



A ESCRITA EXPERIMENTAL DE MICHEL BUTOR

THE EXPERIMENTAL WRITING BY MICHEL BUTOR

Guilherme da Cruz e Zica*

* gczica@gmail.com
Mestrando em Estudos Literários pela UFMG.

RESUMO: Este artigo pretende analisar a maneira como alguns aspectos das experimentações literárias de Michel Butor contribuem para a articulação dos elementos visual, espacial e referencial da escrita, e quais os seus efeitos sobre o conjunto do processo literário. Para ilustrar e fundamentar as análises feitas nesse estudo, registraremos experimentações conduzidas em diferentes obras de Butor, entre elas, *Passage de Milan* (1954), *L'emploi du temps* (1956), *Mobile* (1962), *Description de San Marco* (1963) e *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965). Inicialmente, investigaremos a articulação dos aspectos visual, espacial e referencial da escrita nos livros de Butor. Em seguida, procuraremos demonstrar como essa articulação, via experimentações, se faz ver na dinâmica de escrita de Butor. Finalmente, avaliaremos os efeitos dessa articulação sobre o conjunto do processo literário – produção, difusão e recepção –, considerando as relações entre Butor, isto é, o autor, e os diferentes agentes literários, em especial, o editor e o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Michel Butor; Experimentação literária; Processo literário

RÉSUMÉ: Cet article veut analyser, d'un côté, la façon dont certains aspects des expérimentations littéraires mises en place par Michel Butor contribuent à articuler les éléments visuel, spatial et référentiel de l'écriture et, de l'autre côté, leurs effets sur l'ensemble du processus littéraire. Afin d'illustrer et de soutenir les analyses faites dans le cadre de cet étude, on registrera des expérimentations conduites à différentes oeuvres de Butor, telles que *Passage de Milan* (1954), *L'emploi du temps* (1956), *Mobile* (1962), *Description de San Marco* (1963) et *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965). D'abord, on examinera l'articulation des aspects visuel, spatial et référentiel de l'écriture chez Michel Butor. Ensuite, on essayera de montrer la façon dont cette articulation, par la voie des expérimentations, se fait évidente dans l'écriture de Butor. Finalement, on évaluera les effets d'une telle articulation sur l'ensemble du processus littéraire – production, diffusion et réception –, en envisageant les rapports entre Michel Butor, c'est-à-dire l'auteur, et les différents acteurs littéraires, surtout l'éditeur et le lecteur.

MOTS-CLÉS: Michel Butor ; Expérimentation littéraire ; Processus littéraire

Copiar, cortar, deslocar, colar; à direita, à esquerda, mais para cima, mais para baixo; aumentar, diminuir, retomar, reservar; alinhar, sublinhar, distinguir, enquadrar; mudar os caracteres, separar os parágrafos e as páginas, reunir, estreitar; percorrer, vasculhar, identificar, classificar; e sempre com essa delicada dança sob o olhar enquanto acaricio voluptuosamente o teclado da ponta de meus dedos.¹

1. BUTOR. *Elogio do tratamento de texto*, p. 51.

Michel Butor (1926-2016) ostenta uma produção extremamente variada. Ela reúne poesia, romance, ensaios críticos sobre literatura e pintura, além de textos experimentais que não se enquadram nas divisões canônicas de gêneros textuais. A qualidade de escrita desse autor tão versátil foi laureada por importantes premiações do universo literário francês. Destacam-se os prêmios Fénéon de 1956, por *L'emploi du temps*, o Renaudot de 1957, por *La modification*, considerado o principal romance de Michel Butor, e o prêmio da Crítica literária de 1960, pela compilação de ensaios *Répertoire*.

Em sua variada produção literária, Michel Butor realiza uma quantidade de experimentações que reavaliam os usos habituais dos espaços da página e do livro. Concentradas na disposição dos elementos textuais na superfície do suporte, essas experimentações alteram os modos convencionais de abordagem e de leitura do texto. De certo modo, Michel Butor se reapropria das diversas ferramentas de preparação textual desenvolvidas desde o advento da imprensa, propondo uma composição tipográfica que afeta não somente os

aspectos visual e espacial de apresentação do texto, mas todo o processo de escrita e de leitura. O seu texto se configura em texto-imagem. Há nele uma rede de sentidos que deve ser captada simultaneamente pela visualização e pela leitura do signo no suporte.

Esse modelo literário de experimentação se baseia na integração dos eixos de escrita, de composição tipográfica e de leitura, a qual, por sua vez, alicerça toda a obra de Michel Butor. A reavaliação do aspecto material do texto, que interliga a escrita à tipografia e à leitura, promove uma relação de conexão – não mais de justaposição ou de sucessão – entre esses três eixos articuladores do processo por que passa o texto literário. O encaixe desses eixos constitui o conjunto do sistema de produção, de transmissão e de recepção dos textos, dinamizando sua concatenação. Além de contribuírem para a rearticulação entre os diferentes processos de escrita literária, as experimentações operadas por Butor conduzem a uma reavaliação metalinguística da página e da própria escrita.

Em “Propos sur l’écriture et la typographie” (1972), Butor, em uma espécie de autoanálise escritural, desvela os mecanismos de escrita e de composição de seus próprios textos. Ele é, ao mesmo tempo, o artista e o intérprete de sua arte. O seu processo artístico é refletido em um “espelho discursivo”² cuja refração corresponde a uma interpretação discursiva desse processo. Assim, Butor mostra-se ciente das inovações e do

2. CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. p. 43.

processo de reapropriação de elementos tipográficos que seus textos implicam. Butor, da mesma forma que Dom Quixote, na visita que empreende ao seu tipógrafo em Barcelona, não ignora os modos de utilização e as restrições da economia tipográfica. Assim como o cavaleiro de triste figura, no capítulo LXII do clássico de Cervantes, Butor demonstra, em seus livros, acurado senso teórico e prático sobre a tipografia.

Neste artigo, procuraremos ampliar o movimento desencadeado pelo próprio autor: o desenredo de seu processo de escrita. A exploração desse lado avesso da escrita de Butor esclarece os métodos de operação de uma engenhosa engrenagem. As experimentações de tipografia e de utilização do espaço do volume, nesse sentido, inovam à medida que permitem agrupar os eixos que determinam a criação literária. Nesse ponto, os universos de diagramação, de impressão e de leitura se integram às decisões tomadas no âmbito da escrita. Por conseguinte, este trabalho está na fronteira que separa e une os estudos literários aos estudos de edição.

LER COM OLHOS E OUVIDOS: O ESPAÇO LIVRO

A influência do trabalho de Stéphane Mallarmé sobre a obra de Michel Butor, e sobre a literatura do século XX de modo geral, é manifesta. A admiração de Butor pelas experimentações literárias do poeta parisiense está documentada em diferentes ensaios. Em “Sur la page”, ensaio publicado em

1960, Butor considera Mallarmé um dos mestres da “física” do impresso, apontando-o como um herdeiro da tradição de tipógrafos do século XVI.³ Assim, para Butor, a originalidade das experiências tipográficas de Mallarmé não se caracteriza pelo rompimento de uma tradição literária, mas pelo resgate e pela arqueologia crítica de práticas do passado.

Embora Butor demonstre admiração por toda a produção literária de Mallarmé, uma obra, sobretudo, parece lhe ter causado mais impacto. Trata-se do célebre poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), acompanhado de seu não menos importante prefácio. Esse “poema-constelar”, publicado inicialmente na revista *Cosmopolis*, representa, para o concretista Augusto de Campos, a matriz de toda poesia de vanguarda.⁴ Para Maurice Blanchot, por sua vez,

Um lance de dados anuncia um livro completamente diferente do livro que ainda é o nosso: ele deixa pressentir que aquilo que chamamos de livro segundo o uso da tradição ocidental, no qual o olhar identifica o movimento da compreensão com a repetição de um vai-e-vem linear, só se justifica pela facilidade da compreensão analítica.⁵

Como “poema-constelar” e como novo ideal de livro, *Um lance de dados* é um marco do campo literário. Na contramão da produção literária do final do século XIX, durante o qual,

3. Ao se referir aos tipógrafos do século XVI, Butor parece abranger, com o termo, também os impressores do período. Alguns nomes se sobressaem, entre os quais o do editor lionês do *Gargantua*, de Rabelais, François Juste, e o de Etienne Dolet.

4. CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*.

5. BLANCHOT. *Para onde vai a literatura?*, p. 345.

de acordo com Butor, os modos de leitura privilegiavam o valor referencial do signo linguístico em detrimento de seu aspecto visual, Mallarmé se preocupa com a relação primária – talvez por isso mesmo negligenciada – entre a mancha de texto e seu suporte. Em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, Mallarmé vincula novamente o texto ao espaço em que ele se dispõe, de modo a que o tamanho da fonte, seu aspecto negrito ou redondo, o arranjo das palavras na página participem integralmente da escrita. Nesse sentido, como afirma Arbex, o poeta opera uma reintegração das partes visual e espacial da escrita, restituindo a esta sua plenitude ativa.⁶

Essa plenitude ativa da escrita resgatada por Mallarmé se evidencia, para Augusto de Campos, na nova organização estrutural do verso empreendida em *Um lance de dados*, que se sustenta, por sua vez, na utilização de uma “tipografia funcional” capaz de espelhar “as metamorfoses, os fluxos e refluxos das imagens”.⁷ A partir de uma reapropriação dos usos dos dispositivos tipográficos, Mallarmé procura explorá-los de forma mais ampla, sintonizando-os às possibilidades de movimentação e de ocupação dos espaços do suporte. Dentre esses dispositivos, destacamos aqueles elencados por Butor em “O livro como objeto”, ensaio de 1960. Para ele, a tipografia “expressiva” de Mallarmé repousa sobre quatro princípios fundamentais:

- 1) As diferenças de intensidade na emissão das palavras são traduzidas por diferentes corpos tipográficos. [...]
- 2) Os brancos indicam os silêncios. [...]
- 3) Ele queria que o alto da página correspondesse ao mais agudo, e o baixo ao mais grave, como numa pauta musical. [...]
- 4) A isso se acrescenta a distinção muito corrente entre duas “cores” tipográficas: o românico e o itálico, que corresponde à transcrição de um timbre ou de uma voz. [...]⁸

Assim, esses quatro princípios da tipografia do *Coup de dés* de Mallarmé resgatam a importância da página para a escrita, ou como sugeriu Paul Claudel,⁹ renovam a relação necessária entre o conteúdo poético e o seu componente material, entre a plenitude da letra e a vacuidade da página em branco. Para Augusto de Campos, Mallarmé concebeu, a partir desses princípios funcionais de tipografia, “o primeiro poema-estrutura de que se têm conhecimento”.¹⁰

As experimentações conduzidas em *Mobile* (1962), *Description de San Marco* (1963) e *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965), como veremos mais adiante, parecem confirmar materialmente a influência do pensamento tipográfico de Mallarmé sobre a obra de Butor. Por exemplo, a ideia de que o branco, signo de silêncio em *Um lance de dados*, exercia na trama do poema um papel tão central quanto o próprio

6. ARBEX. *Poéticas do visível: uma breve introdução*, p. 26.

7. CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*, p. 178.

8. BUTOR. *O livro como objeto*, p. 226-227.

9. CLAUDEL. *La philosophie du livre*. Conferência proferida em 1925, da qual Michel Butor utiliza excertos em “Sur la page”.

10. CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*, p. 179.

11. ARBEX. *Poéticas do visível: uma breve introdução*, p. 27.

12. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 48.

13. Entrevista de Michel Butor a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg, *Guia das Artes*, 1989, p. 36.

14. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 47.

verso,¹¹ confirma-se também em Butor, que procura exercitar, através dos brancos, “uma linguagem de silêncios no interior das linhas”.¹² Em entrevista à revista *Guia das Artes*, em uma de suas passagens pelo Brasil, em 1989, Butor revelou ter sido o *triant de blanc*, operário encarregado de dispor brancos entre os parágrafos de um texto, o principal participante da composição gráfica de *Illustrations* (1964): “Evidentemente é muito poético pensar que num livro como esse o artesão essencial seja aquele que dispõe brancos”.¹³

Da mesma forma que Mallarmé em *Um Lance de Dados*, que escandiu seu poema a partir de motivos preponderante, secundário e adjacente, como em uma pauta musical, conforme a entonação das palavras, Butor imaginava seu texto como uma orquestra, composta pela harmonização de instrumentos distintos e, por conseguinte, de sons distintos.

Sonho poder utilizar melhor esta “orquestra” em que cada caractere tem um timbre, exatamente como um instrumento de música. Assim, novos caracteres poderiam introduzir novos instrumentos, sentimentos novos, como fazem os instrumentos de música na orquestração.¹⁴

Um dos principais efeitos dessa orientação tipográfica mallarmeana dos textos de Butor consiste no fortalecimento do aspecto visual da palavra. Se, de acordo com Butor, do século

XVI ao XIX, a leitura se concentrou no elemento referencial do signo linguístico, ela se transformou completamente ao longo do século XX. “Hoje”, afirma o autor, “confrontamo-nos à espessura do signo visual; tomamos consciência disso e sabemos que não se ouve automaticamente ao ler”.¹⁵ Nesse sentido, o autor reitera o vínculo arbitrário que relaciona a palavra enquanto significante ao seu significado. A palavra como matéria, como traço disposto em uma tela, passa, portanto, a ser considerada no texto de Butor. As contribuições de Roland Barthes sobre a escrita e seu aspecto material podem auxiliar a compreender certas nuances dos textos de Michel Butor.

Em *Le plaisir du texte*, Barthes critica algumas ideias veiculadas pela teoria linguística que circulam em nosso imaginário sobre a linguagem. Para ele, as teses que consideram a palavra como unidade singular ou “mônada mágica”, a fala como instrumento ou expressão de pensamento, a escrita como transliteração da fala e a frase como medida lógica e fechada não são integralmente verdadeiras. Contrariamente, Barthes não reduz a linguagem a sua função comunicadora, nem enxerga a escrita como mera transcrição do oral. Assim, além de demarcar a independência da escrita em relação à oralidade, ele propõe, em “Variações sobre a escrita”, uma outra visão sobre a linguagem, qual seja, a de que esta não se limita unicamente ao seu conteúdo verbal, haja vista que somente a deciframos a partir da visualização dos signos pelos quais ela se apresenta.

15. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 35.

Barthes acredita em um estado natural da letra, em que ela carregaria sua inocência original. Como o “verbo primevo” do Evangelho de São João, o autor imagina um estado bruto e puro da letra em que ela não representa nem comunica, apenas simboliza. Nesse ponto, há uma desvinculação do signo (o que está escrito) em relação ao seu significado.

