

# O FUNCIONAMENTO DO *VOUS*: A PERSPECTIVA E A PERCEPÇÃO EM *LA MODIFICATION*, DE MICHEL BUTOR

Lorenzo Barreiro Lopes de ALMEIDA\*

**RESUMO:** O presente artigo pretende pôr à luz os desdobramentos da utilização do pronome *vous*, em francês, na narrativa *La Modification*, de Michel Butor. Esse é um romance que em diversos aspectos assume um caráter experimental, o que se dá pelo uso de tempos verbais inabituais e pelo uso do pronome mencionado, que, dentro do universo de Léon Delmont, se torna um diálogo consigo mesmo e com o outro. Para tanto, iremos nos debruçar na diferença entre “enunciação” e “enunciado”, segundo Paul Ricœur (*Tempo e narrativa*, 1995), para a diferença entre a maneira da história ser contada em relação a maneira em que ela foi vivida, pois cada uma delas terá dois sujeitos que dialogam entre si. Segundo Françoise Rossum-Guyon (*Critique du roman* : Essai sur “La Modification” de Michel Butor, 1970), essa diferença resulta em outra ambiguidade, pois o narrador pode ser tanto uma consciência refletida, quanto irrefletida, porém não há uma distinção clara entre ambas, na medida em que uma interfere na outra. Por fim, nós propomos a estudar o modo verbal dos *eus* no discurso, que resulta dos desdobramentos mencionados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Michel Butor. *La Modification*. Perspectiva. Percepção. Discurso. Tempo.

## Introdução

Michel Butor (1926-2016) foi professor de filosofia e literatura; foi poeta, dramaturgo, compositor de ópera e premiado ensaísta. Suas obras romanescas, embora não muito vastas foram reconhecidas como inquietas e questionadoras. O autor aspirou à inovação das técnicas e às experimentações, por essa razão, fez de suas narrativas um lugar de experimentação radical não só da literatura, mas também da experiência perceptiva ficcional. Ademais, foi importante autor do *Nouveau Roman*, ao lado de Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute etc.

---

\* Mestre em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP - Brasil. 14800-700 - lorenzo\_almeida\_184@yahoo.com

Talvez a sua obra mais relevante foi *La Modification* (1957). 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.

Neste artigo<sup>1</sup>, iremos estudar a perspectiva e a percepção da personagem. Pretendemos compreender **de onde** se percebe a ação e **através de quem** é contada. Assim, investigaremos como a voz se constrói a narrativa e como ela comunica com o leitor<sup>2</sup>.

Iniciaremos o texto com o tópico “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 da 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 (1995) sobre a relação entre personagem e mundo. Essa relação é possível pela dimensão mimética na focalização e na voz da personagem.

Trabalharemos, em seguida, na seção “O problema do vous”, com a análise de Rossum-Guyon (1970) sobre a experiência de Delmont e sua narrativa em “vous”. Sobre a leitura de *La Modification*, este artigo aprofundará, inclusive, a análise da autora a partir de 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”.

---

<sup>1</sup> As reflexões presentes neste artigo foram retiradas da pesquisa de mestrado do autor deste texto, intitulada “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” (Almeida, 2024). Para sermos mais precisos, elas foram feitas nos capítulos “A perspectiva: o funcionamento do *vous*” e “A percepção: o presente e a presentificação do passado”. Algumas alterações foram necessárias para que ambas as seções se encaixem neste artigo.

<sup>2</sup> 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).

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

Por fim, em “O *vous* e a voz imperativa” as reflexões sobre as vozes da narrativa coadunam para o modo imperativo e investigativo do discurso. De modo que o romance se tornaria uma tentativa de compreender, por parte do narrador e personagem, o que se passou dentro do trem e como ocorreu a sua modificação.

## **Enunciação e enunciado**

No segundo volume de *Tempo e narrativa*, mais especificamente no terceiro capítulo, “Os jogos com o tempo”, Paul Ricœur (1995) 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 redor da intriga. Referimo-nos à organização lógica dos eventos no romance, ou, como o filósofo denomina, o “juízo teleológico”: o jogo entres os eventos, contando como eles se passaram e como eles foram organizados, guiando até a intriga.

A primeira dimensão dessa construção é a 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 indelévels 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 (1995), a enunciação é tradicionalmente 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” (Ricoeur, 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?” (RICOEUR, 1995, p. 128).

Essa presentificação do passado ocorre, pois, ao falar de algo que aconteceu anteriormente, narra-se do ponto de início de algo que aconteceu com *outrem*. De acordo com Ricoeur, “[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 [...]” (Ricoeur, 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.

