também novo romancista Jean Ricardou, descreve que essa obra é uma ficção de um mundo em "completa desagregação", "um universo em decomposição"[34] (Ricardou, 1967, p. 44-45). Ricardou (1967) elenca as causas para o "débâcle" (que significa

[34] *"complète désagrégation", "un univers en décomposition"*

tanto o colapso, queda ou ruína de algo, quanto a dispersão, ambos podendo ter o sentido militar) d'*A Estrada*. Uma delas estaria relacionada com a dissolução da *ordem militar*, no que diz respeito à degradação do esquadrão em alguns poucos soldados e da disciplina militar; ou seja, o fim das fileiras e linhas de combate e das imbricações dos exércitos oponentes. A "estrada" ("la route") se torna um lugar de "déroute" (que é, por um lado, debandagem, dispersão, e, por outro, e derrota): "o espaço da dispersão é uma superfície desorientada que se revela dinamicamente (homens derrotados, perdidos, girando em círculos) desordem labiríntica."[35] (Ricardou, 1967, p. 45). O mesmo acontece com a *ordem social*, pois os civis perderam tudo, inclusive a sua função. Ou com a *ordem mecânica,* porque tudo perde a lógica de causa e continuidade, inclusive a *ordem fisiológica* e a *física*, alterando o funcionamento orgânico e natural do homem e do universo. Também entram em colapso a *ordem temporal* e a *espacial*, pois elas são totalmente rompidas e fragmentadas, com retornos constantes, aparições de outras sequências.

Além do caos, a obra está em suspensão, pois não conseguimos, por vezes, identificar o que está sendo narrado. Como coloca Rannoux, não sabemos o mais fundamental na narrativa: o significado ao qual o significante faz referência. Por isso, não se sabe onde estão, o que fazem, quando, o que, quem, para quem.

Ainda no que diz respeito à relação entre significante e significado[36], uma das teses centrais da obra de Rannoux sobre o romance em questão, é a relação harmônica e tensiva entre *mimesis* e textualidade, radicalizando ao máximo os limites da ilusão referencial. Simon torna possível o que aparenta ser impossível. A autora afirma que ele propõe uma visão singular do mundo, outrossim uma construção essencialmente linguística. Como Simon já havia anunciado: "[o] que desejei fazer foi forjar uma estrutura que me permite apresentar, um após o outro, elementos que na realidade se sobrepõem, voltar a uma arquitetura puramente sensorial."[37] (Simon *apud* Sarraute).

Como já se indicou, o romance de C. S. consegue, em suspensão radicalmente caótica, colocar em equilíbrio elementos opostos, relacionando-os. Mas o que estabelece essa ligação

---

[35] *"l'espace de la déroute est une surface désorientée qui se révèle dynamiquement (les hommes vaincus, perdus, tournant en rond) désordre labyrinthique."*

[36] Rannoux utiliza os vocábulos "significante" e "significado" de maneira, de certa forma, próxima ao sentido original, empregado pela Linguística. Ela se serve deles com asserção, pois a separação entre forma e conteúdo não seria suficiente para abarcar a ideia de que, nas obras simonianas, o signo pode representar inúmeros significantes, logo, conteúdos diversos. Para ser mais exato, a noção de significante e significado é fundamental para a discussão semiótica sobre a ilusão referencial. Desde Riffaterre e sua obra "L'Illusion référentielle", o significante é um todo construído em signos que revela o significado pela mimese, pela ilusão.

[37] *"Ce que j'ai voulu faire, c'est forger une structure qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent, de retrouver une architecture purement sensorielle."*

está em grande tensão. Fica mais claro se pensarmos na imagem de uma corda bamba. Ela liga dois pólos opostos, que, enquanto se ligam, se repelem. Sobre ela, no ar, o leitor pode ficar de pé, em equilíbrio, lutando contra a queda, contra o desequilíbrio[38].

Por meio dessas inter-relações, o impossível e possível podem coabitar na mesma página, a saber, diversos sujeitos no mesmo plano, o fragmentário e a unidade, a morte e a vida, o impessoal e o pessoal, entre outros que veremos adiante.

Mas como são interligados? Mireille Calle-Gruber (2004) debate as passagens limites e zonas duvidosas. A estudiosa se serve de diversos termos para discutir a ligação que transforma o fragmentário em unidade, através de inter-relações, como *assemblage*, *enjambement*, sobretudo na transição de um tempo para o outro[39].

De fato, em diversos momentos se torna difícil saber o que está sendo narrado, sobretudo quando se trata de momentos de transição, pois parece que tateamos no escuro até reconhecermos elementos suficientes para nos situarmos na narrativa. "Tatear" é fundamental para a sequência de cenas, desde os soldados tateando na penumbra, até Georges menino durante a noite, no aposento do Reixach ancestral, no fim do segundo capítulo. No início do terceiro, o mais confuso de todos, não podemos separar o intercurso sexual de Georges e Corinne do debate entre Georges e Blum sobre a guerra e a morte, como neste excerto seguinte, extraído desse momento: nós tateávamos no escuro agora,[...] persistia como uma leve luminosidade no quarto e que se alonga ainda depois do crepúsculo podia-se ver brilhar a madeira da cama eu esbarrei na cadeira (Simon, 1986, p. 203). Como os soldados, é assim que o leitor vê o universo da *Estrada*, pois também reconhece pouco "no escuro", senão a superfície das matérias que tentamos decifrar[40].

Para a nossa interpretação, também é importante a quebra da ordem psicológica. Um dos principais fatores que possibilitam uma narrativa tão caótica é a própria situação mental dos personagens, que é completamente desordenada. O tema do fragmentário esteve presente, aliás, desde o título original da obra em questão era "Descrição fragmentária de um desastre"[41]. Houve o intuito, por parte do autor, como se sabe, de descrever o caos da guerra

---

[38] Parte dessa interpretação foi originalmente feita por Mireille Calle-Gruber (2004), mas a metáfora é de uma das obras de Simon, que se intitula *Corde Raide*, em português, "corda bamba".

[39] Segundo a autora, a narrativa de Simon não só trabalha com inúmeras sequências temporais, mas também as embaralha. Para relacioná-las, há momentos de transição que ligam umas às outras, que funcionam como montagem, sobreposições etc. Portanto, entre elas, não há limites exatos, mas passagens que pertencem tanto há umas quanto a outras, como em uma espécie de cicatriz do tempo fraturado. Essa é um exemplo da não limitação na obra de Simon em questão.

[40] Calle-Gruber (2004) descreve muito melhor a questão do tatear na narrativa, em verdade, partimos de sua discussão inovadora que questiona o narrador como câmera.

[41] *"Description fragmentaire d'un désastre"*.

do ponto de vista dos personagens. Apesar de serem retalhos esparsos, seguem uma sequência e possuem uma lógica interna de hierarquização para a qual retornaremos mais à frente.

Antes disso, no entanto, é importante assinalar que o fragmentário é um fator natural e fundamental da memória, afinal, na nossa vida interior, não pensamos em sequências exatas e contínuas como um fio, pois, na maioria das vezes, trata-se de uma incontrolável associação de ideias. Apesar disso, há, fenomenologicamente falando, uma sequência, por mais contraditório que possa ser, pois é dessa forma que o mundo também se constrói para nós. A matéria não tem nenhuma ligação de fato com o sujeito.

Se pensamos, contudo, numa consciência que presencia situações de extremo sofrimento humano, a sua organização, como é a de Georges, é muito mais fraturada. Se o leitor quase não consegue se situar na narrativa, é porque os soldados também não o conseguem no seu tempo-espaço. Mas C. Simon ainda "unifica" os fragmentos: na interioridade narrada na obra, para relacioná-las, o narrador explora ao máximo cada sentido das coisas, sobrepondo diversos eventos, objetos, memórias, construindo, com eles, um mosaico.

Retomando a questão da dissolução da singularidade, que abarca diversos personagens e se reflete no grupo, ela também transforma o "eu", ou "ele", em nada, pelo fato de não encontrar nenhum correspondente, criando um sujeito vazio. Se retomarmos a longa sequência fórica vista a pouco, vemos que o narrador tomou páginas e páginas sem nomear o sujeito, que apareceu pela última vez na página 57. Retomemos um desses momentos de enunciação suspensa, no caso, na narração da morte do capitão:

> a bala de pistola disparada um século e meio antes tivesse levado todos aqueles anos para atingir seu segundo algo colocar o ponto final em um novo desastre…"
> Depois (sempre jazendo meio asfixiado naquelas trevas sufocantes) pareceu-lhe vê-lo realmente, tão deslocado, tão insólito na campina verdejante quanto esses enterros que encontramos por vezes, avançando no meio dos campos como uma mascarada sacrílega [...] (Simon, 1986, p. 63)

Novamente não conseguimos identificar quem é esse sujeito que fala entre aspas relembrando a morte do capitão, apesar de estar próximo de Georges ou Blum. O primeiro parágrafo continua esse monólogo, que no final parece se dissolver, até se tornar literalmente reticente e até o narrador substituí-lo para descrever a morte. O narrador então passa a descrever a morte do ancestral pela perspectiva de Georges (sem que possamos afirmar com certeza), através de sua imaginação. Em razão da impossibilidade do soldado ter assistido à

morte do ancestral, que viveu séculos antes, e de o soldado, na verdade, presenciar a morte do capitão.

Portanto, há uma grande gradação de Georges não só como enunciador, mas como personagem, só sendo mencionado, enfim, na página 65: “Georges olhando com fascínio a mão um pouco gorda”. A sequência que serviria para exemplificar a continuidade entre diversos sujeitos fragmentados, mostra como eles podem se espargir, como se derramados nas páginas até perderem as suas formas e suas identificações.

Está, por exemplo, nesta citação, no começo do segundo capítulo. Vemos aqui como a indeterminação do enunciador interfere na narrativa e na interpretação. Aos poucos, o narrador constrói a figura do cavalo, visto por alguém que não conseguimos identificar, apenas como provavelmente Georges ou Blum, julgando pelo fim do capítulo anterior. :

> E ao cabo de um momento ele reconheceu: aquilo que era não um anguloso monte de lama seca mas (as patas ossudas, unidas e dobradas em postura de oração, a carcaça meio coberta, absorvida pela ganga de argila [...] (Simon, 1986, p. 83)

A única referência que vemos ao sujeito é “ele”, pronome que, entre o bando de soldados, manifesta quase uma ausência de sujeito, podendo se referir a mais de um deles — o outro lado da moeda do que apontamos em outra seção.

Esse problema do discurso se manifesta também no aspecto dos personagens ou até nas suas vozes de fato. Vemos aqui novamente a discussão entre Blum e Georges, na qual o primeiro debate a morte do ancestral. Ele ironicamente descreve como é curiosa a ideia de Reixach ter sido encontrado em seu suicídio:

> E Blum: “Mas não disseste, tu mesmo, que eles o encontraram completamente nu? Como explicar isso, então? A menos que tivesse sido consequência de suas convicções naturistas? De suas comoventes leituras genebrinas? Será que ele — quero dizer esse suíço melômano, efusionista e filósofo cuja obra completa havia decorado — será que ele não era também um pouco exibicionista? Não era ele quem tinha a doce mania de mostrar o seu traseiro às moças…” e Georges “Ah, para! Meu Deus, para! Como sabes ser cansativo! Para um pouco para que…” depois sua voz cessando (ou talvez ele cessando de ouvi-la) enquanto olhava agora sem reconhecer, isto é, sem a identificar como sendo a de Blum [...] mas apenas da miséria, do sofrimento, do fim absoluto, a máscara de traços emaciados, tensa, faminta que era como que um desmentido trágico à jovialidade, à troça da voz, enquanto tinha impressão mais uma vez de viver aquilo: a lenta agonia solitária, as horas da noite, o silêncio [...] (SIMON, 1986, p. 159)

Há, sim, neste excerto um compartilhamento por meio da discussão, mas o mais curioso é que Georges nota como a voz de seu companheiro aos poucos se torna irreconhecível. É preciso mostrar como a mudança de seu companheiro é gradual. Aos poucos Blum toma um tom jocoso, distanciando-se do racional. Da voz, Georges não

reconhece o seu amigo, na verdade, porque não vê nele o Blum, mas outro humano. Um homem que, vivo, exterioriza a dor do constante convívio com a morte, encarnando-a. Com isso, a incompreensão parece ser a única saída "plausível". Esse instante ilustra muito bem a obra: cada ator tem colada à face, sobrepondo o seu próprio rosto, a máscara do sofrimento da tragédia.

Neste outro momento, vemos como o que seria um conjunto, um coletivo, na obra, pode se tornar o oposto:

> lá onde nem mesmo uma barata conseguiria introduzir-se achatando-se desaparecendo evaporando cada vez que um obus chegava explodia nuvem poeirenta e suja não sabíamos por que naquele entulho essa cidade de onde não havia mais nada exceto aquela lamentável procissão de formigas e nós quatro sobre nossos pangarés exaustos (Simon, 1986, p. 246)

A voz de Georges então se metamorfoseia, como descreve Rannoux sobre as mudanças de sujeito, em "nós". Ele fala pelo grupo de soldados, contando suas experiências e a dos demais. Eles conseguiriam se resguardar nas menores valas e trincheiras possíveis, onde nem baratas caberiam — ou eles mesmos teriam se tornado um inseto? Logo, não é apenas uma metamorfose, transformação de um animal em outro, mas a transformação em inseto ou em algo ainda menor ou mais ridículo, talvez em nada: [...] não sabíamos por que naquele entulho essa cidade de onde não havia mais nada exceto aquela lamentável procissão de formigas e nós quatro sobre nossos pangarés exaustos [...] (Simon, 1986, p. 246). O que queremos apontar é a dissolução completa no universo do romance, que se estende até o sujeito e sua subjetividade. Por essa razão, os soldados têm tamanha obsessão não só pelo suicídio (ou assassinato) do capitão, mas também pelo cavalo morto, revisitando-os diversas vezes. A carcaça do cavalo, cada vez que é revisitada, está ainda mais apodrecida, realçando a progressão tanto da guerra, quanto do homem rumo ao aniquilamento, rumo à putrefação. Os cavalos são tão importantes na narrativa que são considerados tão humanos quanto os homens, pois morrem e batalham e sofrem como verdadeiros soldados. Ao colocarmos o homem no mesmo degrau que animal, além da humanização da fera, temos, olhando por outro prisma, a reificação do homem. Esses animais são confundidos e se tornam um com o homem, como Corinne, uma das amantes de Georges, pode se tornar uma égua durante um coito ("[...] quis montar ele também a alazã, isto é, domá-la, sem dúvida porque vendo tantas vezes um um jóquei comum fazê-la ganhar pensou que montá-la era domá-la [...]" [Simon, 1986, p. 146]).