[...] a arte gráfica – se conseguíssemos sacudir o jugo empirista de nossa sociedade, que reduz a linguagem a simples instrumento de comunicação – deveria ser a arte maior, em que se transcende a opinião fútil do figurativo e do abstrato: *pois uma letra, ao mesmo tempo, quer dizer e nada quer dizer, não imita, porém simboliza, dispensa simultaneamente o álbi do realismo e o álbi do esteticismo*.¹⁶

A partir de uma ampliação teórica da letra, Barthes concebe a escrita não a partir do que ela quer dizer, mas a partir do que ela é, isto é, segundo a sua forma. Para se perceber a escrita, aponta Barthes, basta “enxergar a ruptura vertiginosa que permite que o significante se constitua, se organize e se expanda sem ser sustentado por nenhum significado”.¹⁷ Para ele, a escrita não precisa ser legível para ser escrita. Ora, vemos que não é a possibilidade de ser decifrada que abona a escrita a ser escrita, mas simplesmente o traço pelo qual ela se constitui. Esse tecido comum entre a escrita e a pintura é, pois, o gesto. Para Barthes, o texto aparece no momento

em que o significante se desliga de qualquer significado e abandona o álbi referencial. Assim, do embate entre ler e ver, resta o corpo, o gesto, o escrever, não o escrito, “[...] só conheço de minha escrita o que conheço de meu corpo: uma cinestesia, a experiência de uma pressão, de uma pulsão, de um deslizamento, de um ritmo: *uma produção, não um produto, um gozo, não uma inteligibilidade*”.¹⁸

Dessa forma, Barthes concentra a concepção de escrita sobre o ato de escrever. O autor recupera o corpo que se posiciona frente a folha e o teclado, conforme escreve Butor em “Éloge de la machine à écrire”.¹⁹ Mas é por outro ensaio, “Escrever é um gesto”, que percebemos uma aproximação de Butor às ideias defendidas por Barthes: “Depois de tantas revoluções, peregrinações, explorações, investigações, reencontramo-nos às margens de nosso teatro e de nossa página, e fazemos o gesto escritural com nossos dedos e todo o nosso corpo, ou todos os nossos corpos”.²⁰

Os textos de Michel Butor concedem significativa importância ao aspecto material da escrita. As disposições textuais nas páginas, a manipulação dos tons tipográficos nos caracteres, exemplificam as preocupações de um autor que desenvolve seus livros no liame entre o significante e o significado do signo linguístico. Ao analisar seus escritos, Butor avalia, “há aspectos auditivos na experiência de meus livros, embora eles estejam sempre em relação com os aspectos visuais; isto

16. BARTHES. *Erté ou ao pé da letra*, p. 107. Grifo nosso

17. BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 206.

18. BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 234-235. Grifo nosso

19. BUTOR. *Eloge de la machine à écrire*, p. 436. “Elle [la machine à écrire] nous rend notre main, notre œil.”

20. BUTOR. *Escrever é um gesto*, p. 43.

quer dizer que faço o possível para não esquecer que a palavra é também visual”.²¹ Não é supérfluo lembrar, como sugere Barthes,²² que o ato de escrita é conduzido pela mão e pelo olho, não por uma lógica de linguagem.

As reflexões de Barthes sobre a linguagem e a escrita abrem caminho para uma perspectiva de abordagem sobre o texto que passa a analisá-lo não somente pelo que pretende comunicar, mas também pelo que ele é, isto é, por seu aspecto material. Na esteira de Mallarmé, Barthes nos expõe a importância do aspecto material da letra gravada na página do texto. O fortalecimento do aspecto visual do texto, “a iconicidade da escrita”,²³ portanto, aproxima a página à tela e, por consequência, a escrita à pintura. Esse caráter pictural da página e da escrita, esclarecido por Mallarmé e por Barthes, representa um dos principais elementos constituintes do texto butoriano. Efetivamente, Butor traça importantes reflexões sobre as qualidades plásticas da página.

Para Butor, em “A literatura, o ouvido e o olho” (1968), a superioridade do livro e do escrito em relação aos modos audiovisuais de conservação de conhecimento consiste na possibilidade que eles fornecem de se captar, de uma só vez, toda uma sequência de elementos organizados na página. De acordo com ele, essa visibilidade integral da página nos permite percebê-la como uma unidade, uma simultaneidade. Vemos a página e, nela, um arranjo de elementos distintos,

da mesma forma como vemos, num quadro, uma estrutura heteróclita de traços. Butor ilustra essa situação a partir da ideia do livro-partitura de Mallarmé, para cuja organização, escreve o autor, “é indispensável estudar, como os músicos, o aspecto visual da página, o modo como nela se distribuirão os diferentes elementos mais ou menos simultâneos”.²⁴

Se nos deslocarmos do aspecto visual da página, ou seja, de sua superfície, para aquele do traço-palavra nela inscrito, chegaremos à perspectiva do “pensamento de tela”,²⁵ cuja “interrogação visual de uma superfície permite perceber as relações existentes entre os traços ali observados e, eventualmente, seu sistema”.²⁶ Ora, a partitura de Butor tanto quanto essa “tela” de Christin apontam para a relação indissolúvel que entreliga iconicidade e espacialidade da escrita. Para a preparação de *Mobile*, por exemplo, Michel Butor afirma que “cada página é um quadro feito com palavras, um quadro abstrato”.²⁷ Neste livro, as palavras apresentam corpos distintos e se distribuem na página conforme a intervenção do autor sobre as margens à direita das linhas: “O mero fato de utilizar três ou cinco margens confere possibilidades de orquestração completamente distintas, pois as possibilidades de contraste que existem entre as partes do texto não são as mesmas se disponho de quatro dimensões de parágrafo ou de três”.²⁸

Além dessa modulação de margens, Butor intervém de outras formas sobre o aspecto visual da página. Para que

21. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 36.

22. BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 235.

23. CHRISTIN, apud ARBEX. *Poéticas do visível: uma breve introdução*, p. 29

24. BUTOR. *A literatura, o ouvido e o olho*, p. 237.

25. CHRISTIN, apud ARBEX. *Poéticas do visível: uma breve introdução*, p. 18.

26. ARBEX. *Poéticas do visível: uma breve introdução*, p. 18.

27. Entrevista de Michel Butor a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg, *Guia das Artes*, 1989, p. 34.

28. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 49.

a arquitetura do texto esteja bem tramada, Butor considera as características geométricas dos componentes da obra como unidades expressivas independentes. Dessa forma, “o retângulo do parágrafo é considerado por si só uma unidade expressiva. Seja ou não recuado, o parágrafo comporta sua expressividade. Em alguns livros, exploro as oposições, no parágrafo, entre retângulos horizontais e retângulos verticais”.²⁹ Essas modulações no âmbito do parágrafo, dessa forma, reforçam a preocupação de Michel Butor quanto à relação entre os aspectos icônico e espacial da escrita.

A importância plástica de livros como *Mobile* (1962) ou *Illustrations* (1964) reforçam a dimensão visual da página. Para Michel Sirvent,³⁰ é justamente a visibilidade manifesta e ostensiva do texto o que inicialmente chama a atenção nas obras de Butor. Essa flagrante visibilidade do texto, como sustenta o autor, de certa forma antecipa o ato de leitura, suspendendo-o momentaneamente. Os textos de Butor, portanto, se estruturam em torno de dois atos complementares: o ver e o ler.

OS CAMINHOS DO TEXTO

Para Butor, em “Considerações sobre a escrita e a tipografia”, existem duas categorias gerais de livros, as quais se distinguem pelo modo como eles são dados a ler. De um lado, haveria uma categoria de livros de base primordialmente

discursiva, cujo texto é organizado linearmente, à imagem de um fio – “livro-fio” de acordo com a denominação do autor – e que é feito para ser lido, portanto, de uma ponta à outra, da primeira à última linha. Segundo Butor, essa leitura de início ao fim representa o modelo ideal de leitura em que o leitor, tal qual o passageiro de um trem, embarca em um vagão que percorrerá, sem desvios, os trilhos da estrada de ferro que interliga as estações de partida e de chegada. Apesar das divisões em capítulos ou partes, exemplo característico do gênero romance, esses livros conservam uma estrutura que as perpassa e que evolui linha por linha, assim como as estações intermediárias ao longo do trajeto do trem que, embora imponham cesuras à viagem, não a fragmentam, mas, ao contrário, compõem-na.