A partir disso, Ricoeur desenvolve três níveis de tempo na narrativa: “tempo do contar”, “tempo do contado” e “experiência fictícia do tempo”. O autor 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” (Ricoeur, 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.” (Ricoeur, 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. Dessa maneira, 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.” (Ricoeur, 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 Rossus-Guyon (1970), 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 [...] (Butor, 1971, p. 51-52)<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. O sujeito “retom[a]” e “[d]epois de ter brincado por alguns instantes com a tampa do cinzeiro rosqueado”, assim, os excertos sugerem que os eventos acontecem no agora e que eles se desenrolam um após o outro, seguindo uma sequência temporal. De certa forma, enquanto o leitor lê, ele e Delmont participam da ação.

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

<sup>3</sup> “*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 extrémités sans toucher à la bande de papier blanc 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 [...]*” (Butor, 1971, p.51-52).

As traduções que são acompanhadas pelo excerto original em rodapé são de nossa responsabilidade.

<sup>4</sup> Aprofundaremos adiante o fato de a sequência principal a do presente, a da viagem do trem, à qual diversas sequências subordinadas estão atreladas.

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor 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 que está saturado de detalhes.

Ricœur assinala que o tempo da enunciação e o tempo do enunciado apenas atingem a isotopia<sup>5</sup> 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 quase o mesmo efeito de simultaneidade do diálogo. Para passar o mesmo efeito, o narrador emprega diversos mecanismos complexos que tentam tornar o presente não só simultâneo, mas também orgânico para a leitura. Além disso, o discurso do narrado, diferentemente do diálogo, não produz marcações (“ele disse”, “ele respondeu desapontado” do romance tradicional), porque se preocupa parecer convincente e plausível para o leitor, por mais que o presente deixe marcas e seja questionável.

## A perspectiva e o tempo

A próxima investigação de Paul Ricœur, ainda em *Tempo e Narrativa*, é sobre o ponto de vista e a voz da narrativa. Como elas 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

---

<sup>5</sup> 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. Chegamos nessa discussão sobre a mimesis do tempo a partir de Compagnon (2014), em *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, 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.

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: “[...] 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.

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



O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

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.

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. (Butor, 1971, p. 9-10)<sup>6</sup>.

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.

---

<sup>6</sup> “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.” (Butor, 1971, p. 9-10).

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 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.

## O problema do “vous”

Michel Leiris (1957)<sup>7</sup> compreende os fundamentos do “vous” e a relação do narrador e o destinatário da obra pouco tempo após a escrita do romance. 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 a participar da 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

---

<sup>7</sup> *Le Réalisme mythologique de Michel Butor* (Leiris, 1957).

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor 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 Françoise von Rossum-Guyon, 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, a autora 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.” (Rossum-Guyon, 1970, p.127)<sup>8</sup>.

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 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” (“*un 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 (2000), no artigo “*Le pronom et l’actant : remarques sur La Modification de Michel Butor*”, afirma que se trata de um monólogo que passa um ensinamento ou que realiza uma inquirição, “trata-se [...] de uma força para fazer falar um interlocutor cuja fala foi impedida ou esquecida.” (Bigliari, 2010)<sup>9</sup>. 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 ela, a construção do texto depende fundamentalmente do que

---

<sup>8</sup> [*Le 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.*] (Rossum-Guyon, 1970, p.127).

<sup>9</sup> “[...] il s’agit [...] d’une force pour faire parler un interlocuteur dont la parole est empêchée ou oubliée.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 139).

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 *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. (Rossum-Guyon, 1970, p. 156-157)<sup>10</sup>.

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<sup>11</sup> 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.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 158)<sup>12</sup>. 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

<sup>10</sup> “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.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 156-157).

<sup>11</sup> Evidentemente que o monólogo é uma invenção técnica artística. Nos referimos aqui à impossível comunicação direta do sujeito com a interioridade do outro.

<sup>12</sup> “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.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 158).

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor  
consciência no que ele tem de mais íntimo, parece incapaz de retribuir os atos e gestos.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 157)<sup>13</sup>.

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 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 Hönsisch, 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. (Rossum-Guyon, 1970, p. 162)<sup>14</sup>.

No tocante à interioridade e ao ponto de vista, segundo Pouillon, a posição do narrador seguirá o mundo visto por *dedans* (“*dedans*”) ou por *dehors* (“*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)<sup>15</sup>. Por fim, *dehors* (fora) é a maneira objetiva de ver a personagem pelo exterior.

<sup>13</sup> “[...] à la description du courant de conscience dans ce qu’il a de plus intime, semble inapte à rendre les actes et le gestes.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 157).

<sup>14</sup> “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.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 162).

<sup>15</sup> “[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.” (Pouillon, 1993, p. 76).

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<sup>16</sup>. 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 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

---

<sup>16</sup> 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 (2018) em “Contribuições de uma teoria da consciência irrefletida para uma filosofia da liberdade a partir de A transcendência do Ego”.

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor 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 [...]” (Butor, 1967, p. 3)<sup>17</sup>.