Perde-se o olhar antropocêntrico da guerra (ou mesmo da vida) em Simon, pois se atravancam e se mutilam sem nenhuma razão, até que deixa de ser importante se a carcaça na qual se pisa é um animal ou humano. Por isso o cavalo em decomposição os traumatiza e retorna quase de maneira compulsiva, pois funciona tanto como reflexo da decomposição, quanto como oráculo e presságio à morte iminente:

> [...] o cavalo morto aparecia e desaparecia entre as rodas dos caminhões saltando sobre as pedras [...] não mais a carne mosqueada e fedorenta mas transmudada, assimilada pela terra profunda que esconde em si sob sua cabeleira de matos e folhas as ossaturas dos *Rocinantes defuntos e dos Bucéfalos defuntos (e dos cavaleiros defuntos, dos cocheiros defuntos e dos Alexandres defuntos)* [...] (Simon, 1986, p. 190-191; grifo nosso)

Por essa razão, nessa citação, os animais, os rocinantes são tão defuntos quanto os cavaleiros. Na verdade, eles antecipam o fim dos soldados como uma espécie de fado e aviso de seus destinos. A atmosfera do romance não é de guerra, batalhas e demonstrações de coragem; na verdade, os soldados aparecem em um cenário de derrota, sangue seco e pilhas de cadáveres; há apenas alguns poucos tiros ecoam distantes. Assim, os soldados franceses marcham num caminho quase sem serem interpelados, cobertos pelo silêncio ensurdecedor:

> Talvez não tenha sido apenas essa batalha, uma simples derrota: não apenas o que ele viu ali, o pânico, a covardia os fujões jogando fora as armas [...] pouco a pouco os tiros se espaçando, depois, isolados, sem seguimento, sem convicção, o combate acabando-se morrendo por si mesmo no langor do fim do dia. Nós vimos isso, nós conhecemos isso: essa diminuição de intensidade, essa imobilização progressiva. (Simon, 1986, p. 177-178)

O romance não mostra a gradação da guerra rumo ao seu fim, mas, sim, a *de*gradação. A constante experiência da morte, que se apresenta no momento contraditório do interminável término da guerra, não impede que os homens continuem marchando e vagando, ao passo que permaneçam no mesmo ambiente[42] como se habitassem um interregno onde o claro e o escuro se interseccionam em uma mistura macabra, pois eles não sobrevivem à morte, mas, vivem, apesar da morte. Eles vivem entre loucura e realidade, humano e inumano, vida e morte, presença e ausência.

Na estrada, do início ao fim da narrativa, o grupo está quase completamente aniquilado em meio aos restos de sobreviventes. Portanto, a ideia de unidade que avaliamos

[42] Por mais que o movimento estático pareça contraditório, é um tema constante nas narrativas de Simon. Essa ideia inclusive é trazida desde a epígrafe de *A batalha de Farsália*, citação de "Cemitério marinho", de Valéry: "Zenão! Cruel Zenão! Zenão de Eléia!/Tu me varaste com esta alada flecha/ Que vibra, voa, e que não voa!/ O som me engendra e a flecha me mata!/ Ah! o sol… Que sombra de tartaruga/ Para a alma, Aquiles imóvel em veloz corrida!" (SIMON, 1990, p. 3). Talvez na obra *Le tramway* (2001) a metáfora fique mais clara, pois, no trem, avança-se sobre os trilhos, mas continua-se dentro do mesmo trem.

até agora se desmancha, pois eles estão dissolvidos no que restou de um regimento, sem rumo, sem ordens e sem líder. Como o próprio narrador coloca neste outro trecho, é a "decomposição de tudo", inclusive do homem e o tudo ao seu redor, como as casas desmoronaram e foram consumidas. Eles permanecem de maneira desordenada no campo de batalha, onde não há vencedores e perdedores, apenas soldados tentando aniquilar o inimigo. É a decadência do mundo e da sociedade, pois as ligações entre os sujeitos no grupo são iguais a nenhum, uma multiplicação por zero.

Calle-Gruber (2004) apontou para a possibilidade de a *Estrada* ser uma narração das memórias de um morto. Talvez seja mais bem sustentável a ideia de que eles estão vivos "como se" estivessem mortos[43]. Por essa razão, os soldados apresentam uma obsessão pelo suicídio (ou assassinato) do capitão, revisitando esse evento diversas vezes[44]. Mesmo no plano da metáfora (do conteúdo) a narrativa passa essa dualidade do vivo ao mesmo tempo que morto. Agora podemos ver como o enunciador pode ser, não só um coletivo, mas alguém vazio.

A estrada de Flandres é uma obra de significação volúvel, fato que dificulta a interpretação, quiçá a leitura. Quando abordamos a narrativa de um grupo, de um eu e do nada, verificamos as delimitações de cada qual separadamente; no entanto, essas barreiras são solúveis e permeáveis, permitindo a simultaneidade deles. No meio do caminho dessa estrada, o longo percurso permitiu um compartilhamento não só por tabela, mas também a experiência de um sujeito único. Por outro lado, a essência da interioridade e do grupo se dissolvem em uma matéria instável, significando nada. Isso só é possível pela suspensão quase completa da narrativa de Simon, que mimetiza o estado do humano que experiencia o

---

[43] Essa leitura também é perfeitamente possível, afinal, alguns personagens são dados como mortos, a saber, Wack ("Wack quando foi arrancado de seu cavalo jazendo morto a cabeça para baixo me olhando com seus olhos arregalados [...]" [SIMON, 1986, p. 70]) ou Blum ("Depois ele se deu conta de que não era Blum que estava explicando isso (Blum estava morto havia agora mais de três anos [...]" [SIMON, 1986, p. 74]). Mas a nossa leitura também é possível, pois diversos momentos parecem representar o depois da guerra; porém, não conseguimos precisar se se passa antes, depois ou se é imaginação, como o encontro de Georges com Corinne ("[...] Não acenda, agarrei seu braço com movimento ela tinha um gosto de concha salgada [...]" [SIMON, 1986, p. 205])

[44] No tocante ao fim do capitão, ele é dúbio, pois não podemos explicar de fato se foi assassinado numa emboscada ou se foi em direção ao tiro propositalmente. Por trás do suicídio, os principais motivos são a traição de Corinne por Iglésia, o fardo do seu ancestral morto e, sobretudo, a "diarréia moral" (SIMON, 1960, p. 165) à qual Reixach foi submetido. Talvez essa seja a ideia mais próxima de um "revenant", pois Reixach, mesmo morto, ou melhor, justamente por estar assim, assombra toda a narrativa com sua presença ausente. Afinal, nós vemos a morte através dos outros soldados, e é Georges quem é obcecado pelo ancestral ("Georges havia passado tantas noites a procurar instintivamente na parede ou no teto [...] o traço da bala no gesso, imaginando, revivendo aquilo, acreditando vê-lo." [SIMON, 1986, p. 69-70]). A falta da vontade de viver, os combatentes projetam-na no capitão, "maldizendo seus chefes para justificar o próprio pânico" (SIMON, 1986, 178). Assim, o perecimento na narrativa reflete os próprios personagens, por fenecerem aos poucos ou pelo anseio de retornar ao pó de imediato.

absurdo da chacina do combate. O aniquilamento está na dissolução do enunciador ou no sujeito(s) enunciador(es), que, por páginas, passa a ser lido sem face e sem identificação, sem deixar de ser algo coletivo. Em relação ao conteúdo, são seres como se mortos, ou mesmo mortos, como o capitão, seu ancestral ou o cavalo. Portanto, na sua textualidade propositalmente deslocada, compreende-se o fundamental do homem pós-guerra, cujo universo passa a ser extremamente fraturado. E o jogo de ilusão associa e distingue o real do irreal, criando tridimensionalidade a partir de matéria linguística. Inclusive vimos com Assman e Pollak que, além do "eu", há uma memória do grupo, falando.

9. A percepção: fragmentos de um batalhão

Após discutirmos os problemas e as técnicas da enunciação da obra, vamos nos direcionar para uma discussão a respeito da cronologia. 'Essa construção se dá pela justaposição delas, ligando e relacionando eventos diferentes, como veremos em "O problema da sobreposição". Mesmo a relação entre os fragmentos é complexa, pois as suas uniões não são sutis, embora sejam ordenadas, pois a ligação de imagens é, ao mesmo tempo, caótica. Ademais, ao invés de eles se completarem e se esclarecerem, associam-se de maneira antitética, formando um "Retrato fraturado", pelo qual Simon resolveu narrar a guerra e desenvolver os seus heróis. Quando o autor associa tais segmentos temporais, ele constrói uma realidade achatada, porque coloca todos no mesmo plano, presentificando as sequências, por mais que não sejam presentes; o que nos faz contestar, em "Presentificação", qual é o agora da *Estrada*? Os eventos estão, como veremos em "Tempo da eternidade", não só na mesma temporalidade, mas também desenraizados de uma localização temporal e deslocados para outro momento, ausentes e presentes na percepção.

A questão que levantamos é se essa suspensão não torna as sequências indeterminadas, assim, o que separaria a memória do presente e da expectativa? Isso é, não poderiam ser algo que talvez não exista e talvez nem se concretize, uma espécie de hipótese e expectativa do que ainda não ocorreu e jamais ocorrerá? É a imaginação que as próprias personagens têm enquanto andam pela estrada. Dado contraditório para um estudo de Simon, que afirmava não ter imaginação, visto que suas narrativas se originam da leitura de documentos e de experiências vividas.

9.1. O problema da sobreposição

Após pensarmos na dissolução propriamente perceptiva, podemos, então, refletir sobre como isso ocorre no nível do tempo, afinal, ambos tocam na relação dos dragões com os eventos da guerra.

Em *Problèmes du nouveau roman* (1967), Jean Ricardou debate alguns aspectos teóricos a respeito do romance, antes de adentrar nos textos produzidos pelos demais autores do movimento de Butor e Simon. Um dos temas discutidos, que será fundamental para a análise a seguir, foi referente ao real e virtual serem os mesmos dentro do universo ficcional. O autor intervém na corrente da "critique réaliste" ("crítica realista"), que, segundo ele, buscava separá-los. Essa posição seria "scandaleuse" ("escandalosa"), pois não compreende

que "Na ficção, o real e o virtual têm o mesmo status, pois ambos são inteiramente governados pelas leis da escrita que os instauram."[45] (Ricardou, 1967, p. 29). Dessa maneira, dentro dos limites da ficção, ambos seguem os mesmos princípios no tocante à invenção da linguagem. Essa leitura do teórico e novo romancista mostra que a narrativa é a criação e que pode ser vã a separação do real e virtual, mesmo referente ao tempo. A história pode possuir interações que atrapalham a interseção entre o que aparenta ser real e o que não o faz, multiplicando as leituras possíveis.

Na sequência dessa leitura, Ricardou (1967) afirma que os romances de Simon, em especial a *Estrada*, são marcados por uma deterioração dos aspectos organizacionais[46]. É-nos pertinente averiguar como essa dissolução tange o tempo, porque, segundo o crítico francês, a cronologia está desfeita no romance em questão, afinal, o itinerário do batalhão está soterrado nas síncopes, incongruências e retomadas: é um labirinto perceptivo. Visamos apontar a seguir que a relação entre real e virtual é apagada no romance, o que causa a imprecisão dos eventos, a ponto de ser impossível ordenar, em apenas um percurso, a multidão de caminhos que Georges e os demais teriam percorrido. Isso está claro no início do segundo capítulo da *Estrada*, seção que se inicia com o relato descritivo da carcaça do cavalo:

> E, após um momento, ele reconheceu: o que não era um amontoado angular de lama seca [...] e retornava agora, ou já tinha retornado à terra original sem aparentemente ter precisado passar pelo estágio intermediário da putrefação, ou seja, por uma espécie de transmutação ou transubstanciação acelerada [...] "Mas, pensou ele, talvez seja amanhã, talvez mesmo tenham se passado dias e dias lá sem que eu percebesse. E ele ainda menos. Porque como pode-se dizer há quanto tempo um homem está morto, uma vez que para ele ontem é agora e amanhã definitivamente deixou de existir, ou seja, deixou de preocupar, ou seja, deixou de incomodar..." (Simon, 1982, p. 117)[47]

É preciso salientar que a descrição do animal é feita por um sujeito, por ora, desconhecido. O "aquilo" apodrece de maneira rápida e consumido, fria e insensivelmente, não só pela terra, mas também pela guerra, tornando-se uma matéria reificada. A velocidade

---

[45] *"[...] en la fiction, le réel et le virtuel ont même statut parce qu'ils sont l'un comme l'autre entièrement gérés par les lois de l'écriture qui les instaure."*

[46] Falamos sobre a dissolução da ordem e de outros aspectos em "Aniquilamento da singularidade e do grupo".