Em contraste a essa categoria de “livro-fio”, Butor estabelece uma categoria cujos livros são publicados não para serem lidos do início ao fim, mas às metades, como é o caso dos guias, dos dicionários e dos catálogos telefônicos. Esse grupo de livros, segundo ele fundamentais para o funcionamento da sociedade ocidental e, por corolário, mais lidos que os da primeira categoria, organiza-se a partir de um modelo cuja determinação não-linear do texto anula o funcionamento sequencial de leitura. Como no “Livro de areia”, de Borges, os livros dessa categoria não têm indicações determinadas de início e de fim para a leitura. São livros feitos para serem permanentemente relidos

29. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 51.

30. SIRVENT. *Inventions scriptographiques*, p. 283.

e retomados, através de uma leitura “em diagonal”, como sugere Butor. Há, neles, entre a primeira e a última página, uma complexa rede de caminhos que altera a relação entre leitor e texto. Consequentemente, estes já não se pactuam para efetuarem juntos o trajeto que interliga linearmente a estação A à B, mas para irem e virem infinita e intermitentemente por qualquer trajeto possível entre uma e outra.

Butor, por sua vez, propõe em seus textos literários uma alternativa de síntese entre essas duas categorias de livros. Nem romance nem catálogo telefônico, suas obras se situam em uma outra categoria, em uma terceira margem, cujas organização e disposição textual no espaço do volume trazem, entretanto, elementos de ambas as categorias. Para obter os efeitos de duas categorias distintas ao mesmo tempo, Butor trabalha sobre uma perspectiva de escrita perpendicular ao texto, criando mecanismos que comportam características tanto lineares quanto diagonais.

Assim, meus textos são escritos perpendicularmente; existe um vetor longitudinal, naturalmente, mas esse vetor longitudinal é controlado perpendicularmente, o que quer dizer que, sempre que posso, escrevo o texto integralmente, escrevo todo o texto de uma vez; retorno a ele, por aluviamentos sucessivos, cortes, tudo o que vocês quiserem, àquilo que já fiz, de maneira a que o texto “medre”, como a vegetação.³¹

Nesse sentido, os livros de Butor são compostos a partir de duas vertentes fundamentais: uma linear, articulada pelo fio que perpassa o texto linha por linha, e outra transversal, que perverte essa composição unitária do texto, rizomática. Esta perpendicularidade da escrita demanda, da mesma forma, uma leitura perpendicular do texto. Por consequência, os livros de Butor apresentam um duplo aspecto de leitura, isto é, eles se dão a ler de forma linear e diagonal simultaneamente.

Em *Mobile: Essai pour une représentation des États-Unis* (1962), por exemplo, o autor articula esses dois modos de ler ao organizar o funcionamento discursivo do texto sob a ordem alfabética. Em uma espécie de atlas literário ou de relato de viagem sobre os Estados Unidos, Butor arranja os textos sobre os estados americanos conforme a ordem alfabética dos topônimos. Um livro como *Mobile*, portanto, ilustra esse aspecto do processo de produção de Butor, de acordo com o qual o livro é feito não somente para ser lido da primeira à última linha de uma única vez, mas também para ser relido e revisitado permanentemente.

Esse caráter perpendicular do texto de Michel Butor se evidencia no próprio aspecto físico dos livros. As estruturas que ele procura utilizar são arquitetadas no sentido de complexificar uma experiência de escrita fundamentada simplesmente no desenvolvimento linha por linha, da esquerda para a direita, em sentido horizontal. Em contraposição

31. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 39.

ao tradicional modelo de escrita narrativa, que se concentra sobre esse “primeiro eixo horizontal”,³² Butor, em suas explorações literárias, considera outros vetores na estruturação do texto:

Existem, da mesma forma, vetores verticais ou vetores perpendiculares que são mais ou menos fortes, isso quer dizer que esses livros não só podem ser lidos da primeira à última página, mas que há também uma série de indicações que nos permite escolher outro trajeto de leitura no interior desta rede viária.³³

Todos esses vetores, que entrecruzam o livro em direções diversas, fornecem aos textos de Butor significativas mobilidades de escrita e, conseqüentemente, de leitura. Os variados trajetos de leitura imaginados pelo autor desfiam o livro em filamentos de textos que se entrecruzam ou não, conforme a intenção do autor. O livro *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965), inicialmente projetado para o rádio, exemplifica esse caráter móbile da literatura de Butor. Ciente dos inevitáveis cortes a que seu texto seria submetido pelos produtores de uma emissora de rádio, Butor o programou justamente para ser cortado, organizando-o a partir de estruturas removíveis, como gavetas. “Indiquei os lugares em que se poderia cortá-lo. Foi feito como se fossem gavetas: pode-se retirar um certo número de gavetas e combinar, dessa maneira,

diferentes itinerários”,³⁴ diz ele. Assim, ele pôde prever uma série de sequências cujo funcionamento dependia do tempo de duração da emissão de rádio.

Ainda em *6.810.000 litres d'eau par seconde*, Butor faz uso do que ele chama “mobilidade estereofônica”. Isso quer dizer que o autor dispôs, no interior do mesmo volume, textos distintos, de forma que eles pudessem dialogar entre si. Essa estereofonia pode ser percebida na própria estrutura material das páginas:

Há, no texto, diálogos entre os casais. [...] E os diálogos entre os casais são quase sempre apresentados simultaneamente. Ou seja, tem-se um casal à direita e um casal à esquerda. Se vocês observarem o livro, vocês verão como são impressas essa esquerda e essa direita. Pode-se, evidentemente, ler apenas o diálogo da esquerda ou apenas o da direita. Pela soma dos dois diálogos, chegamos a um outro diálogo que apresenta virtudes diferentes [...].³⁵

O aspecto móbile retratado por essa estereofonia textual atenta para o fato de o texto de Butor estar sempre indefinido, inacabado, cabendo a um fator externo – no caso, a duração da emissão radiofônica – demarcar-lhe um fim. Os dispositivos literários e tipográficos manejados por Butor, tais como esses blocos itinerantes de diálogos dispostos face a face, garantem enorme flexibilidade aos seus textos.

32. BUTOR. *O livro como objeto*, p. 219.

33. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 39.

34. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 40.

35. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 41.

Do mesmo modo, o procedimento de acréscimo de tiras de diálogos por razões estético-tipográficas reforça a perspectiva móvel do texto butoriano. Ao criar reservas de textos para obter um número determinado de parágrafos em *Description de San Marco* (1963), Butor obtém pleno controle sobre a modulação do parágrafo. Eis como o autor procedeu:

Criei, para cada capítulo, reservas de diálogos de turistas e apresentei o manuscrito indicando como se deveria proceder, mas como eu sabia que as linhas impressas não corresponderiam às linhas do manuscrito, havia sempre um suplemento, e pedi para que se servissem desse suplemento com vistas unicamente a preencher o número de linhas exigidos para o último parágrafo.³⁶

Essas experimentações empreendidas em *6.810.000 litres d'eau par seconde* e em *Description de San Marco* confirmam os esforços de Butor em explorar recursos de escrita que acentuam a instabilidade e a mobilidade textual. Além disso, elas apontam para o que Butor denomina *volumes à portes ouvertes*,³⁷ isto é, obras pelas quais outros textos trafegam livremente, sem a constrangedora obrigação de se ter de pertencer ao volume pelo qual se circula. Os efeitos dessa abertura são homólogos ao que Barthes escreve em seu “Suplemento” ao opúsculo *Prazer do texto*, “[...] algo de novo sempre pode

brotar mais tarde nos interstícios do tecido, do texto. O livro é esburacado, e aí é que está a sua produtividade”.³⁸

Os livros de Butor representam experiências complexas de escrita e de leitura. Ao reintegrar o elemento referencial do texto a sua parcela material, Butor restitui plenitude ativa à escrita, passando a se servir integralmente dela. Qual um mecanismo de síntese entre dois aspectos antes em isolamento, a escrita de Butor se dá simultaneamente a ver e a ler. Esta reintegração, nesse sentido, torna o livro de Butor mais denso, pois já não basta lê-lo, é preciso também observá-lo, não como atos sucessivos, mas simultaneamente. O uso de recursos tipográficos e o arranjo estratégico de elementos na superfície da página revelam a operação material de Butor para obter uma escrita perpendicular que, ao irradiar fios por diferentes direções do texto, desestabiliza o frágil itinerário linear que o sustentava. Esses diversos operadores que movem o texto, por sua diversidade e complexidade, caracterizam a escrita de Butor como tarefa que se faz ao remanso, isto é, como algo em permanente amadurecimento, em lento desenvolvimento.