## 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, distante e próximo de si, que dialoga consigo mesmo<sup>18</sup>. Esse eu primeiro, refletido, que debate 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 de cada ação, gesto ou sensação, dando a impressão de que as ações já foram executadas. Por isso a leitura de Rossum-Guyon de que o romance é quase uma investigação 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 procura dentro de teu paletó tua carteira, não a preto que as crianças te deram na quarta-feira para o teu aniversário e deixarás em seu estojo em uma prateleira do armário espelhado de teu quarto [...] (Butor, 1971, p. 55)<sup>19</sup>.

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

---

<sup>17</sup> “[v]os yeux sont mal ouverts [...] vos paupières sensibles et mal lubrifiées [...] et tout votre corps à l’intérieur de vos habits qui le gênent [...]” (Butor, 1967, p. 3).

<sup>18</sup> 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, conseqüentemente, 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 ficassemos 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.

<sup>19</sup> “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 [...]” (Butor, 1971, p. 55).

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 desenrola 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 lembrás 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 [...]” (Butor, 1971, p. 22)<sup>20</sup>. 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 deixa de ser um modo verbal na obra. Ele o principal tempo, 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 imperativo 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 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*.

---

<sup>20</sup> “*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 suite malgré ses curiosités géologiques*” (Butor, 1971, p. 22).



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.” (Butor, 1971, p. 110)<sup>21</sup>. 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 com o 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”.

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.” (Balzac, 1993, p. 13)<sup>22</sup>. Michel Butor traz traços e detalhes incisivos do real, dando-nos por vezes a impressão de que de fato temos acesso à consciência do

<sup>21</sup> “[...] 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.” (Butor, 1971, p. 110).

<sup>22</sup> “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.” (Balzac, 1993, p. 13).

outro e de si. Contudo, diferentemente da estátua balzaquiana, vemos suas arestas, que tornam ainda mais espetacular o seu caminhar<sup>23</sup>.

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.” (Chabonner, 1967, p. 50)<sup>24</sup>.

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.

## Conclusão

Como afirmou James Wood (2011, p.19), em “Narrando”, “[a] casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas”. 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

---

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> “*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.*” (Chabonner, 1967, p. 50).

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

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.

Um outro. Um eu. Um outro sobre si. O narrador de 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 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. Pois o problema dos tempos verbais, dos pronomes e da intriga fazem com que a conversa de Léon Delmont consigo seja uma investigação, uma maneira de refletir sobre os momentos irrefletidos, de sua viagem à Roma. Com isso, o tempo verbal da narrativa se torna o imperativo através do presente, como se ele ordenasse a si mesmo o que ele deve fazer no vagão.

### ***THE FUNCTIONING OF VOUS: PERSPECTIVE AND PERCEPTION IN LA MODIFICATION BY MICHEL BUTOR***

**ABSTRACT:** *This paper aims to discuss the impact of the French personal pronoun vous, on the narrative La Modification, by Michel Butor. The novel, to various extents, takes an experimental character, by means of the use of distinctive tenses and moods as well as the aforementioned pronoun, which, within Léon Delmont's universe, turns into a dialogue with himself and the others. To achieve that, we must bear in mind the difference between “enunciation” and “utterance”, according to Paul Ricœur (Tempo e narrativa, 1995), with regard to the divergence between the manner the story is effectively narrated and how it was in fact experienced, once each one of them will feature two subjects who dialogue. Françoise Rossum-Guyon (Critique du roman: Essai sur “La Modification” de Michel Butor, 1970) posits that the difference results in another ambiguity, because the narrator may either be*

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida

*a reflective consciousness and a non-reflective consciousness, there is not, however, a clear distinction between both of them, on the sense that they interfere on one another. Finally, we intend to investigate the mood of je on discourse, which results in the aforementioned impacts.*

**KEYWORDS:** Michel Butor. *La Modification*. Perspective. Perception. Discourse. Time.

## REFERÊNCIAS

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.** 2024. 186f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/256086>. Acesso em: 25 jul. 2024.

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:* BARTHES, Roland. **Essais critiques.** Paris: Seuil, 1964. p. 101-105.

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.

BUTOR, Michel. **La Modification.** Paris: Minuit, 1971.

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: Ed. UFMG, 2014.

GUIMARÃES, Deborah Moreira. Contribuições de uma teoria da consciência irrefletida para uma filosofia da liberdade a partir de A transcendência do Ego. **Fenomenologia, Hermenêutica e Filosofias da existência**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 112–130, 2018.

LEIRIS, Michel. Le Réalisme mythologique de Michel Butor. *In:* BUTOR, Michel. *La Modification*. Paris: Minuit, 1957.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: M. Fontes, 2006.

POUILLON, Jean. **Temps et roman.** Paris: Gallimard, 1993.

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

RICCEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. v. 2. Campinas: Papyrus, 1995.

ROSSUM-GUYON, Françoise von. **Critique du roman** : Essai sur “La Modification” de Michel Butor. Paris: Gallimard, 1970.

WOOD, James. Narrando. *In*: \_\_\_\_\_. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.19-44.