[47] *"Et au bout d'un moment il le reconnut : ce qui était non un anguleux amas de boue séchée [...] et retournait maintenant, ou était déjà retourné à la terre originelle sans apparemment avoir eu besoin de passer par le stade intermédiaire de la putréfaction, c'est-à-dire par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée [...] « Mais, pensa-t-il, peut-être est-ce déjà demain, peut-être même y a-t-il des jours et des jours que nous sommes passés là sans que je m'en aperçoive. Et lui encore moins. Parce que comment peut-on dire depuis combien de temps un homme est mort puisque pour lui hier tout à l'heure et demain ont définitivement cessé d'exister c'est-à-dire de le préoccuper c'est-à-dire de l'embêter… »"*

de digestão do corpo pelo meio assusta a personagem e nos surpreende, justamente pela questão do tempo próprio das trincheiras, grotesco, que digere quase que instantaneamente a ossada. Para o sujeito, apenas uma incoerência explicaria a ação, segundo ele, "talvez já seja amanhã" — talvez seja incoerente de fato, pois os soldados perdem a noção da passagem dos instantes, confundindo a sequência de eventos. A incompreensão face à realidade insólita continua, e o indivíduo se questiona se o período que se passou não foi maior do que o imaginado. Na *Estrada*, na verdade, o tempo, mesmo o da ordem natural, foge da noção causal tradicional.

E, no fim, o "eu" se projeta no invólucro de ossos que se dispõem diante de seus olhos, vendo a si mesmo e o futuro inevitável que, lá, o aguarda. Contraditoriamente, apesar da deterioração apressada, há uma grande lentidão na descrição, e parece que os olhos procuram cada vez mais os detalhes, buscando compreender a situação do animal.

O perecimento da carcaça não aparece apenas neste início de capítulo. Pelo contrário, o animal é revisitado continuamente, sempre em estado pútrido, sem que saibamos exatamente quando foi abatido ("[...] me aproximei e observei por um momento o cavalo respirando com dificuldade, Iglésia estava lá também mas assim como os outros não pareceu me ouvir embora entre ele e eu, eu pensasse eu esperasse [...]"[48] [Simon, 1982, p. 49]).

Embora a estrada seja um espaço que acelera o fim da vida, o texto, por sua vez, retorna às mesmas passagens. O efeito disso é a sensação de estático por conta da repetição e da não progressão da narrativa. No seu *Discours de Stockholm* (2013), C. S. debate a descrição da natureza morta (um tipo de pintura que representa objetos inanimados, no geral, banais). O movimento do cavalo no romance é como o autor pensa a repetição da descrição: são acumulações de sentidos por meio de descrições estáticas. Assim como propõe Dominique Viars, em *Une mémoire inquiète* (2010), a constante reescrita em *La Route des Flandres* faz com que a própria escrita seja o seu objeto.

Em contrapartida, a narrativa, ao revisitar a cena do cadáver, reforça que a *Estrada* é uma ambiente de transformação da vida em imaterial. Cada vez que o cavalo retorna, temos a impressão de que há uma marcação de sua dissolução, pois a carne aparenta estar ainda mais pútrida: [...] eles observaram o cavalo ainda deitado de lado no fundo do estábulo [...] Apenas o olho parecia ainda estar vivo, enorme, triste, e dentro, na superfície brilhante e arredondada,

---

[48] *"[...] je m'approchai et regardai à mon tour pendant un moment le cheval respirant péniblement, Iglésia était là lui aussi mais pas plus que les autres il n'avait paru m'entendre quoique entre lui et moi je pensais j'espérais [...]"*

[...][49] (Simon, 1982, p. 75). Há uma contradição entre estático e movente, em razão de sempre se descrever o cadáver, e a narrativa se concentrar nisso, enquanto ela continua se deteriorando; assim, parece que o corpo não para de se deteriorar e a morte parece ser incessante. É similar a situação dos soldados, pois não vemos a guerra em si, presenciamos a ruína que se mantém indelével. Ou seja, é a constância da morte, onde a indissolução do dissoluto se conserva ([...] eles pareciam agora mover-se não no tempo mas em uma espécie de formol acinzentado, sem dimensões, de vazio, de incerta duração esporadicamente perfurada pela repetição nostálgica [...]"[50] [Simon, 1982, p. 135]).

Ademais, neste momento, os acontecimentos estão aparentemente definidos no espaço-tempo. É o começo do capítulo, quando os soldados se detém num celeiro para passar a noite. Poderíamos tentar ancorar esta sequência como o presente da obra — o que é raramente realizável —, pois seria o momento em que eles vagam pela estrada, procurando se acomodar à noite — o que iremos contestar a seguir. Porém, há a repetição da situação sempre presentificada, como se vissem o bicho diante dos olhos, deslocando o evento de sua concepção. Assim, torna-se discutível a instantaneidade dessa situação, podendo ser mais uma revisitação de um momento, como aprofundaremos adiante, já destacando tal aspecto. Não sabemos quando o cavalo morreu e quando se trata de uma lembrança dessa situação, já que o texto oscila entre memória e presente constantemente. Mesmo na primeira aparição do ruminante (que citamos) os soldados parecem estar se recordando dessa situação. Entretanto, em Simon, não é possível apontar a origem dos eventos, contados através da experiência das personagens, porque não sabemos quando eles foram, são ou serão vividos. Elaborar uma linearidade de eventos reversíveis e irreversíveis seria tentar responder a uma questão de inúmeras respostas, pois existem diversas leituras possíveis para as mesmas sequências.

Da cena do cavalo no segundo capítulo, o texto se dirige à narrativa de um homem ambiguamente morto e vivo. Os soldados entram em uma casa e tentam tratá-lo de alguma maneira: "[...] o homem (o cadáver) parecendo não ouvir, agora recolhendo as roupas e examinando uma por uma [...] continuando a insultá-los e a chamá-los de saqueadores [...]"[51] (Simon, 1982, p. 127).

Faz parte do labor da obra simoniana a dimensão temporal ser intrincada. Nessa passagem entre os dois seres mortos, há uma associação entre animal e homem, porém quais

---

[49] *"[...] ils regardèrent le cheval toujours étendu sur le flanc au fond de l'écurie [...] Il n'y avait que l'oeil qui semblait vivre encore, énorme, triste, et dedans, sur la surface luisante et bombée, [...]"*

[50] *"[...] ils paraissaient maintenant se mouvoir non dans le temps mais dans une sorte de formol grisâtre, sans dimensions, de néant, d'incertaine durée sporadiquement trouée par la répétition nostalgique [...]"*

[51] *"[...] l'homme (le cadavre) ne paraissant pas entendre, ramassant maintenant les vêtements et les examinant un à un [...] continuant à les injurier et à les traiter de pillards [...]"*

dos eventos teriam sido presentes, qual deles teria sido a memória? Para qual deles os soldados estão olhando no começo do capítulo e qual teria acontecido em outro momento? O narrador coloca ambas temporalidades no mesmo nível. Isso em razão de ele trazer a interioridade ao agora, se misturando ao presente, a ponto de serem indissociáveis do outro.

Depois desse evento, após algumas dezenas de páginas, temos a longa narração dos motivos do possível suicídio do capitão: angústia da traição de Corinne com Iglésia, joquéi que estava treinando ela e que é um dos membros do grupo.

> [...] com aquela voz aguda, queixosa, e quase lamurienta, e quase infantil, que contrastava com seu rosto duro e caricatural de espadachim, aquele nariz de lâmina de faca, sua pele ou melhor couro amarelado, marcado pela varíola :) Aquele idiota, eu lhe tinha dito claramente que não deveria tentar forçá-la, enganá-la, que bastava deixá-la fazer esquecendo tanto quanto possível que estávamos em cima dela, e então ela iria sozinha. (Simon, 1982, p. 160)[52]

Depois de longos trechos descrevendo a corrida de Iglésia e como ele se relacionou com Corinne, os soldados estão na trincheira, no barranco:

> [...] Wack ainda no barranco de cabeça para baixo me olhando com os olhos arregalados [...] conseguindo ficar de quatro com a cabeça na extensão do corpo o rosto voltado para o chão eu podia ver o solo da estrada de cascalho, as pedras aparecendo como triângulos ou polígonos irregulares de um branco ligeiramente azulado em sua ganga de terra de um ocre pálido havia como um tapete de grama no centro da estrada então à direita e à esquerda lá onde passavam as rodas das carroças e dos carros dois corredores nus depois a grama retomava nos lados e levantando a cabeça vi minha sombra ainda muito pálida e fantasticamente alongada [...] (Simon, 1982, 1982, p. 179-180)[53]

Essa segunda citação, portanto, passa a ser a sequência principal do romance, à qual a primeira passa a depender. Nota-se também que a segunda está situada espacialmente, como o soldado ao lado (“corpo o rosto voltado para o chão eu podia ver o solo da estrada de

---

[52] *“[...] de cette voix de tête, plaintive, et presque geignarde, et presque enfantine, qui contrastait avec son dur et caricatural visage de spadassin, ce nez en lame de couteau, sa peau ou plutôt on cuir jauni, grêlé de petite vérole :) C’con-là, je lui avais pourtant bien répété qu’il fallait pas essayer de la forcer, de lui en faire accroire, qu’il y avait qu’à la laisser faire en lui laissant oublier autant que possible qu’on était sur son dos, et qu’alors elle y allait toute seule.”*

[53] *“[...] Wack toujours sur le talus la tête en bas en train de me regarder les yeux grands ouverts [...] réussissant me mettre à quatre pattes la tête dans le prolongement du corps le visage dirigé vers la terre je pouvais voir le sol du chemin empierré les pierres apparaissant triangles ou polygones irréguliers d’un blanc légèrement bleuté dans leur gangue de terre d’un ocre pâle il y avait comme un tapis d’herbe au centre du chemin puis à droite et à gauche là où passaient habituellement les roues des charrettes et des voitures deux couloirs nus puis de nouveau l’herbe reprenait sur les bas-côtés et en relevant la tête je vis mon ombre encore très pâle et fantastiquement étirée [...]”*

cascalho"). O espaço é descrito com precisão, pois, além de se notar com detalhes o que está a volta, pedras e cascalhos, a grama é direcionada ("à direita e à esquerda lá onde").

Com esse acordar, poderíamos pensar que se trata de uma *mise en abyme* e que todos os eventos anteriores seriam apenas devaneio. A mudança brusca de uma cena fora do romance, dos amores entre Corinne, Iglésia e Reixach, seguem para a cena em que eles estão na guerra ("Wack ainda no barranco de cabeça para baixo me olhando com os olhos arregalados"). Com essa mudança drástica e essa abertura para outro momento, descobrimos que esse primeiro não está se passando no primeiro, mas sim é uma memória ou imaginação de algo que pode ter existido.

Como essa técnica é utilizada com grande frequência pelo autor, a narrativa cria diversas camadas, confundindo o que, dentro do universo romanesco, é realidade. Esse constante desenraizamento dos tempos faz com que, durante quase toda a obra, eles estejam deslocados de suas origens, o que, somados ao problema da causalidade fragmentada, resulta num texto quase sempre em suspensão, quase sempre incompreensível. Não é definido o que é agora ou memória, que tradicionalmente funciona como uma experiência já inexistente que rompe com a linearidade do texto, com o propósito de atrapalhá-lo. O que teriam sido os eventos anteriores ao acordar? Sonhos?

Na mudança do cavalo para o homem, há um salto de uma sequência para outra, que confunde, inclusive, a intelecção do sujeito na guerra, pois sofre para compreender as suas próprias experiências. Há, antes de mais nada, um movimento da personagem de tentar compreender. Uma das razões para o olhar atencioso com o seu redor é porque Georges a todo instante busca assimilar o estado absurdo no qual se encontra, seja pelo presente, seja pela memória. Ele mesmo parece atordoado, tentando entender onde está e como foi parar ali. Como coloca Calle-Gruber (2004), a personagem alterna entre a memória[54] e o esquecimento. Assim, o texto é labiríntico, oscilando entre o saber e o não saber, entre conhecimento e desconhecimento, entre "saber que eu não sei e não saber o que eu sei. Ou: saber que não sei o que sei" ("savoir que je sais pas et pas savoir que je sais. Ou : savoir que je sais pas ce que je sais." [Calle-Gruber, 2004, p. 71]). Como é o caso: tal gesto tenta decifrar, ao passo que não compreende o que está diante dos olhos, e logo se perde em outra cena, esquecendo da anterior[55].

---

[54] Levamos em consideração que a autora considera a obra como um romance memorialístico e que não discerne o presente e o passado da mesma maneira que nós.

[55] Mas essa relação com o esquecimento se dá sobretudo por essa construção em contradição. Veremos em outras páginas desta seção que o texto reverbera, mesmo ausente, pela memória do leitor e da personagem.

9.2. Retratos fraturados

Como coloca Jean Ricardou (1978), há diversos fragmentos que seguem "uma ordem dispersa" ("un ordre dispersé") que revela pouca coerência. Após o esclarecimento, surge um novo elemento que rompe com esse processo resultando em um novo problema e assim por sucessivamente: "A dispersão se metamorfoseia em convergência; a fragmentação se organiza em uma ramificação onde, de bifurcação em bifurcação, se estabelece o tronco comum de uma dominante clandestina."[56] (Ricardou, 1978, p. 67). A *mise en abyme*, presente consistemente na obra, funciona de maneira *antitética*, porque elabora a ruptura da unidade do romance, contestando a hierarquia, criando uma lógica narrativas "incertamente articuladas" ("*incertainement articulés*"). Esse artifício provoca o que o autor determina como "efeito repertório" ("*effet répertoire*"), que, diferentemente ca afirmação anterior, tende a relacionar o que está desarranjado. Há uma ramificação ("arborescence") que une os eventos dispersos, que faz que a fragmentação tenha uma variedade de sentidos[57].

O texto simoniano é, antes de mais nada, um texto sobre o texto, no qual os signos, não apenas no nível temporal, se repelem enquanto se opõem, novamente num equilíbrio desequilibrado, caro para o autor. Quando um evento põe luz no anterior, não se trata de um simples velar e desvelar, porque a narrativa cria um desvelar velado. Quando se retira o véu, não se torna mais claro, pois, contraditoriamente, neblina-se o enigma. Como na cena do cavalo que — como a da morte do capitão — é revisitada amiúde: há sempre um novo desenvolvimento que torna ainda mais abstrata, pelo acréscimo de detalhes, a compreensão.