Em “Proposta sobre a escrita e a tipografia”, Butor considera seus livros como “atrasos sobre papel”, que seriam, de certa forma, os equivalentes escritos do que Duchamp chamava “objetos de funcionamento atrasado” [*objets à fonctionnement retardé*].³⁹ Assim, os livros de Butor não se manifestam como

36. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 51.

37. BUTOR. *Propos sur le livre aujourd'hui*, p. 447. “[...] réaliser des ouvrages dans lesquels plusieurs ouvrages, [...] au lieu de se juxtaposer comme dans les simples recueils, entrent en communication, en jeu, dialoguent comme des personnes, *volumes à portes ouvertes* à l’intérieur desquels on en voit d’autres entrer et sortir.” Grifo nosso

38. BARTHES. *Inéditos*, p. 257.

39. DUCHAMP, apud BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 37.

experiências que funcionam em uma única direção, tal como o passo instintivo para frente; pelo contrário, sua estrutura apresenta um aspecto elíptico, que se recurva à frente e em seguida se comprime, progredindo vagarosamente. Butor evita qualquer dispositivo que induza o leitor aos sentidos imediatos do texto ou que os revele subitamente:

Há uma tipografia “de choque” na publicidade, nos cartazes etc., utilizada também por alguns poetas, aliás, de forma muito interessante; procuro, ao contrário, estruturas de desenvolvimento lento. Meus livros são feitos propositalmente para que se não os possa ler por inteiro de uma única vez. Para que se tenha a impressão de que eles nos transbordam.⁴⁰

Essa tipografia de não choque e essas estruturas de desenvolvimento lento que procura Butor demonstram as preocupações do autor quanto ao modo de consumo de seus livros. Ao invés de introduzir e conformá-los ao universo de mercado, Butor produz seus livros para que não se reduzam a bens de consumo, cujas embalagens se descartam depois de “ingeridos”. Analogamente, ele afasta a leitura da roda das necessidades que se satisfazem pelo e no consumo: “Mas a partir do momento em que uma grande quantidade de exemplares semelhantes foi lançada no mercado, as pessoas tiveram tendência a fazer como se a leitura de um livro o ‘consumisse’, obrigando por conseguinte a comprar outro

para a refeição ou o lazer seguinte”.⁴¹ O livro, para Butor, não corresponde a uma experiência mercadológica de consumo. As fissuras em seu tecido, ao permitir a circulação de outros livros, reatualizam-no constantemente e, os diversos itinerários de escrita empreendidos em seu interior, do mesmo modo, demandam-lhe releituras e revisitas.

Os dispositivos de preparação textual de que se serve Butor ilustram sua intenção de desenvolver densa e lentamente os seus livros. *Passage de milan* (1954), romance inaugural do autor, constitui-se sobre um fundamento que, inevitavelmente, retarda o desenvolvimento do texto. Ele consiste na utilização de frases inusualmente longas, cuja complexidade demanda maior concentração do leitor. Embora apresentem organização mais complexa que as frases curtas, elas são, de acordo com Butor, mais claras e podem gerar situações mais variadas que a simples justaposição de frases curtas.⁴² Em *L'emploi du temps* (1956), segundo romance de Butor, duas estruturas nos chamam à atenção quanto ao lento desenvolvimento do texto. A primeira diz respeito à inversão de duas convenções exaustivamente obedecidas na escrita ocidental. Trata-se da inserção de vários parágrafos dentro de uma única frase e do uso de minúsculas no início do parágrafo:

Habitualmente no interior de um parágrafo há várias frases; aqui eu inverti as coisas colocando no interior de uma frase

40. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 35.

41. BUTOR. *O livro como objeto*, p. 217.

42. BUTOR, *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 42-43.

vários parágrafos. E para bem marcar que o movimento da frase não estava cortado, comecei os parágrafos internos por minúsculas ao invés de começar por maiúsculas.⁴³

A segunda estrutura, por sua vez, consiste na disposição, no cabeçalho das páginas, de meses do ano que remetem a data aos acontecimentos narrados na página em questão. Este procedimento, devido ao fluxo dos acontecimentos e à alternância de datas ao longo do livro, exige que o leitor leia de maneira elíptica, isto é, a partir de retornos e avanços previamente programados pelo escritor.

A disposição cautelosa dos elementos do texto na superfície da página em branco, a arquitetura projetada dos efeitos conjuntos da palavra e do espaço, apontam Butor como o engenheiro que planeja e executa cuidadosamente a construção de sua edificação textual. O aspecto estrutural dos arranjos textuais de Butor significam, como analisamos, uma das principais inovações literárias do autor. A aparência insólita da arquitetura de seus textos, graças aos procedimentos originais que ele utiliza, particulariza a produção literária de Butor.

ENTRE O EDITOR E O LEITOR

Alguns livros de Michel Butor, tais como *Mobile*, *Description de San Marco* e *6.810.000 litres d'eau par seconde*, apresentam estruturas que diferem do aspecto convencional a que a

tradição livresca nos afez.⁴⁴ O formato compacto e linear sob o qual eles normalmente se veiculam é reavaliado pelo autor, que propõe novas formas ao texto. Butor não se inclina a uma produção literária baseada na reprodução de métodos de escrita e de diagramação arbitrariamente impostos. Seus livros representam verdadeiras experimentações, de aspectos gráficos variados e descontínuos. As inovações tipográficas introduzidas por ele não somente alteram o aspecto físico de seus textos, mas também passam a exigir para estes uma nova abordagem de leitura, caracterizada pela dupla tarefa de ver e ler.

Insatisfeito com o uso tímido, pelos seus contemporâneos, dos variados recursos tipográficos possíveis para a publicação, e, ao mesmo tempo, entusiasmado pelas possibilidades oferecidas por esses recursos, Butor se reapropria deles, integrando-os à própria dinâmica do texto. Em suas obras, os elementos tipográficos parecem se aglutinar ao texto e o papel até então ancilar a que a crítica literária relegara a tipografia passa a ser questionado:

A crítica em geral revela, com efeito, uma concepção do produto literário em que o tipográfico não passa de um 'aspecto', da ordem da mera aparência, um elemento superficial, uma vestimenta que, ao investir-se sobre o dito 'conteúdo', parece se dissociar completamente dele. A análise literária relega,

43. Entrevista de Michel Butor a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg, *Guia das Artes*, 1989, p. 34.

44. BUTOR. *A literatura, o ouvido e o olho*, p. 240.

normalmente, toda consideração tipográfica às prateleiras paratextuais. Estamos nos confins da obra, em suas margens, em seu quadro ou sua borda, em uma zona ‘peritextual’.⁴⁵

A utilização de uma rede heterogênea de recursos tipográficos que se integra ao elemento referencial do texto aponta para uma nova perspectiva que revela o caráter híbrido das obras de Butor. Elas se constituem a partir de elementos heteróclitos, próprios a gêneros literários distintos. Para Sirvent, a variedade de discursos e de gêneros que as formam qualifica-as como produtos de “heterografia”.⁴⁶ No que se refere ao romance *Passage de Milan*, há um procedimento que ilustra esse estilo híbrido da escrita de Butor. Trata-se da estrutura tipográfica que consiste na disposição de nomes de personagens ao longo da margem esquerda da página. A esse respeito, escreve Butor:

[...] neste primeiro livro, *Passage de milan*, há a descrição de uma noite, em um edifício parisiense, em que setenta pessoas se misturam. Há uma festa em um dos apartamentos. Muitos personagens se cruzam, e esses personagens fazem monólogos internos. [...] Havia, portanto, diversos personagens falando, mas, embora não falassem entre si, poderíamos pensar na estrutura tipográfica das peças de teatro. Assim, coloquei, pela primeira vez em meus romances, os nomes dos personagens na margem dos parágrafos. Algo que é simples e fácil de empreender, mas que não se fazia de costume.⁴⁷

A inclusão de um elemento estrangeiro ao que ordinariamente se autoriza utilizar no interior de um romance abala as tênues fronteiras que demarcam os respectivos espaços dos gêneros dramático e narrativo. Por apresentar um aspecto tipográfico próprio às peças de teatro, esse romance de Butor se abre a um paradigma que já não se baseia na divisão de gêneros, mas na utilização plena e no funcionamento conjunto de todos os dispositivos literários. Para Michel Butor, a verdadeira inovação se traduz no “surgimento de um novo gênero”, qual seja, “a perturbação do equilíbrio dos gêneros”.⁴⁸ Ao comentar a inserção, em um texto, de alíneas iniciadas por letras minúsculas e que não terminam em ponto final, Butor indica as divisões arbitrárias que separam e distinguem os gêneros literários:

Mas se, no interior de um livro em que conste o subtítulo “romance”, abrimos um parágrafo no corpo de uma frase, colocamos em risco a classificação dos gêneros, não se sabe mais exatamente se se trata de poesia ou de romance e isso é mais grave do que pensamos, uma vez que esta distinção se associa a diversas coisas: os livros de poesia não são apresentados da mesma forma que os livros de romance, suas tiragens não são equivalentes, eles não são distribuídos da mesma maneira, não são as mesmas livrarias que se interessam por eles e, ademais, eles não são encontrados nos mesmos capítulos dos manuais de história da literatura; nas universidades, não são os mesmos professores que os comentam.⁴⁹

45. SIRVENT. *Inventions scriptographiques*, p. 282. Trad. nossa. “La critique en général révèle en effet une conception de la chose littéraire où le typographique n’est qu’un “aspect”, de l’ordre de la simple apparence, un élément superficiel, un vêtement qui, en prenant le pas sur le soi-disant “contenu”, semblerait complètement s’en dissocier. L’analyse littéraire relègue souvent toute considération typographique sur les étagères paratextuelles. On est aux confins de l’œuvre, dans ses marges, dans son cadre ou sa bordure, dans une zone ‘péri-textuelle’.”

46. SIRVENT. *Inventions scriptographiques*, p. 291.

47. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 45.

48. BUTOR. *Propos sur le livre aujourd’hui*, p. 442. Trad. nossa. “[...] la mise au jour d’un genre nouveau, la perturbation de l’équilibre des genres.”

49. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 44.

Nesses termos, Butor efetiva um projeto consciente de desequilíbrio de gêneros. Em seus textos, ele procede a um arranjo meticuloso, no plano da página, de elementos gráficos ligados a tradições literárias heterogêneas. Essa iniciativa ilustra o esforço de Butor para desarticular certos procedimentos literários de suas convenções de uso. Os efeitos do desequilíbrio desejado pelo autor refletem, da mesma forma, no próprio aspecto físico do material impresso, como testemunham as dimensões híbrida e descontínua de alguns livros de Butor. Para Roger Chartier, mais do que no formato, os dispositivos tipográficos interferem nos significados que circulam pelo texto.

Para se ater ao escrito impresso, o formato do livro, as disposições de diagramação, as formas de divisão do texto, as convenções tipográficas, estão investidas de uma ‘função expressiva’ e comportam a construção do significado. Organizados por uma intenção, aquela do autor ou do editor, esses dispositivos formais visam a restringir a recepção, a controlar a interpretação, a qualificar o texto. Estruturando o inconsciente de leitura (ou de escuta), eles são os suportes do trabalho de interpretação.⁵⁰

As experimentações tipográficas empreendidas por Butor influenciam diretamente a interpretação de seus textos. Conforme o argumento de Chartier, para quem os

dispositivos formais restringem a recepção, controlam a interpretação e qualificam o texto, o aspecto físico dos textos de Butor contribuem para a construção de seus significados. Visualização e leitura se aglutinam, de forma que o livro de Butor só faz sentido a partir da percepção conjunta do texto e de sua disposição gráfica na superfície da página.

Entretanto, as inovações formais que as experimentações conduzidas por Butor implicam, sobretudo pelas características literárias multígenas que apresentam, nem sempre foram bem recebidas pelos editores. Estes, como veremos a seguir, procuravam inibir certas novidades tipográficas, as quais não apenas contrariavam os seculares padrões gráficos que suas casas preservavam, mas também lhes expunham a um risco pecuniário.

O livro, segundo Michel Butor, é o resultado de um trabalho de colaboração.⁵¹ Para ele, a literatura implica divisões e uma multiplicidade de tarefas realizadas por uma quantidade não menos variada de operários. Assim, ela representa uma complexa rede de relações. A transformação do texto em objeto livro é um dos processos envolvidos nessa trama. A arquitetura tipográfica do livro, nesse sentido, corresponde a padrões e atende a restrições determinados por decisões de agentes desse processo. Ao analisar a literatura como um sistema cultural, Robert Darnton considera a literatura livresca simplesmente como um dos braços desse sistema.⁵² À essa literatura livresca,⁵³ baseada em uma estrutura de

50. CHARTIER. *Préface: textes, formes, interprétations*, p. 6. Trad. nossa. “Pour s’en tenir à l’écrit imprimé, le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques, sont investis d’une “fonction expressive” et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l’auteur ou de l’éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l’interprétation, à qualifier le texte. Structurant l’inconscient de la lecture (ou de l’écoute), ils sont les supports du travail de l’interprétation.”

51. BUTOR. *Livros de artista*, p. 45.

52. DARNTON. *Entre l’auteur et le lecteur*, 219.

53. Na entrevista que concedeu à revista *Guia das Artes*, Butor sugere, ao invés de gêneros literários, o uso da expressão “gêneros livrescos”.

produção e de difusão, pertencem as relações entre o autor e o editor. Ordinariamente instáveis, essas relações se caracterizam pelo embate de interesses de uma parte e de outra. Apesar das divergências entre ambos, elas são praticamente inevitáveis, pois, com raras exceções, os escritores se veem normalmente obrigados a passar pelo editor para terem seus textos publicados.

Michel Butor parece discordar do papel preponderante desempenhado pelo editor no processo de produção do livro. Como uma tela que se interpõe entre o autor e o impressor, o editor procura manter à distância essas duas instâncias que ele separa. Para Butor, em entrevista à revista *Guia das Artes*, “existe uma barreira completa entre os escritores e as gráficas. E os editores não gostam nada que nós façamos coisas sem passar por eles”.⁵⁴ Em outro ensaio, ele explica os motivos desse desconforto por parte dos editores: “O editor de grande porte não gosta de ver seus autores nas gráficas; ele teme os atalhos que o colocam fora de circuito, o que seria prejudicial para a gestão de sua empresa, sempre em plena crise”.⁵⁵ Ora, a reprodução de um sistema que confirma as funções sociais do escritor como aquele que unicamente escreve, e do editor, como o responsável pela passagem do texto ao livro, contribui para que o autor, muitas vezes, como afirma Butor, “não saiba absolutamente como se fabrica um livro”.⁵⁶ Fato que, conseqüentemente, contribui para o prolongamento dos

privilégios concedidos ao editor nas relações de produção e difusão livresca.