O que acontece nas *mises en abyme* é a sobreposição, além do evento, dos signos deslocados. Com isso, há sempre uma presença-ausente de algo que, de súbito, desaparece ou

---

[56] *"La dispersion se métamorphose en convergence ; l'éparpillement s'ordonne en une arborescence où, de fourche en fourche, s'accrédite le tronc commun d'une dominante clandestine."*

[57] "Mas, como observamos, é também na sua natureza fundamentalmente antitética que a mise en abyme contesta a narrativa. Com efeito, embora talvez não tenha sido muito notado, *toda mise en abyme contradiz o funcionamento global do texto que a contém.* O texto busca a unidade ao apresentar uma narrativa única ou um grupo de narrativas unitárias hierarquicamente organizadas sob uma delas, e a mise en abyme atua de forma contrária. Acontece então "certamente um fato estranho", como Hugo antecipou: "a unidade dividida ao meio". Na medida. frequente, a mise en abyme desafia essa unidade postulada, submetendo-a a uma reinicialização infinita de divisões sempre novas. [...] Inversamente, o texto se apresenta como *segmentação* ao propor uma sequência fragmentada de narrativas incertas, e a mise en abyme opera contra a corrente." (*"Mais, nous l'avons noté, c'est aussi en ce qu'elle est foncièrement antithétique que la mise en abyme conteste le récit. En effet, bien qu'on ne l'ait peut-être point trop remarqué, toute mise en abyme contredit le fonctionnement global du texte qui la contient. Le texte tend-il vers l'unité en proposant un récit unique ou un groupe de récits unitaires hiérarchisés sous l'un d'eux, et la mise en abyme opère à contre-courant. Il se passe alors « assurément un fait étrange », Hugo l'avait entrevu : « l'unité coupée en deux ». Dans la mesure, fréquente, où elle se multiplie, la mise en abyme conteste cette unité postulée, en la soumettant à la relance infinie de scission toujours nouvelles. [...] Inversement, le texte se donne-t-il comme morcellement en proposant une suite fragmentée de récits incertainement articulés, et la mise en abyme opère à contre-courant."* [Ricardou, 1978, p. 73])

que nunca esteve lá. A ausência é o contraponto da multiplicidade, o que cria, por um lado, fantasmagoria, e, por outro, o engano perceptivo. Isso em razão de surgirem sequências do passado ou de existirem percepções "errôneas" do que está diante do soldado.

É presente no texto o ilógico e o incompreensível, porque se faz notável o surgimento de figuras das quais vemos apenas os contornos, quase que ilegíveis ou sobrenaturais. No próprio enredo isso acontece: os soldados estão no celeiro e veem uma mulher por conta da luz refratada[58]. O curioso é que só poderia ser vista por um ângulo exato, mas é compartilhado por todos os que estão lá: "Então, eles estavam na celeiro, com aquela moça segurando a lâmpada na ponta do braço levantado, semelhante a uma aparição: algo como uma daquelas antigas pinturas de tinta grossa […]" (Simon, 1982, p. 42-43)[59]

Segundo Mireille Calle-Gruber (2011), o título provisório da obra era "Description fragmentaire d'un désastre". A autora sublinha o fato de o romance, por essa alcunha primeira, testemunhar uma "realidade histórica atestada" ("*réalité historique attestée*") e preocupar-se com uma "indiferente montagem de estruturas formais" ("indifferent montage de structures formelles"). O texto seria, portanto, a conjugação delas. A cerca de "fragmentaire", a prática não só da leitura, mas também da escrita funcionam por cortes e por seções: "Para realizar isso, a escrita, e a leitura que a segue, *operam* em efeitos: elas organizam uma composição por meio de cortes e seções que permitem aproximar, unir, costurar, suturar na linguagem bordas insuspeitas."[60] (Calle-Gruber, 2011, p. 66; grifo da autora).

Segundo a autora, nos romances de C. S., há conexões entre tempos distintos, há passagem limites e zonas duvidosas. Em diversos momentos, não sabemos o que está sendo narrado justamente por estarmos no limiar (não no limite) entre duas sequências, que não nos permitem discernir o que está sendo descrito. Quando autora fala sobre "suturar", o vocabulário medicinal é utilizado frequentemente (como o faz Simon, segundo ela, em *Orion Aveugle* [Calle-Gruber, 2011, p. 66]) para mostrar como essas zonas intermediárias são escarificações, marcas evidentes e superficiais da ligação grosseira (leia-se, abrupta) depois

---

[58] Vale relembrar que a perspectiva em Simon é muito importante, porque o romancista, como coloca Rannoux, faz como no teto da Capela Sistina, vemos a imagem que ele constrói e quer construir apenas de um determinado ângulo, que trás uma perspectiva nova do que está sendo visto. Isso é fundamental para a percepção, o ângulo do corpo, pois não existiria compreensão e apreensão dele, se ele não houvesse uma maneira única e particular de fazê-lo, afinal, "[...] o fenômeno do perspectivismo do conhecimento e da percepção não é uma acidente. Ele é parte essencial da estrutura perceptiva" (p. 27).

[59] *"Puis ils furent dans la grange, avec cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé, semblable à une apparition : quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe [...]*

[60] *"Pour ce faire, l'écriture, et la lecture à sa suite, opèrent en effets: elles organisent une composition par coupes et sections qui permet de rapprocher, rejoindre, recoudre, suturer dans la langue des bords insoupçonnés."*

de um corte. Há um trabalho de exploração dos limites da referenciação, elaborando uma rede de tensões ao alinhavar retratos fraturados.

A leitura em si *não pode* ser linear, pois é preciso realizar incessantes e exaustivos *allez-retours*. Falamos no nível da compreensão mais básica da leitura — que por si só já é uma tarefa árdua — e não necessariamente da interpretação analítica, que obriga o leitor a ser como um arqueólogo dos sentidos e do texto.

Quando falamos de "retratos" também falamos de "imagens". O autor da *Estrada*, como já colocamos, teve contato com a pintura, sendo ela a sua atividade artística antes de tomar à mão a pena. Além disso, ele se envolveu com a fotografia: publicou *Photographies* (editora Maeght, 1992) e *Album d'un amateur* (editora Signatur, 1988)[61]. Porém, Simon não pensa na reprodução fotográfica do real, na literatura. A imagem faz parte do exercício de averiguação do real, a fim de descobrir e perceber a fundo o universo romanesco, como coloca Calle-Gruber: "É um olho que busca ver melhor" ("C'est un oeil que cherche à mieux voir" [Calle-Gruber, 2004, p. 49).

Tom Bishop, em "L'image de la création chez Claude Simon" (1972), assinala que a reprodução do mundo é similar a uma imagem, elaborada por meio de quadros e objetos que se desenrolam sempre em câmera lenta. Segundo ele, a percepção simoniana está permeada pela leitura psicanalítica de Lacan, pois os objetos, na obra do novo romancista, se entrelaçam na consciência do sujeito. No plano material, podemos, por exemplo, retomar o cavalo que não é descrito apenas de uma maneira realista, que tenta apreender com distância do eu com a matéria. Na verdade, há uma profusão de sensações e de sentimentos que acompanham a imagem:

> Na entrevista dada sobre *La Route de Flandres*, Claude Simon disse que procurava "uma arquitetura puramente sensorial". [...] *o sentido* em questão sendo naturalmente o visual. A série de imagens constantemente evolutivas evocadas pela consciência do falante dos *Corps conducteurs* leva à fragmentação do mundo, à aniquilação do presente que se funde com passados diversos [...] (Bishop, 1972, p. 62)[62]

Outro aspecto dessa citação que dialoga com a nossa leitura é o aniquilamento do presente. Nossa leitura dialoga com essa, mas também se opõe a ela, pois não pensamos que

---

[61] Infelizmente, não tivemos acesso a essas obras.

[62] *"Dans l'interview donnée à propos de La Route de Flandres, Claude Simon avait dit qu'il cherchait « une architecture purement sensorielle ». [...] le sens en question étant bien entendu le visuel. La série d'images constamment évoluantes qu'évoque la conscience du parlant des Corps conducteurs mène à la fragmentation du monde, de l'anéantissement du présent qui se voit fusionner avec des passés divers [...]"*

o presente seja apagado de fato; entretanto, concordamos que há o fim da distinção entre as instâncias temporais, vagamente demarcadas. Como colocamos a pouco, os objetos não são os únicos presentificados no mesmo plano enquanto imagem, o que acontece é que presente, passado e futuro são sobrepostos. Para Bishop, pela justaposição das coisas e dos quadros, o romancista criou uma realidade "achatada" numa espécie de romance cubista, por conta da "[...] livre associação de imagens formando uma rica paisagem interior, ele serve ao mesmo tempo como correlato objetivo à situação do próprio escritor."[63] (Bishop, 1972, p. 64).

Em *Quatre conférences*, o romancista debate a realidade fragmentada:

> [...] se, por exemplo, estou em uma sala, um espaço onde várias pessoas estão reunidas, mesmo em número reduzido, a quantidade de informações oferecidas a mim é tal que eu me pergunto qual pode ser então essa "totalidade" percebida naquele momento pelos escritores ou pintores "modernos" suspeitos de fragmentar, pois, ouço uma das conversas (embora, ao ouvi-la, minha atenção possa ser distraída pela aparência das pessoas que a têm: a ruga em um rosto, uma joia em uma garganta, os padrões de uma gravata, ou até mesmo por um quadro pendurado na parede, ou ainda por minha alergia a determinado perfume — o que faz com que eu perceba apenas fragmentos dessa conversa. (Simon, 2012, p. 13)[64]

O autor compreende que a percepção não é de um quadro raso e nivelado, mas uma visão dotada de profundidade, tendo objetos e detalhes que a elaboram. Percebe-se uma conversa, vê-se uma jóia, uma gravata[65]. Mas notemos que ele não é um panorama total, o

---

[63] *"[...] libre association d'images formant un riche paysage intérieur, il sert au même temps au corrélatif objectif à la situation de l'écrivain lui même."*

[64] *"[...] si par exemple je me trouve dans un salon, une pièce où sont réunies plusieurs personnes, même en nombre réduit, la somme des informations qui me sont proposées est telle que je me demande bien quelle peut être alors cette « totalité » perçue que l'écrivain ou le peintre « modernes » sont soupçonnés de fragmenter car, ou bien j'écoute l'une des conversations (encore qu'en l'écoutant mon attention puisse être distraite par l'aspect de la ou des personnes qui la tiennent : sur la ride d'un visage, un bijou sur une gorge, les motifs d'une cravate, ou encore par un tableau accroché au mur, ou encore par mon allergie à tel parfum – ce qui fait encore que je ne percevrai que des fragments de cette conversation.*"

[65] É importante notar que existe uma diferença entre a escrita do romance e a percepção e objetivamos deixar explícito que a percepção não é sinônimo de escrita. Porém, não se pode deixar de notar que Simon quis jogar com essa confusão, inclusive, foi leitor de Merleau-Ponty:

Como observou Merleau-Ponty: se olho para a lua, mais nada existe além dela...), ou eu me esforço para perceber todas as conversas de uma vez, para ver ao mesmo tempo todos os elementos da cena (personagens, vestidos, gravatas, quadros, móveis, etc.) que se confundem então em um tumulto informe, em uma sucessão de micro-conversas desprovidas de coerência e em uma mistura de imagens fragmentadas. A ilusão de uma totalidade foi por muito tempo proporcionada pelo pintor ou pelo romancista sem que percebêssemos que, na verdade, eles procederam primeiro a uma seleção e a uma ordenação, ambas perfeitamente subjetivas, e que, por meio de artifícios, nos fazem esquecer que suas obras são constituídas por uma montagem de fragmentos. (""*Comme l'a remarqué Merleau-Ponty : si je regarde la lune, plus rien n'existe qu'elle…), ou bien je m'efforce de percevoir à la fois toutes les conversations, de voir à la fois toutes les composantes de la scène (personnages, robes, cravates, tableaux, meubles, etc.) qui se brouillent alors dans un informe brouhaha, dans une succession de micro-propos privés de cohérence et dans un mélange d'images fragmentées.*" [Simon, 2012, p. 13])

Novamente, vemos a sobreposição de sentidos. Há um dado que estabelece diálogo com a fenomenologia, além da referência direta à Merleau-Ponty. Vimos, no capítulo sobre Butor, que a percepção é focalizada e que não vemos, embora esteja no campo de visão, tudo o que está diante dos olhos. No mais,

que foge da relação do texto com o fotográfico, pois é uma percepção imagética dotada de dimensões (odor, por exemplo) e que possui o olhar como origem do registro, que percebe de maneira mais focalizada que a câmera, não apreendendo com totalidade o espaço.

Por essa razão, a descrição de Simon da casa acentua apenas algumas nuances, ao invés da imagem totalizada. É como se o olhar da personagem só mostrasse o que está sendo percebido, enquanto o autor tenta expor apenas o necessário. Por isso, os objetos estão sempre sublinhados, porque a sua manifestação não é ocasional. Com isso, a narrativa, por mais que limitada ao reproduzir o real, consegue focalizar e mimetizar a experiência sensorial.

Além de os planos estarem presentes no mesmo nível e na percepção, há um emaranhado de sensações que são vividas de maneira espontânea, sem uma racionalização do instante. Portanto, o narrador não apenas presentifica ou apresenta sequências passadas, mas também cria a sensação de uma escrita instantânea, simultânea ao vivido. Contrapondo-se à leitura que fizemos de aniquilamento do presente, a leitura de Rannoux (1997, p. 184), por sua vez, coloca que a narrativa aparenta ser descrita simultânea e espontaneamente no agora, funcionando como um gravador.

---

chegamos a conclusão de que o que diferencia o olhar e a foto é a falta. Através de conhecimentos prévios, o cérebro assimila de maneira automática sem que precisemos ser cartesianos, perceber racionalmente cada detalhe.

Podemos pensar, então, que, se os signos parecem por vezes arbitrários na *Estrada*, talvez seja porque aparentam ter sido processados por uma consciência que não é a do leitor. Provavelmente, sim, por fazerem referência a sentidos afastados, fora do texto, inexistentes para nós. Isso porque cada consciência dá o seu próprio sentido às coisas, por vezes, repleto de lacunas. Assim, durante a exploração do texto, o leitor recupera, por vezes, apenas sentidos vagos e ambíguos. Ele, por sua vez, tenta criar a sua própria cadeia de significantes com os retalhos de narração, montando a sua própria imagem dos dragões.

O fenomenólogo francês foi leitor tanto de Butor quanto de Simon. As anotações reproduzidas em "Cinq notes sur Claude Simon" (1972) foram encontradas por pesquisadores em seus documentos, em sua casa. Além de Proust, Stendhal, a obra de C. Simon foi tomada como objeto de estudo, como é o caso do tópico "visão" ("vision"):

ver é a permissão para não pensar na coisa, visto que a vemos. Toda visão, de qualquer cor, é esse pensamento-tela (que possibilita um abundância de outros pensamentos) — (Vorhabe) (sedimentação) e visão sensorial é visão de visionário.
Cf. Entrevista de Claude Simon para Lettres Françaises. "Eu ainda vejo diante de mim, tenho ainda diante dos olhos, as árvores como se fossem arrastadas para trás, outras aparecendo, tomando o lugar das primeiras, como uma paisagem que se inclina, e também o verde quase negro da sebe. E em uma fração de segundo, eu vi La Route des Flandres. Não a ideia deste livro, mas este livro como um todo." (*"voir c'est la permission de ne pas penser la chose chose puisqu'on la voit.*
Toute vision, de n'importe quelle couleur, est cette pensée-écran
(qui rend possible un foisonnement d'autres pensées) — (Vorhabe) (sédimentation)
et vision sensorielle est vision de visionnaire
Cf. Claude Simon Lettres Françaises Interview. « Je vois encore devant moi, j'ai encore devant les yeux, les arbres comme tirés en arrière, d'autres apparaissant, prenant la suite des premiers, comme un paysage qui bascule, et aussi le vert presque noir de la haie. Et dans une fraction de seconde j'ai vu la Route des Flandres. Pas l'idée de ce livre mais ce livre tout entier ».'' [Merleau-Ponty, 1972, p. 42])

9.3. O tempo da eternidade

No nosso objeto de estudo, o tempo parece estar deslocado da linearidade da cronologia. No romance, beira-se a atemporalidade de fato, pois diversas sequências, por vezes, não permitem ao leitor discernir o momento que elas se passaram, visto que estão deslocados e presentificados (o que é diferente de ser presente). As cronologias são indissociáveis, porque o tempo perdeu suas definições básicas, rompendo com a logicidade e com a noção de duração, expondo a sua fração contingente, que se enraiza na organização da obra. Por mais que se trate de um *Zeitroman*, o romance está apartado do tempo, pois C. S. afasta o segmento de seu início, trazendo-o ao presente, em que todos os tempos parecem indefinidos.

O tempo é quase uma metáfora, graças à sua suspensão. Por vezes, mesmo quando o tempo é associado a um espaço determinado, não podemos associar o fio da narrativa a este lugar, podendo ser apenas uma memória de algo que já aconteceu na estrada, pois, como veremos, logo o texto entra em contradição, indo para outro espaço e seguindo para outro momento, que também se propõe presente.

Esse tempo atemporal está, com uma certa frequência, nos romances de Simon. Uma das últimas produções do autor retrata uma simples viagem dentro de um bonde, no qual o veículo assume a metáfora do movimento psicológico da personagem. Assim, como Delmont, a viagem do espaço e o imaginário. Porém, há um uso do tempo acabado que distancia a narrativa do tempo:

> [...] inclinando (como se estivesse paradoxalmente esfomeada) a cabeça para frente num movimento selvagem que não deixava de lembrar, com o seu nariz tão descarnado e ossoso, as duas águias do parque devorando, na gaiola, uma carcaça podre; o amor materno tendo pouco a pouco nela adquirido (na medida em que via inexoravelmente se aproximar o momento de desaparecer e de deixar atrás dela um órfão de onze anos) uma espécie de violência desesperada que a levava, para sem dúvida prevenir (ou amenizar) os perigos futuros (preguiça ou má educação), que ela imaginava ver me espreitarem, a redobrar a severidade, como se (numa mistura da piedade, que segundo me disseram depois ela tinha deixado um pouco de lado durante os três anos de orgias gastronômicas alimentadas de lagostas degustadas com meu pai na ilha tropical para onde ele a tinha levado(Simon, 2003, p. 29)

O fluxo de consciência, por si só, é um distanciamento do tempo, porque relata o indefinido da consciência, enquanto revela uma temporalidade mais real. O espírito da personagem consegue vagar por inúmeras associações, por vezes infantis, abstratas ou

aparentemente aleatórias, associando memória, percepção e atenção num mesmo *fluxo*, o que pode parecer indeterminado. Também corrobora com essa associação constante que se faz a momentos ausentes, sem uma localização específica no tempo, ou seja, sem demarcações exatas. Isso se dá em razão de tal técnica explorar a subjetividade, que por vezes pode ser confusa, mesmo para a personagem.

Mas chamamos atenção para o uso do infinitivo e do gerúndio: neles, os verbos estão deslocados da ordem temporal, porque ambos, por excelência, não marcam nem o passado nem o presente. O infinito é um modo básico do verbo, pois ainda não foi conjugado. A partir dessa premissa, podemos pensar que ele não se vincula a nenhuma pessoa e a nenhum tempo, expressando a ação indefinidamente. O que é o gerúndio do português, na verdade, funciona como o *participe présent* e o *gérondif*. O primeiro é uma abstração, pois não possui relação com nenhum período, enquanto o segundo, a princípio, é uma ação simultânea a uma outra ("inclinando [...] a cabeça para frente num movimento selvagem", "as duas águias do parque devorando, na gaiola, uma carcaça podre; o amor materno tendo pouco a pouco nela", usando um roupão de flanela cinza-escuro, os ombros cobertos pelo eterno xale malva claro, recebendo-me cada vez com a assustadora e feroz adoração materna"). Assim como podemos notar na *Estrada*, em outro momento em que o cavalo é visto:

> O próprio curso do tempo, ou seja, invisível imaterial sem começo nem fim, sem ponto de referência, e dentro do qual ele tinha a sensação de estar, congelado, rígido em seu cavalo também invisível na escuridão, entre os fantasmas de cavaleiros com invisíveis e altas silhuetas deslizando horizontalmente, oscilando ou melhor dizendo bamboleando suavemente no passo irregular dos cavalos, se bem que o esquadrão, o regimento inteiro, parecia progredir sem avançar [...] semelhante ao roer que milhares de insetos roendo o mundo [...] na mente de Georges, acabou se confundindo com a própria ideia de guerra, a monótona pisada que enchia a noite semelhante a um tilintar de ossos [...][66] (Simon, 1982, p. 33-34)

Mesmo o narrador coloca que o tempo não tem tempo, sendo inexistente; ora, se não tem começo nem fim, se não há passagem de um momento a outro, de fato não existe. Por essa razão, o tempo está congelado, porque enquanto eles estão dentro da guerra há a

---

[66] *"[...] le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur on cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de cavaliers aux invisibles et hautes silhouettes glissant horizontalement, oscillant ou plutôt se dandinant faiblement au pas cahoté des chevaux, si bien que l'escadron, le régiment tout entier semblait progresser sans avancer [...] semblable au grignotement que produiraient des milliers d'insectes rongeant le monde [...] dans l'esprit de Georges avait fini par se confondre avec l'idée même de guerre, le monotone piétinement qui emplissait la nuit semblable à un cliquetis d'ossements [...]"*

repetição da marcha na estrada. A percepção do tempo está associada ao espaço, pois, se eles não veem (“invisível escuridão”) e os lugares são sempre os mesmos (“parecia progredir sem avançar”). Essa atemporalidade, portanto, surge de uma incompreensão da passagem que não significa mudança, bem como tudo parece ser incoerente (“na mente de Georges, acabou se confundindo com a própria ideia de guerra, a monótona pisada que enchia a noite semelhante a um tilintar de ossos”).

Segundo Rannoux (1997), essa falta de correspondência com referência física também é uma característica da “mise en place du leurre”, por não conseguirmos ou ser impossível identificar o tempo, pois “permanecem em suspensão [...] que não permitem mais a coincidência das referências espaço-temporais." (“reste en suspension[...] qui ne permettent plus la coïncidence des références spatio-temporelles.” [1997, p. 41]). Esses tempos verbais perdem sua ancoragem temporal justamente quando fazem o oposto de sua função. Por exemplo, o particípio presente que acompanha um verbo não é simultâneo, visto que é a suspensão de um outro verbo. Isso pode acontecer mesmo com o presente, que ao invés de se situar no agora, não se situa em lugar algum. Segundo a autora, o “maintenant” pode significar “o momento em que eu falo” ou o “momento do qual eu falo”, que não sabemos onde, mas que é denominado presente. Isso porque ele significa que a sua fixação mudou de lugar, que há um outro momento que recupera esse agora, que não busca uma finalidade. Ela denomina esse fenômeno como "deslocamento do real" (“déplacement du réel”), ou melhor, "deslocamento do presente" (“déplacement du présent”).

Guido Neri, em *Claude Simon: Chemins de la mémoire*, salienta o fluxo de consciência e o particípio presente como as técnicas herdadas dos modernistas que mais interferem na construção sintática do tempo: O particípio presente tende a devolver à ação sua qualidade de manifestação, transformando-a em gesto representado e, como tal, não datado, nem passado nem presente, mas simplesmente contemporâneo da leitura do texto. (Neri, 1993, p. 11)[67]. Portanto, o particípio presente mostra a presença dos fenômenos na consciência do leitor como uma simples expressão do agora que não necessariamente foi definida. É o desdobramento de uma ação, “un instant nécrosé”, impossível de ser recuperado.

Além disso, o particípio presente pode se referir a um sujeito ao mesmo tempo singular e coletivo e, segundo Neri, é frequentemente usado para a alteração sutil entre as

---

[67] *“le participe présent tend à restituer à l'action sa qualité de manifestation, il la transforme en geste représenté et, en tant que tel, non daté, ni passé ni présent, mais simplement contemporain de la lecture du texte.”*

pessoas. Oscilação que também é notada entre os tempos definidos. Isso acontece entre o imperfeito (passado indefinido, contínuo e repetitivo) e o passé simple (passado preciso), o que cria passagens imprevisíveis (“passages imprévus”), que é “um estranho deslizamento da sequência narrativa” (“un étrange glissement de la séquence narrative). Dessa maneira, segundo o autor, os instantes da narrativa são fluídos, divagando entre passado e presente, atual e inatual, ação e virtualidade. Ambos se tornam contemporâneos, embora sejam sequências adversas: “[e]le é, ao mesmo tempo, presente, imperfeito, passado simples, aoristo e infinitivo histórico, ou pelo menos, é o elemento que conecta os diferentes tempos neutralizando o valor específico de cada um.”[68] (Neri, 1993, p. 13-15).

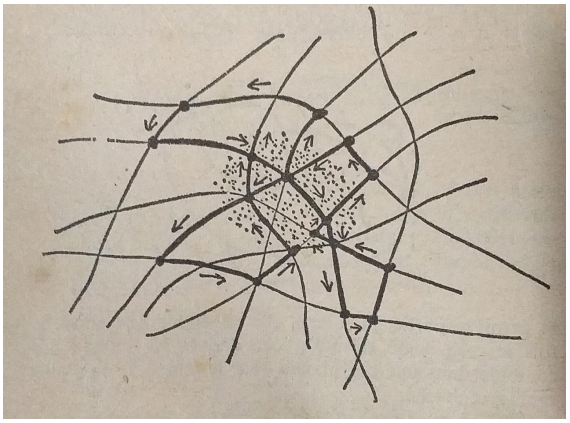
9.4. *Les événements carrefours*

Em “Fiction mot à mot”, Claude Simon debate notavelmente o papel que os signos desempenham em sua obra, a construção “palavra por palavra”. Sua fala se inicia com um citação de Lacan: “A palavra não é apenas um signo, mas um nó de significação." (“Le mot n’est pas seulement signe mais noeud de signification.” [Lacan *apud* Simon, 1972, p. 74]). Dessa maneira, a palavra não estaria apenas associada a um sentido apenas, mas a uma pluralidade deles. Como a palavra “rideau”, exemplo do autor, que não significa apenas o objeto, cortina, porque ela pode ter diferentes significados para o artesão, o vendedor etc. Pode, ademais, ser uma metáfora (("uma cortina de árvores" [“un rideau d’arbres”]) ou um *calembour* (("as rugas" e "os risos da água" [“les rides” e “les ris de l’eau”]), ou até o "espaço aberto para o infinito [...]” (“l’espace ouvert sur l’infini [...]” [Simon, 1972, p. 74]).

As relações entre as palavras em seus inúmeros sentidos que permitem os cruzamentos, é uma característica da poesia de Simon. Eis uma das imagens que Claude Simon utiliza para explicar *les mots carrefour*:

---

[68] *“[i]l est, tout ensemble, présent, imparfait, passé simple, aoriste et infini historique ou, pour le moins, il est l'élément qui relie les différents temps en neutralisant la valeur spécifique de chacun.”*



(Simon, 1972, p. 98)

A partir dessa combinação lógica, para Simon, é um método "[...] artesanal e empírico desse trabalho que consiste em reunir e organizar, nessa *unidade* da qual fala Baudelaire e onde devem se *responder* em *ecos*, todos os componentes desse vasto sistema de signos que é um romance."[69] (Simon, 1972, p. 96). Assim, os signos não estão presentes de fato, pois permanecem abaixo do primeiro plano, por isso, Simon compara à bricolagem. As palavras, para Simon, possuem um encadeamento diverso de sentido que podem, ademais, se entrecruzar ("[...] aqueles [caminhos da criação] abertos passo a passo, ou seja, palavra por palavra, pelo próprio percurso da escrita [...]"[70] [Simon, 1972, p. 74]). Portanto, cada segmento do texto é uma nova maneira de produzir novos ramos de leitura, que, em contrapartida, segue(m) a sequência sucessiva das palavras.