Impressiona, conforme a argumentação de Darnton, que os organizadores desse sistema de produção e distribuição, no caso, os editores, desapareçam da história,⁵⁷ ocultando-se sob um culto – por eles mesmos estimulado – a nomes de autores. Apesar disso, são os editores, vinculados a interesses econômicos e sociais, que detêm o controle sobre o processo de transmissão e de recepção do livro. O conteúdo dos livros é vigiado por eles, de maneira que os textos portadores de elementos estranhos à convencionalidade dessa literatura livresca encontram dificuldades para serem publicados. Eis como Butor lidou com a resistência demonstrada por um editor diante das inovações formais que ele propunha:

Ora, essa tela [entre o autor e o impressor] condiciona o conteúdo dos livros. Enfrento esse problema desde o início de minhas aventuras literárias; e eis porque, a despeito de todos os meus esforços – enfim, quase todos, pois para os livros de luxo, tive ocasião de trabalhar diretamente com os impressores – para meus livros de difusão normal, tive de imaginar toda uma série de ardis para obter do editor um determinado número de coisas, para combater, pouco a pouco, uma certa quantidade de hábitos do próprio editor.⁵⁸

54. Entrevista de Michel Butor a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg, *Guia das Artes*, 1989, p. 35.

55. BUTOR. *Livros de artista*, p. 45.

56. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 42.

57. DARNTON. *Entre l’auteur et le lecteur*, p. 219.

58. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 42.

O editor, espécie de elo entre o autor e o leitor, representa um conjunto de interesses que não podem ser arriscados em publicações de retorno financeiro duvidoso. Por conseguinte, ele opta pela publicação de textos cujas estruturas formal e narrativa já contam com a aceitação do público leitor. As experimentações literárias que revisam o formato do livro e a disposição dos elementos discursivos na página são, assim, evitadas em prol de publicações cujas organizações textual e gráfica não geram estranhamento. Assim, os editores acabam, de certa forma, contribuindo para a sedimentação de um espaço literário fundamentado na reprodução de padrões tipográficos estipulados, muitas vezes, por regras do jogo comercial. Ao homogeneizar os moldes de publicação livresca, esse espaço literário canoniza certos usos tipográficos, condenando qualquer tentativa de variação ou desvio.

Em “Considerações sobre a escrita e a tipografia”, Michel Butor fornece um exemplo de intervenção editorial que anula a inovação pretendida pelo autor e, ao mesmo tempo, dispõe o seu texto no lugar comum dessa literatura padronizada. Certo editor teria justificado as alterações que realizou em um texto de Proust na intenção de facilitar a tarefa do leitor. Nas partes do texto que lhe pareciam truncadas, “ele introduziu alíneas, e em outro momento, agrupou linhas que, no manuscrito, lhe pareciam muito afastadas. O resultado é um texto que se lê muito agradavelmente, sem dúvida, mas sobre o qual seria impossível realizar estudos sérios”.⁵⁹

Essas operações, a nosso ver arbitrárias, de introdução de alíneas e de supressão de brancos, ao contrário de simplificar o texto, alteram-no, frustrando tanto as intenções iniciais de formato e diagramação textuais decididas pelo autor quanto o trabalho de interpretação do leitor. Para Chartier, “é preciso ter em mente que dar a ler um texto em uma forma distinta daquela inicial significa mutilar gravemente a compreensão que o autor pode ter dele”.⁶⁰ Pois, como ele próprio avalia, “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção da escrita afeta profundamente os seus possíveis usos e interpretações”.⁶¹ Camufladas sob a égide da simplificação para benefício do leitor, as intervenções do editor revelam, diferentemente, sua preocupação em adequar o texto às regras de um universo literário padronizado e estacionário, cujos lucros, todavia, estão garantidos.

O ato de leitura envolve diferentes maneiras de ler. Para Roland Barthes, em “Por uma teoria da leitura”, existem diversos níveis de abordagem de leitura de um texto. Esses níveis – perceptivo, denotativo, associativo e intertextual – reúnem-se no ato singular de leitura e se sobrepõem no movimento que orienta o olhar ao longo das manchas gravadas no suporte. O autor distingue duas formas sob as quais se organizam tais níveis de leitura. Para ele, há leituras vivas e leituras mortas. Estas se submetem “a estereótipos, às repetições mentais, às palavras de ordem”, ao passo que aquelas “produzem um texto interior, homogêneo com uma escrita

59. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 48.

60. CHARTIER. *Préface: textes, formes, interprétations*, p. 6. (TRADUÇÃO NOSSA). “[...] il faut rappeler que donner à lire un texte en une forme qui n’est pas sa forme première est mutiler gravement la compréhension que le lecteur peut en avoir”.

61. CHARTIER. *Do códex à tela: trajetórias do escrito*, p. 105.

62. BARTHES. *Por uma teoria da leitura*, p. 173.

63. CHARTIER. *Du livre au lire*, p. 89.

virtual do leitor”.⁶² Se a leitura morta obedece a protocolos de leitura, a leitura viva os ultrapassa, fundando uma relação ativa entre leitor e texto. Nela, mais do que um abandono, a leitura se configura em um trabalho. Para Chartier, ela perde sua dimensão exclusiva de consumo, transformando-se em uma prática criativa, inventiva e produtiva.⁶³

É essa leitura viva que Butor requer para seus textos. Ele espera que o leitor os leia plenamente, isto é, captando, de forma integral, o movimento conjunto das partes visual e espacial do que está escrito. Contrário aos protocolos que enferrujam o olhar com previsíveis deslocamentos da esquerda para a direita e de cima para baixo, Butor propõe outras trajetórias de fluxo de leitura. Seus livros, como observamos mais acima, é composto a partir de diferentes vetores que cruzam a página. Dessa forma, os olhos do leitor são estimulados a deslizarem por toda a extensão da página, pesando todos os caracteres, reavaliando qualquer combinação entre eles. Finalmente, Butor trabalha a fim de desfazer, nos leitores, os velhos hábitos de leitura que porventura ainda conservam:

[...] é preciso encontrar um modo de forçar o olho a movimentos oblíquos com relação a essa trama horizontal-vertical. O processo mais corrente é o de remeter o leitor a outro ponto: por uma frase, pode-se levá-lo a olhar em outra parte, ou por exemplo, o título de um mesmo verbete da

Enciclopédia, ou de um sinal (asterisco, número de nota etc.) retomado em outro lugar da página ou do volume.⁶⁴

A partir de uma reeducação do olhar, Butor incentiva o leitor a movimentar os olhos alternativamente no volume. Ele desentruava o foco rijo e unidirecional de leitura, habituado a sequências repetitivas de movimento, reavendo ao olhar toda a sua mobilidade original. Essa reeducação do olhar não se processa através da substituição de uma doutrina por outra; mais propriamente, ela equivale à recuperação, no convalescente, de uma faculdade há muito prejudicada. O que pretende Butor é exatamente “desdoutinar” o olhar, combatendo os vícios que o condicionam. Em *6.810.000 litres d'eau par seconde*, por exemplo, Butor utiliza mecanismos que desestabilizam o “olhar viciado” do leitor:

Contudo, no interior desse livro, há uma mobilidade ainda maior, uma mobilidade na própria página, que deriva da *maneira como o olho é dirigido, hábitos do olho na página*. Pode-se obrigar o olho a seguir um trajeto ou ainda colocá-lo frente a hesitações, sobretudo quando se trabalha com parágrafos, isto é, com blocos dispostos sobre a página. Por exemplo, se houver um bloco A embaixo, à esquerda da página, e um bloco B no alto, à direita, o leitor hesita, ele não sabe se deve ler A ou B primeiro. Temos aí uma mobilidade óptica elementar.⁶⁵

64. BUTOR. *O livro como objeto*, p. 223.

65. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 40. Grifo nosso

Em *Mobile*, por outro lado, Michel Butor chama a atenção para esses hábitos de orientação de leitura ao se aproveitar deles na própria composição de seu texto. Ele escreve: “O nosso hábito de ler a palavra inteira, o qual é sublinhado pelo fato da palavra em questão ser repetida muitas vezes, faz com que a palavra saia efetivamente do branco e que a linha entre em movimento”.⁶⁶ No entanto, o efeito que Butor espera desse procedimento, isto é, esse movimento na linha, não faz sentido senão para alguns leitores. O ato de leitura pressupõe uma relação íntima entre leitor e texto.⁶⁷ O leitor passivo não verá nessa sequência repetida de termos nada além da repetição. Por sua vez, o leitor ativo, empreendido a desenovelar e retramar o fio do texto, lerá sem protocolos e estará suficientemente aberto para perceber as nuances do texto.