Os elementos do texto (dentre eles, os eventos, os objetos e até mesmo as pessoas) podem não ter nenhuma ligação entre si, não estando necessariamente conectadas com a lógica da narrativa ou da personagem. O mundo é aleatório e caótico, mas, dentro desse sistema, há espaço para o cruzamento de sentidos. Pode-se existir apenas uma luz que se projeta através das falhas das paredes do celeiro, mas ela é direcionada de uma maneira particular, excelsa, num instante preciso, num ângulo determinado, parecendo o fantasma de uma mulher nua. Dentro da realidade contingente, há brecha para o fantástico portanto.

Para o autor, é como na matemática, há um ponto que pode se interseccionar com o outro:

---

[69] *"[...] artesanal et empirique de ce labeur qui consiste à assembler et organiser, dans cette unité dont parle Baudelaire et où doivent se répondre en échos, toutes les composantes de ce vaste système de signes qu'est un roman."*

[70] *"[...] ceux [sentiers de la création] ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot à mot, par le cheminement même de l'écriture [...]"*

> Bem, certamente mantendo todas as proporções, poderíamos não procurar, na ficção, não mais alinhar uma sucessão de elementos, mas reunir conjuntos nos quais os elementos se combinam de acordo com suas qualidades? O sabor de uma madeleine (ou seja, a qualidade de uma certa sensação — inseparável, deve-se dizer, do sabor da palavra madeleine: sua matéria, sua morfologia macia, encharcada (ma... eleine) na qual se afunda, duro, o dente do d), transporta Proust através do tempo e do espaço, de um lugar para outro. Da mesma forma, certas qualidades comuns reúnem ou, se preferir, cristalizam em um conjunto elementos aparentemente tão díspares quanto aqueles dos quais falei há pouco (o rio tropical, a criança na calçada, a velha no saguão [...] (Simon, 1972, p. 80)[71]

Portanto, dentro da narrativa, há combinação, que é uma teia de cruzamentos. Eles podem criar novos sentidos, que não são meramente receptáculos inertes, pois estão dotados de cargas históricas, sociais e até fonéticas — retomando a *rideau*. Intrínseca à linguagem, a metáfora nos transporta para as figuras. Além de depender da relação de sentido com o resto do sistema linguageiro, em que pode-se criar jogos com o sentido figurado, a metáfora é a "connaissance symbolique" (Déguy *apud* Simon, 1972, p. 83) do sujeito. Sobre o esquema dos signos de Simon, Déguy afirma que há uma relação entre derivados e subordinados que aos poucos constituem uma sequência. Ela não é, todavia, retilínea porque a memória dos sujeitos retornam a esses pontos, como Corinne e o cavalo morto, [...] seguindo assim um caminho feito de círculos que desenham um trevo, semelhante ao que se pode traçar com uma caneta sem nunca tirá-la da superfície do papel. (Déguy, ano, p. 88-89)[72]

Entra-se em jogo uma fenomenologia da leitura. A combinação se dá em razão de as palavras permanecerem na memória. Isso é, elas, ao serem lidas, se associam com o que já foi dito. Como na descrição de uma personagem, não se lê os seus traços e em seguida os apagamos, porque cada palavra deixa seu traço para que, na sucessividade dos instantes do leitor, se condensem, formando um retrato, mesmo que desfigurado. No plano da trama, os sentidos colaboram com tudo o que foi retido de sentido:

Segundo Rannoux, a suspensão e a ligação dos signos se ocasiona por conta do que chama de "exophore":

---

[71] *"Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités? La saveur d'une madeleine (c'est-à-dire la qualité d'une certaine sensation — inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot madeleine : sa matière, sa morphologie molle, détrempée (ma... eleine) dans laquelle s'enfonce, dure, la dent du d), transporte Proust, à travers le temps et l'espace, d'un lieu dans un autre. De la même façon, certaines qualités communes regroupent ou si l'on préfère cristallisent dans un ensemble des éléments apparemment aussi disparates que ceux dont je parlais tout à l'heure (le fleuve tropical, l'enfant sur le trottoir, la vieille dame dans le hall [...]"*

[72] *"[...] suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier."*

> A exófora memorial se define como uma expressão que remete a um referente não presente na memória do locutor; funciona, portanto, *in absentia* em oposição à deuxis propriamente dita, cujo funcionamento se define *in presentia*, sendo o referente fisicamente presente na situação de enunciação." (Rannoux, 1997, p. 68)[73]

Quando o leitor tem contato com a *Estrada*, há informações que ficam subentendidas para o locutor, o que reverbera na compreensão do leitor, que busca preencher as lacunas. Cada interlocutor ou leitura criando a sua compreensão frente ao emaranhado de signos, a partir de suas próprias referências, que se demoram na memória, após serem extraídas do texto.

O que tentamos construir, até então, foi a suspensão e a fragmentação temporais. Associado à leitura de Simon sobre o desempenho de cada segmento textual, pode-se encontrá-la em outro plano, o cronológico. As sequências, segundo nossa interpretação, não só possuem uma organização complexa, sobreposição e problemas em seus limiares, mas também, nelas, não se pode definir em um ponto específico do presente, passado ou futuro, pois os eventos podem se cruzar, formando uma nova cadeia causal, o que chamamos de *eventos cruzamento.* Podemos dizer que um dos aspectos da forma do romance é a sobreposição de imagens que estabelecem um "dinâmica de forma" ("jeu de forme" [Simon, 1972, p. 83]), explorando a multiplicidade de concatenações de leituras, podendo formar outros encadeamentos possíveis.

Mencionamos os eventos que iniciam o segundo capítulo, criando uma incompreensão do que simplesmente *está acontecendo* no nível da trama. São sobrepostos o cavalo morto, o homem morto-vivo, a guerra. Como coloca Rannoux (1997), há uma difícil definição do evento, sendo uma das razões a negação dele que sucede esse momento. Os acontecimentos estão em tensão, criando um jogo de contrastes, um deles podendo ser o passado ausente, cuja referência não existe senão em outro tempo. Com isso, o problema se estende a questão imaginário-realidade dentro da obra ("[...] uma revisão das fronteiras entre o imaginário e o real dentro do universo do romance."[74] [Rannoux, 1997,p. 66]). A ausência de atualidade de um significado referencial causa o efeito de ilusão, que não permite ao leitor distinguir se se trata de um fato ou uma criação da interioridade, "[...] tentando imaginar que não estavam com fome (o que ainda era bastante fácil, porque um homem pode convencer a

---

[73] *"L'exophore mémorielle se définit comme une expression qui renvoie à un référent non pas présent à la mémoire du locuteur ; elle fonctionne donce in absentia par opposition à la deuxis proprement dite, dont le fonctionnement se définit in presentia, le référent étant alors physiquement présent dans la situation d'énonciation."*

[74] *"une remise en cause des frontières entre l'imaginaire et le réel à l'intérieur de l'univers romanesque"*

si mesmo de quase qualquer coisa, desde que seja conveniente ([...] (Simon, 1982, p. 132-134)[75]

Podemos pensar, por ora, em como esses cruzamentos de sentido são indissociáveis a ponto de a percepção, a reminiscência e o imaginário se confundirem. Os soldados estão dialogando sobre uma mulher nua no celeiro onde estavam:

> [...] observando a garota vislumbrada, lembra estávamos observando, levantando a cabeça constantemente para aquela janela, aquela cortina de renda que pensamos ter visto mexer [...] Wack *procurando imaginar, adivinhar essa efervescência oculta das paixões: não estávamos na lama do outono, não estávamos em lugar nenhum, mil ou dois mil anos antes ou depois, bem no meio da loucura* [...] eu me lembro que a princípio ela a segurou levantada com os braços esticados e depois, enquanto começávamos a desmontar, ela a abaixou gradualmente, sem dúvida cansada, de modo que à medida que as sombras giravam em seu rosto, e no final ela *evaporou-se, sumindo como se não tivesse nos esperado ali apenas para ser imediatamente arrebatadas* nós em nossas rígidas fantasias de soldados encharcados como sopas, ouvindo no amanhecer cinzento e esponjoso os gritos, as vozes, a incompreensível raiva, esses trágicos vestidos com macacões azuis [...] (Simon, 1982, p. 137)[76]

Georges e Blum estão olhando para a janela e veem algo se mexer. Porém, há uma desordenação entre o que eles veem, no referente ao real ou irreal. Não se importando com isso, eles buscam o corpo da mulher nessa miragem (“ procurando imaginar, adivinhar essa efervescência oculta das paixões: não estávamos na lama do outono, não estávamos em lugar nenhum, mil ou dois mil anos antes ou depois, bem no meio da loucura”). Eles “procuram imaginar”, ou seja, há uma espécie de fabulação voluntária que invade o presente.

Deve-se notar que essa citação faz parte do diálogo entre Georges e Blum, como se eles pensassem, depois do celeiro, em como se passou aquele momento. Eles mesmos meditam sobre como eles buscam imaginar, já depois desse pequeno momento de manifestação de suas paixões (“evaporou-se, sumindo como se não tivesse nos esperado ali

---

[75] *“[...] en train d’essayer de se figurer qu’ils n’avaient pas faim (ce qui était encore assez facile, parce qu’un homme peut arriver à se faire croire à peu près n’importe quoi pourvu que ça l’arrange : mais beaucoup plus difficile, et même impossible, d’en persuader aussi le rat qui, sans repos, leur dévorait le ventre [...]”*

[76] *“[...] guettant la fille entrevue te souviens-tu nous guettions levions sans cesse la tête vers cette fenêtre ce rideau de filet que nous avions cru voir bouger [...] Wack essayant d’imaginer de deviner ce bouillonnement caché des passions : nous n’étions pas dans la boue de l’automne nous n’étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie [...] je me rappelle que tout d’abord elle la tint levée à bout de bras puis tandis que nous commencions à desseller elle l’abaissa peu à peu sans doute fatiguée de sorte qu’au fur et à mesure les ombres tournaient sur son visage, et à la fin elle s’évanouit, disparaissant comme si elle ne nous avait attendus là que pour nous être aussitôt enlevée nous dans nos raides déguisements de soldats trempés comme des soupes écoutant dans le matin gris spongieux les cris les voix l’incompréhensible colère, ces tragédiens habillés de salopettes bleues [...]”*

apenas para ser imediatamente arrebatadas", logo ela deixou de existir se tornando apenas "rígidas fantasias"[77].

O "procurando imaginar" logo é interposto por "eu me lembro". São porosas as barreiras que separam o real do virtual no romance; e, nessa citação, a problemática se torna ostensiva. O distanciamento desse evento com os anteriores mostra que poderia ser inventados; porque, depois de páginas narrando a corrida de Iglésia, o jóquei, e a relação extraconjugal de Corinne com ele, os soldados estão na trincheira, num barranco. Esse capítulo de cenas que se revelam e se negam, torna o imbricamento confuso, pois poderiam ser inventados, os eventos, já que os próprios personagens apontam a invenção.

Na literatura, a memória surge como uma sequência que interfere no andamento da história, que traz tempos anteriores estabelecendo um jogo. Segundo Neri (1993), discutindo *Histoire*, as memórias das personagens não funcionam como as proustianas, porque não buscam resgatar voluntariamente todo o vivido, mobilizando cada pormenor do passado. Neri aponta como a reminiscência é uma trama falhada, dotada de imperfeições que a tornam complexa, cheia de nós, revisitações inertes e indiferentes, bem como de buracos e ausências. Para o novo romancista, lembrar não é entender. Outro ponto dessa exposição é que a personagem está marcada pela memória, não só da Guerra Espanhola e da morte de Reixach, mas também de situações que não viveu, fantasiando sobre histórias que lhe foram contadas. Essas fantasias são agregadas às suas reminiscências, integrando a sua subjetividade.

[77] Esta é outra citação que comprova a imaginação das personagens:

> [...] a fazer surgir as imagens cintilantes e luminosas por meio da efémera, encantatória magia da linguagem, de palavras inventadas na esperança de tornar comestível — como essas massas vagamente açucaradas sob as quais se escondem para as crianças os medicamentos amargos — a realidade inominável) naquele universo fútil, misterioso e violento no qual, à falta de seu corpo, se movia o seu espírito: alguma coisa talvez sem mais realidade do que um sonho, do que as palavras saídas de seus lábios: sons ruídos para conjurar o frio, os trilhos, o céu lívido, os pinheiros sombrios:) [...] (*"[...] à faire surgir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible – comme ces pâtes vaguement sucrées sous lesquelles on dissimule aux enfants les médicaments amers – l'innommable réalité) dans cet univers futile, mystérieux et violent dans lequel, à défaut de leur corps, se mouvait leur esprit : quelque chose peut-être sans plus de réalité qu'un songe, que les paroles sorties de leurs lèvres : des sons, du bruit pour conjurer le froid, les rails, le ciel livide, les sombres pins :)"* [Simon, 1982, p. 206])

O encadeamento de cenas leva para outro lugar os soldados, aparentemente na guerra, mesmo sem deixar claro onde estão. Com isso, tudo o que foi dito sobre a cena anterior (a corrida e a traição) se torna, de súbito, volátil. Não sabemos o que é fato ou história dentro da narrativa, que aparenta ser invenção linguageira, que também pode estar dotada de fatos e experiências de Georges e Blum. As próprias personagens colocam isso, de que se trata de uma imaginação que as reminiscências tangem. Novamente, essas histórias podem tornar as experiências de vida mais palatáveis: palavras inventadas na esperança de tornar [até] realidade", tentando "conjugar o frio, os trilhos, o céu lívido, os pinheiros sombrios". Ao passo que não podemos separar o que é passado ("repisar") ou irreal ("a inventar histórias").

Podemos assinalar que isso também acontece com Georges, na *Estrada*, que tem, quase claramente em sua consciência, a morte do ancestral, que já citamos, ou até de Corinne e Iglésia, cuja relação Georges não deve ter participado. Portanto, a fantasia está integrada à memória, e vice-versa.

No *Dictionnaire de Claude Simon*, no termo "imaginaire", Michel Bertrand compreende que a percepção fenomenológica é sempre marcada por uma síntese dos tempos ausentes no presente. Por outro lado, no ato perceptivo, há uma tradução do objeto, que fere a fidelidade da imagem da consciência em relação à original, graças, também, à intervenção do imaginário. Assim, toda a realidade é permeada pela interpretação da consciência através da experiência de outrora, assim como a imaginação agrega sentido à descoberta do objeto. De fato, a criação de imagens participa do deciframento do mundo ao redor. Ela é metafórica ao que não está, tentando ver pelo que não é visto. O imaginário na obra de Simon pode inclusive manifestar como foi a destruição da guerra Espanhola, tendo, como coloca o autor do dicionário, um efeito revelador.

A presença da imaginação na consciência perceptiva é fundamental para *La Bataille de Pharsale*, e que o olhar criativo toma conta das cenas presentes. A personagem olha o campo de batalha adicionando novas imagens ao agora, envolvendo-se, ademais, com a memória da História, da qual ele não participou. Ou seja, é uma sequência que não conta sobremaneira com a participação da reminiscência (senão, o aprendizado anterior sobre o tema) que permite ao protagonista viver esse momento que se assemelha a uma alucinação. Durante a leitura da obra, os eventos parecem incertos, não nos sendo capaz definir o objeto da narração. As primeiras páginas, que descrevem o voo de um pássaro que logo transforma a viagem em guerra parecem incompreensíveis, porque o leitor não tem informações suficientes, signos que permitam a ancoragem de significados[78].

Em *Le vent*, por exemplo, que tem como subtítulo "Tentativa de restitution d'un retable baroque", há uma busca pela retomada através da reconstituição das imagens

[78] O que é esclarecido apenas páginas depois:

Amarelo depois negro depois amarelo de novo, o próprio corpo, na ascensão rápida, vertical, reduzido a um risco: nem mesmo a suave intumescência em forma de azeitona: um risco — e nem mesmo um risco: um traço, um sulco imediatamente apagado, as duas asas negras abertas, simétricas — ou pelos menos, o olho, a retina, incapaz de seguir o encadeamento fulminante das diversas posições da asa em vôo e só retendo aquela — talvez porque o pombo se achasse naquela fase do vôo no momento justo em que se interpusera entre o sol e o olho, de maneira que, bem depois do seu desaparecimento, tudo o que persistiu foi de um lado para o espírito não um pássaro mas apenas a impressão, já lembrança, de fulminante subida, de fulminante ascensão vertical, e de outro, para o olho, a imagem de besta, e então a abóbada de flechas, as setas voando dese-nhando uma arcada entre as duas tropas *tendo repousado por um pequeno instante e tendo retomado de novo a caminhada lancaram suas azagaias e rapidamente...* (Simon, 1990, p. 48)

longamente descritas. A imaginação surge como artifício de decifração do mundo incompreensível, contraditoriamente. Enquanto a personagem anda no escuro, "tatear cegamente no corredor obscuro" ("tâtonnement en aveugle dans le corridor obscure"), é capaz de perceber os objetos próximos pela imagens, "[...] tentando imaginar, reconstituir a forma, o brilho passado, o riso, sob a máscara de cera ou de pintura, a gordura pálida e macia da clausura [...]"[79] (Simon, 2013, p. 22)

Em última análise, chegamos à seguinte conclusão: a imaginação é uma das potências do texto simoniano, não sendo mera interferência, mas como participante ativa e recorrente da percepção (do tempo). Sobretudo na *Estrada*, ela se torna mais atuante, não permitindo a nós distinguirmos com eficiência a invenção da recordação e do instante bélico; podendo tratar-se de uma hipótese, de uma vontade, de uma fantasia. Todavia, na obra em questão, não falamos apenas de uma imaginação parasitária, que se repousa sobre a analogia, que implica a presença da mitologia, da pintura, da fotografia e do cinema no texto. Referimo-nos à imaginação enquanto sequência temporal "independente" — permeada pelas demais.

Alguns momentos narrados por Georges, Blum e os demais funcionam como saída, enquanto eles estão sentados ou vagando pelas vias e trincheiras. Como se a imaginação servisse para identificar a situação do sujeito e estado dele: eles vivem em situações extremas face ao sofrimento humano. O tempo é completamente emaranhado, porque os soldados têm uma percepção fragmentada do tempo, aliás, já perderam a noção da passagem dos instantes.

Todos os eventos dispersos são colocados no mesmo nível. Portanto, os planos da narrativa estão, pela união de um grupo desordenado, num mesmo circuito, permitindo que cada signo seja uma espécie de placa tectônica que, sob o magma, fica suspensa durante a linearidade da leitura. Cada uma pode se encontrar, pelo choque, com outras, estabelecendo um novo cenário de possíveis. A leitura da *Estrada* opera através das referências do leitor, quais signos foram retidos e localizados pela memória dele, quais foram esquecidos, pois são eles que permitem tomar tal ou tal rota.

---

[79] *"[...] cherchant à imaginer, reconstituer la forme, l'éclat passé, le rire, sous le masque de cire ou de peinture, la grasse blafarde et molle de la claustration [...]*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que podemos concluir sobre o funcionamento da percepção das personagens que analisamos até aqui? Cada uma delas foi permeada pela sua situação, ou seja, pela relação da consciência com o mundo e com o tempo. Desde as primeiras linhas deste texto, colocamos que um dos desafios de nossa leitura seria a comparação entre as duas obras. Aspiramos, ao longo deste estudo, estabelecer análises paralelas sobre o espaço, a perspectiva e o tempo nos romances selecionados de Simon e Butor, que foram colegas de movimento, ou seja, apesar de existir uma certa distância de idade — o que permitiu o primeiro ter sido um soldado e o segundo um civil durante a guerra — ambos foram atravessados por algumas questões existenciais em comum. A primeira delas é que cada um tentou experimentar laboriosamente com os novos sentidos possíveis de um texto romanesco. Experimentaram também com os sujeitos inventados, sempre marcados por um esvaziamento do espírito, enquanto refletiram sobre o lugar do ser humano não só na narrativa, mas também na existência, explorando sobremaneira a perspectiva.

Os dois novos romancistas, se ainda podemos chamá-los assim, elaboram quadros fraturados de suas personagens, não por integrarem o mesmo movimento, não apenas, mas por cantarem os humanos de sua época, ao mesmo tempo que são sujeitos atemporais, pois revelam o mais íntimo e o vazio da experiência de existir. Por um lado, temos o homem que está confortável em sua vida de luxo burguesa, porém que se encontra angustiado com a pobreza interior. A mudança a que ele aspira jamais será atingida, então, decide aceitar o fardo de sua vida medíocre. Enquanto o outro texto narra a vivência dos soldados ante a guerra, caminhando por uma via em que nada resiste ao apodrecimento. Eles estão diante, na verdade, da vida em seu estado mais cru e violento. Tem-se a morte diante dos olhos, não no horizonte, que, aliás, não há. Embora os soldados criem ou tentem lembrar de momentos felizes fora da guerra, permanecem presos à estrada.

É a partir do olhar que o mundo é apresentado para o leitor, que possui, ao mesmo tempo, grande proximidade com a experiência das personagens e certa distância delas, o que é reforçado pelas técnicas que os autores empregaram ou pela dificuldade da leitura. O trabalho de linguagem literária realizado por eles é capaz de produzir a ilusão de real sobre quem abre as páginas de seus romances e resolve enfrentá-los, convencendo — quase sempre? — pelo sentido criado pelas palavras no papel. Todavia, os autores parecem não tentar mimetizar a experiência de maneira fiel ao estudo fenomenológico, tentando, na verdade, explorar os limites da ficção, senão ultrapassá-lo. Um dos desafios que assumimos

foi mostrar como técnicas inusitadas (e não faltaram exemplos deles ao longo deste texto) puderam tornar-se possíveis dentro das obras, tendo em mente que não raramente os autores deixaram de se preocupar com a verossimilhança e com o leitor, pois subjazem ao interesse que os autores têm pela escrita em si. É sob essa dialética entre experiência e experimentação que inserimos a nossa análise dos temas selecionados.

O mundo criado no interior das obras é fundamental tanto no escopo da percepção quanto no do tempo. Na obra de Delmont, a passagem do espaço está estritamente associada à duração. Conforme as estações passam, mais perto está do fim, a viagem; consequentemente, do fim da agonia — ao menos é com isso que a personagem contava. Porém, torna-se uma ponte para o passado, tudo o que ele reconhece das viagens anteriores e que talvez não tenha recebido o mesmo significado dessa até o momento.

Por outro lado, vimos como é constante a variabilidade da percepção do tempo graças à atenção e à expectativa da chegada. A instância do tempo presente é fundamental para o funcionamento de *La Modification.* Primeiramente, em razão de o tempo verbal ser quase sempre o presente do indicativo, logo, o narrador descreve cada ação enquanto, aparentemente, elas se desenvolvem, o que se aproxima de uma isotopia da experiência ficcional com a da leitura. Embora o texto também seja fragmentado, há uma hierarquia entre os tempos, sendo o futuro e o passado subordinados ao agora. Delmont é um homem face à sua indecisão e tem a sua interioridade interpelada, além da lembrança, pela expectativa de toda uma vida de calor e juventude romana, que jamais se concretiza.

O trajeto, então, é muito mais longo do que o usual, e, durante ele, Delmont é invadido pelos seus pensamentos que revelam a verdade de sua existência: põe-se a nu a pobreza da sua vida luxo, que ele se convence de ser irreversível, mesmo ao lado de Cécile. Como tentativa de escapar a suas revisões, ele se atém aos objetos ao redor, tentando de alguma maneira permanecer presente e evitar o passado.

No que diz respeito ao funcionamento do espaço na obra simoniana em questão, debatemos a relação do texto com as História e biografia, temas incontornáveis nos estudos sobre o Simon. Como é frequente nas criações de C. S., há uma tensão que provoca proximidade e ao mesmo tempo afastamento entre opostos no texto, as cordas bambas. Uma delas está na relação da obra com o real, que propõe uma certa proximidade com a experiência do autor e com a guerra, ao mesmo tempo que não situa com grande frequência a história e que são nítidas as marcas de narratividade e ficcionalização. A criação literária tem, sobretudo no caso de Simon, como matéria-prima a realidade, base que será moldada de acordo com a vontade das mãos que empunham a pena.

Ademais, sobre o mundo material, tanto em Simon quanto em Butor, os objetos têm grande relevância, pois o olhar tenta obsessivamente se fixar nas coisas. A diferença entre os dois autores é que, para os soldados, realizar um inventário do mundo é um exercício de compreensão de um mundo incompreensível e, de tão cruel, abstrato. Com isso, acompanhamos a narrativa próximos das consciências das personagens, tendo acesso às suas sensações e aos seus pensamentos mais profundos, porém, contraditoriamente, são personagens esvaziadas e reificadas pela batalha.

Assim como em *La Modification*, em que há memórias e expectativas que visitam espaços ausentes, em Simon há diversos momentos, dentro e fora da estrada, que interferem no cortejo dos soldados. Uma das teses que defendemos ao longo da análise de *La Route de Flandres* diz respeito à impossibilidade de precisar no tempo, com exatidão, quando um evento foi experienciado pelos sujeitos. A percepção das personagens não consegue situar os eventos ou estabelecer uma lógica causal e consecutiva entre as sequências, tornando por vezes — sobretudo para o leitor — impossível de discernir o que é, foi ou será.

A passagem do espaço, com essa indistinção dos eventos, não necessariamente significa uma progressão, porque tudo parece se desenvolver no mesmo presente, que parece não avançar, por conta da ausência de movimento. Se "a modificação" é o termo-chave do outro romance, e se o trem é a metáfora da mudança, a *Estrada* é o romance do estático. Nela os mesmos momentos se repetem exaustivamente, sem que as personagens consigam sair de fato desse ambiente, onde nem mesmo a morte é o fim, porque as coisas não terminam de morrer, apodrecendo mais e mais e mais. Delmont vai de Paris a Roma, de decisão para revisão, enquanto Georges e seus companheiros permanecem presos na mesma via de corpos, lama, ruínas e sofrimento. Diferentemente da lógica estrutural de Butor, na *Estrada*, há a permanência, por meio de uma narrativa abstrata, extremamente fragmentada e dissoluta, do nada. Nas palavras do autor, ela não vai de um alfa para um ômega.

Essa dissolução perceptiva resulta do efeito da guerra nos soldados e das escolhas técnicas do autor. Afora a presentificação, que torna a narrativa achatada, o encadeamento temporal se dá pela justaposição ou pela sobreposição de sequências por vezes distintas. A narrativa, com essa construção particular, relaciona diversos tempos que deveriam revelar um ao outro, numa narrativa em cascata, encadeamentos de *mises en abymes*. Porém, ao invés de um esclarecimento, esse efeito resulta num revelar desvelado, tornando, com o surgimento de um segundo evento, o primeiro ainda mais abstrato. No seio dessa complexidade, está a contradição entre os fragmentos do texto que, contraditoriamente, tornam, não-raro, impossível e incompreensível a coexistência dos dois, em razão de as narrativas em abismo

estabelecerem uma lógica não só dialética, mas também o contrário disso: de negação. Com isso, alguns dos eventos pareçam inventados, criados ou irreais dentro do universo do romance, e, então, permanecem indefinidos. No universo da obra, não sabemos o que aconteceu ou foi criado, e de nada adianta tentar estabelecer um percurso único — não falamos só da interpretação, mas também da leitura em seu âmbito mais superficial. Poder-se-ia ler de diversas maneiras a aventura do regimento de Georges em Flandres sem nunca chegar a um consenso, por conta do deslocamento e da arborescência dos sentidos dos tempos, que criam inúmeros cruzamentos possíveis.

Investigamos o intrincamento do papel fórico dos pronomes e dos referentes das personagens, na *Estrada*. Afirmamos que a deterioração organizacional não atinge apenas o tempo, mas também as personagens. Por um longo período, o sistema linguageiro criado por C. S. deixa de referir-se a algum sujeito diretamente, deixando de retomar o último citado uma dezena de páginas antes. Tem-se a impressão de que o sujeito se esvai com o decorrer das páginas até que ele seja apagado: o *eu* ou *ele* se referem a espantalhos da guerra, não mais a Georges, Blum, Wack, Reixach e Iglésia. Em outros casos, podemos associar as mesmas voz e perspectiva tanto a um soldado quanto ao esquadrão inteiro. Nisto reside a complexidade, pois não sabemos se se trata de um sujeito ou de vários, e, em alguns casos, pode-se referir a nenhum deles.

Para o estudo da obra de Butor, foi indispensável a análise do *vous* que *a priori* designar outrem, com certa distância e respeito, ou a diversas pessoas. No caso de *La Modification*, o pronome, além desses funcionamentos tradicionais, estabelece um diálogo do eu-narrador com o eu-protagonista. Os efeitos dessa escolha são vários, sobretudo quando acompanhado pela escolha verbal que assinalamos. Essa relação resulta, por exemplo, na ambiguidade do texto, por exemplo, poder ser lido tanto no presente, quanto no passado — que são indissociáveis. Apesar de Butor ter feito uma escolha coerente para narrar as ações enquanto elas se desenvolvem no tempo, há uma distância consideravelmente analítica do *eu* consigo mesmo, distanciando-se ao máximo de uma experiência de si. O resultado disso é um monólogo de si e do outro, pois acompanhamos a personagem pelo seu olhar e pelo do narrador, ambos sendo o mesmo Delmont, dois *eus* com uma distância marcante. Ademais, o texto parece ser simultaneamente refletido e irrefletido, porque o *eu* da narração parece narrar os eventos que já ocorreram no trem, sobre os quais ele reflete; e, o *eu* da personagem parece viver enquanto as ações ocorrem. A certa altura, o *vous*, o presente e o (ir)refletido resultam em um novo efeito no texto: o imperativo. Assim a leitura de que o narrador ordena as ações presentes do protagonista torna o imperativo o “tempo verbal” dominante.

Em *La Modification*, existe a dinâmica de saltos para outros tempos que funciona como um circuito, retornando sempre para a fonte, o presente no trem. Reside nisso uma diferença entre os dois autores que estudamos, pois, por mais que seja intrincado, o texto de Butor; o de Simon consegue atingir maior complexidade na medida em que as balizas dos tempos são porosas, o que torna a escrita ainda mais árdua, por não seguir uma estrutura sólida e tradicional. O tempo, assim como o espaço, tem barreiras volúveis, por conta da ausência de ancoragem dos signos em geral, o que impede que indiquemos os seus significados. Logo, a experiência está desenraizada de sua origem e tudo parece ocorrer simultaneamente, enquanto elas permanecem suspensas. Porém, Michel Butor consegue explorar outras instâncias do tempo, originando novos fenômenos da narrativa, a partir de uma alteração — aparentemente simples, porém complexa e significativa — do tempo e da elocução do discurso. Assim como Simon, que consegue estabelecer uma nova dinâmica de significação dos signos, o que também atinge os sujeitos, cuja percepção oscila entre eu, nós e nada. Com isso, além de não sabermos quando algo foi vivido, não sabemos por quem o foi.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Lorenzo. A estrada de Flandres e a (im)possível coletividade. In: ANDRADE, Cátia Inês; MARCARIA, Maria de Fátima (org.). *Entre si e o outro: Literatura e Memória em Diálogo*. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

ALMEIDA, Lorenzo. O labirinto da memória: a investigação do tempo perdido em *L'emploi du temps*, de Michel Butor. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 539–557, jan. –abr. 2024.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução de Méri Frotscher. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948a.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948b.

BACHELARD, Gaston *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos : ensaio sobre a imaginação da matéria.* Tradução de Antonio de Pádua. *Danesi.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALZAC, Honoré de. *Le chef-d'œuvre inconnu.* Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 1993.

BARTHES, Roland. Il n'y a pas d'École Robbe-Grillet. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 131-136.

BAKHTIN, M. *Teoria do Romance II:* As formas do tempo e do cronotopo. Traduçção de Paulo Bezerra. São paulo: 34, 2018

BERTRAND, Michel. *Dictionnaire Claude Simon*. Paris: Honoré Champion, 2013.

BIGLIARI, Amir. Le pronom et l'actant : remarques sur *La Modification* de Michel Butor. *Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 113. Disponível em: https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2000. Acesso em: 10 jun. 2023.

BISHOP, Tom. L'image de la création chez Claude Simon. In: RICARDOU, J.; ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.). *Nouveau Roman* : Hier, Aujourd'hui. (Problèmes Généraux). Paris: 10/18, 1972.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória:* Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Gallimard, 1929.

BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*: l'écriture en transformation. Paris: La Différence, 1993;

BUTOR, Michel. *Improvisations sur Rimbaud*. Paris: La Difference, 2005.

BUTOR, Michel. *Répertoire I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1960.

BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.

BUTOR, Michel. *L'Emploi du temps.* Paris: Minuit, 1957.

BUTOR, Michel. *La Modification.* Paris: Minuit, 1971.

BUTOR, Michel; OSSOLA, Carlo. *Conversation sur le temps*. Paris: La Différence, 2012.

BUTOR, Michel. *Mobile :* Étude pour une représentation des États-Unis. Paris: Gallimard, 1962.

BUTOR, Michel; DUROZOI, Gérard; CALLE-GRUBER, Mireille. L'écrit et la peinture. *Roman 20-50*, n. 1, p. 103-128, 2014. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-roman2050-2014-1-page-103.htm. Acesso em: 14 maio 2021

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Claude Simon :* une vie à écrire. Paris: Seuil, 2011.
CALLE-GRUBER, Mireille. *Le grand temps* : Essai sur l'œuvre de Claude Simon. Lille: Presses Universitaires Septentrion, 2004.
CARPEAUX, Otto. O Nouveau Roman francês. *In*: CARPEAUX, Otto. *Tendências contemporâneas da literatura.* Rio de Janeiro: Biblioteca Mentor Cultural, 1968.
CHABONNER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Paris: Gallimard, 1967.
COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
DEGUISE, Pierre. Michel Butor et le" nouveau roman". *The French Review*, Montana, v. 35, n. 2, p. 155-162, 1961. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/383709?&seq=1. Acesso em: 24 mar. 2021.
DÉGUY, Michel. Claude Simon et la représentation (Sur *Le Palace*). *Critique*, 187, décembre 1962, p. 1009-1032.
DUMAYET, Pierre. Interview de Michel BUTOR par Pierre DUMAYET sur le livre "La Modification". Vídeo online. Office national de radiodiffusion télévision française, 1957. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ycn2bOvyXCQ. Acesso em: 28 mar. 2021.
FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.
FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia.* In: *Obras Completas, volume 12:* Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca Melo. *Revista Usp*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.
GENETTE, Gérard. *Figuras III.* Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
GENETTE, Gérard. *Figuras II.* Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
GLEIZE, Joëlle. Figure historique et personnage romanesque. Le général L.S.M. dans *Les Géorgiques* de Claude Simon, *Littératures*, Presses universitaires du Midi, n° 73, 2015, 212 p.
GOSSELIN, Katerine. Claude Simon et le roman « nouveau ». *Claude Simon : situations*, Lyon, 2011. Disponível em: http://books.openedition.org/enseditions/825. Acesso em: 3 jan. 2021.
GOSSELIN, Katerine. Lecture(s) des *Géorgiques* de Claude Simon. *Acta fabula*, Paris, v. 10, n. 4, 2009. Disponível em: http://www.fabula.org/revue/document5012.php. Acesso em: 13 maio 2021
GREIMAS, Algidras. *Sémantique structurale :* recherche de méthode. Paris: Larousse, 1966.
GUIMARÃES, Deborah. Contribuições de uma teoria da consciência irrefletida para uma filosofia da liberdade a partir de A transcendência do Ego. *Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 111-130, 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/view/39631. Acesso em: 14 de jun. 2023.
HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*: O breve século XX. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.
KOTOWSKA, Joanna. Le soleil derrière le vitrail du meurtrier : l'étude des éléments envoûtants dans l'Emploi du temps de Michel Butor. *Altre Modernità.* Milão, n. 0, p. 218–230, 2012. Disponível em: https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2424/2652. Acesso em: 4 jul. 2020.

LAVABRE, Simone. Ennui, Spleen, Mélancolie. Rapports et définitions. *Caliban*, n. 6, p. 115-131, jan., 1969. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/calib_0575-2124_1969_num_6_1_968 . Acesso em: 11 jul. 2023.
LEAL, Eugénia. L'emploi du temps : l'impossibilité de raconter la durée et le pouvoir du roman. In: *Universo Butor*. ALEMMAND, Roger-Michel; ARBEX, Márcia (org.). Universo Butor. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
LEIRIS, Michel. Le Réalisme mythologique de Michel Butor. In: *La Modification.* Paris: Minuit, 1957.
LES hommes livres. Direção de Jerôme Prieur. Paris: France Régions 3, 2013. Disponível em: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00006499/extrait-les-hommes-livres. Acesso em: 21 maio 2020.
MAUPASSANT, Guy de. *O Horlá.* Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Grua, 2017.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção.* Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
NERI, Guido. "Lectures d'histoire". In: CALLE-GRUBER, M. (dir.). *Claude Simon: Chemins de la mémoire*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1993.
OVÍDIO, Publius. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês.* São Paulo: Buriti, 1966.
PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. L&PM Editores, 2007.
POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento e silêncio". Tradução de Dora Rocha Flaksman. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista estudos históricos*, 1992, vol. 5, no 10, p. 200-215.
POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1993.
RAILLARD, Georges. *Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor*. 1972.
RANNOUX, Catherine. *L'écriture du labyrinthe*. Orléans: Paradigme, 1997.
RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman.* Paris: Seuil, 1978.
RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman.* Paris: Seuil, 1967.
RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman.* Paris: Seuil, 1971.
RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Serra. v.1. Campinas: Papirus, 1994.
RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. v. 2. Campinas: Papirus, 1995.
RIFFATERRE, Michael. "L'Illusion référentielle". In: *Littérature et Realité*. Paris: Seuil, 1978.ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa América, 1976.
ROSSUM-GUYON, Françoise von. *Critique du roman :* Essai sur "La Modification" de Michel Butor. Paris: Gallimard, 1970.
ROSSUM-GUYON, Françoise von. *Le cœur critique :* Butor, Simon, Kristeva, Cixous. Amsterdam: Rodopi, 1997.
ROUSSOM-GUYON, Françoise von. Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui. Vol. 2, Pratiques. Paris: Union générale d'éditions, 1972.
SÁBATO, Ernesto. Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994.
SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1987.
SARRAUTE, Claude. Avec "la Route des Flandres" Claude Simon affirme sa manière. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/10/08/avec-la-route-des-flandres-claude-simon-affirme-sa-maniere_2109196_1819218.html. Acesso em: 29 de set. de 2021.

SARTRE, Jean-Paul. Préface. In: SARRAUTE, Nathalie. *Portrait d'un inconnu.* Paris: Gallimard, 2016.
SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
SARTRE, Jean-Paul. *La nausée.* Paris: Gallimard, 1976.
SEGRE, Cesare. *As estruturas do tempo*. Tradução de Silvia Mazza e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
SCHMIDT, Zília Mara Scarpari. Aspectos do novo romance. *Revista Letras,* 1979, vol. 28
SIMON, Claude. *La Route des Flandres*. Paris: Minuit, 1960.
SIMON, Claude. *A Estrada de Flandres.* Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
SIMON, Claude. *Discours de Stockholm.* Paris: Minuit, 1986.
SIMON, Claude. Fiction mot à mot. In: RICARDOU, J; ROUSSOM-GUYON, F. *Nouveau Roman: Hier*, Aujourd'hui. Vol. 2, Pratiques. Paris: Union générale d'éditions, 1972.
SIMON, Claude. *Quatre conférences*. Paris: Minuit, 2012.
SIMON, Claude. *Le Vent :* tentative de restitution d'un retable baroque. Paris:Minuit, 2013.
SIMON, Claude. *A Batalha de Farsália.* Tradução de Maria Lúcia Autran Dourado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
SIMON, Claude. *As Geórgicas.* Tradução de Iréne Monique Cubric. Rio de Janeiro, 1986.
SIMON, Claude. *Le jardin des plantes*. Minuit, 2016.
SIMON, Claude. *O bonde.* Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.
SIMON, Claude. *Le vent*. Paris: Minuit, 2013.
SOMBRA, José. *O Tempo:* em toda a parte e em parte alguma: a fenomenologia do tempo segundo Merleau-Ponty. 1998. 135f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.
TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman:* Essai sur les formes et techniques du roman dans "À la recherche du temps perdu". Paris: Gallimard, 1971.
TENFEN, Maicon. UMA CRÍTICA AO NOUVEAU ROMAN. *Linguagens-Revista de Letras, Artes e Comunicação,* v. 1, no 1, p. 86-106, 2007.
TROTSKY, Léon. A Escola poética formalista e o marxismo. *In:* TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos.* 3. ed. Porto Alegre, Globo S.A., 1976.
TYNIANOV, Juri. A noção de construção. *In:* TOLEDO, Dionísio de Oliveira. T*eoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre, Globo S.A., 1976.
VALETTE, Bernard. Le personnage dans les romans de Michel Butor. *In:* ALEMMAND, Roger-Michel; ARBEX, Márcia (org.). *Universo Butor.* Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
VIART, Dominique. *Une mémoire inquiète: La route des Flandres de Claude Simon*. Lille: Presses Universitaires Septentrion, 2010.
WOOD, James. Narrando. In: *Como funciona a ficção.* Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
YANOSHEVSKY, Galia. *Les Discours du Nouveau Roman: essais, entretiens, débats*. Paris: Presses universitaires du Septentrion, 2019.
ZEMMOUR, David. Roman et matière historique dans *La Route des Flandres* de Claude Simon. Association de Lecteur de Claude Simon, 2012. Disponível em: https://associationclaudesimon.org/lectures-et-etudes/cours-et-conferences/article/zemmour-david-roman-et-matiere?lang=fr. Acesso em: 21 out. 2023.