Os percursos multilineares com que Butor faz o leitor se confrontar, bem como a disposição inabitual dos elementos textuais na página, exigem um modelo alternativo de leitura. Seus livros, de certa maneira, parecem fundar, cada qual, parâmetros particulares de leitura. Assim, não se lê *Mobile* da mesma forma que *Description de San Marco* ou *L'emploi du temps*. Cada uma dessas obras comporta peculiaridades que exigem toda sorte de deslocamentos do olhar. Assim, Butor espera que seu leitor esteja preparado para esses deslocamentos. Como o profeta Isaías, que exclama ao israelita, “Tu vês

muitas coisas, mas não as observas”,⁶⁸ Butor nos adverte, “as coisas que vemos todos os dias, ora, nós jamais as vimos”.⁶⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo procurou esclarecer alguns mecanismos do processo de produção literária desse autor, de modo a não apenas divulgar esse aspecto literário de sua obra, mas também contribuir para os estudos de edição. As diversas experimentações formais empreendidas por ele, em seus livros, distanciam-se dos modos tradicionais de produção livresca. Percebemos que a preparação tipográfica dos seus textos se desenvolve ao longo de todo o processo de escrita, de modo que as decisões gráficas do volume se vinculam integralmente ao conteúdo do texto. Na escrita de Butor, os elementos tipográficos se integram ao texto, e a tipografia, portanto, é incorporada a sua dinâmica. Inicialmente, vimos que o autor rearticula, no interior de algumas de suas obras, os aspectos visual, espacial e referencial da escrita, fundamentais para o pleno desenvolvimento do texto literário. Essa rearticulação, obtida através de experimentações formais na superfície da página, modifica a relação entre os componentes referenciais e espaço-visuais do texto. Assim, a visualização e a leitura se ordenam como ações complementares para a percepção dos livros de Michel Butor.

66. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 49.

67. CHARTIER. *Du livre au lire*.

68. *Bíblia. Isaías*, 42:20.

69. BUTOR. *Considerações sobre a escrita e a tipografia*, p. 56.

As experimentações literárias do autor produzem uma interessante conexão entre o visível e o legível que, pode-se concluir, transforma a relação do leitor com o livro. Em “Considerações sobre a escrita e a tipografia”, Butor compara os livros a garrafas lançadas ao mar à procura de leitores. De acordo com ele, os livros encontram os leitores que podem e os leitores, da mesma forma, encontram os livros que podem. Pelas características inovadoras de seus textos, Michel Butor parece desejar, para a experiência de seus livros, leitores ativos, capazes não apenas de acompanhar os diversos trajetos de leitura propostos pelo texto, mas também de perceber o fluxo incessante de textos que percorrem esses trajetos. Procuramos demonstrar que o livro de Butor é composto por diversos vetores que ampliam os seus itinerários de escrita e de leitura. Vimos que a mobilidade itinerante dos textos de Butor alarga as suas tramas, permitindo a circulação e o surgimento de novos textos. O livro de Butor é um livro aberto, um “volume a portas abertas”, como ele próprio denomina.

Os textos de Butor se processam em um espaço literário particular no qual as divisões de gênero perdem qualquer sentido. Neles, vislumbramos a utilização plena e o funcionamento conjunto de todos os dispositivos literários e editoriais. Procedimentos arbitrariamente associados seja ao drama, seja à poesia ou à narrativa são desagrilhoados por Butor, que passa a utilizá-los conforme a sua necessidade

literária, não mais segundo as inflexíveis regras de estilo. Compostas a partir de elementos heteróclitos e entrecruzadas por diversas redes de textos, as obras de Butor confirmam a sina de incompletude e de desejo do texto literário. Elas estão por fazer, sem começo nem fim, recriando-se ao infinito. O livro de Butor jamais se encerra. O autor reconhece que “no interior da primeira biblioteca falando das coisas, há uma segunda falando dos livros, e aí podem cavar-se outros tantos vazios”.⁷⁰ A biblioteca saturada de livros, de que ele nos fala, abre-se aos vazios literários e espera, livro após livro, completar-se definitivamente. Mas esse momento nunca chegará.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ____ (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 17-62.
- BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973. (Collection *Tel Quel*)
- BARTHES, Roland. Erté ou ao pé da letra. In: _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 97-116.
- BARTHES, Roland. Por uma teoria da leitura. In: _____. **Inéditos**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 170-173. v. 1

70. BUTOR. *Crítica e invenção*, p. 196.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: _____. **Inéditos**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 174-255. v. 1

BLANCHOT, Maurice. Para onde vai a literatura? In: _____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 282-368.

BUTOR, Michel. A literatura, o ouvido e o olho. In: _____. **Repertório**. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 230-242. (Debates, v. 103)

BUTOR, Michel. Considerações sobre a escrita e a tipografia. Tradução de Guilherme da Cruz e Zica. In: ZICA, G. C. **Michel Butor na tipografia**: desenredando a escrita (2013). Monografia – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2013.

BUTOR, Michel. Crítica e invenção. In: _____. **Repertório**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 191-203. (Debates, v. 103)

BUTOR, Michel. Éloge de la machine à écrire (1974). In: _____. **Répertoire 2**. Paris: Éditions de la Différence, 2006. p. 434-437. (Œuvres complètes, III)

BUTOR, Michel. Elogio do tratamento de texto. In: _____. **Michel Butor**: sobre a escrita e a arte. Organização e tradução de Márcia Arbex e Lívia Cristina L. Chaves. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 48-53. (Cadernos Viva-Voz)

BUTOR, Michel. Escrever é um gesto. In: _____. **Michel Butor**: sobre a escrita e a arte. Organização e tradução de Márcia Arbex e Lívia Cristina L. Chaves. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 40-43. (Cadernos Viva-Voz)

BUTOR, Michel. Livros de artista. In: _____. **Michel Butor**: sobre a escrita e a arte. Organização e tradução de Márcia Arbex e Lívia Cristina L. Chaves. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 44-47. (Cadernos Viva-Voz)

BUTOR, Michel. O livro como objeto. In: _____. **Repertório**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 213-230. (Debates, v. 103)

BUTOR, Michel. Propos sur l'écriture et la typographie. In: **Communication et langage**, Paris, n. 13, p. 5-29, 1972.

BUTOR, Michel. Propos sur le livre aujourd'hui (1974). In: _____. **Répertoire 2**. Paris: Éditions de la Différence, 2006. p. 438-447. (Œuvres complètes, III)

BUTOR, Michel. Sur la page (1960). In: _____. **Répertoire 1**. Paris: Éditions de la Différence, 2006. p. 447-449. (Œuvres complètes, II)

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1974.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. Do códex à tela: as trajetórias do escrito. In: _____. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UnB, 1998. p. 95-111.

CHARTIER, Roger. Dom Quixote na tipografia. In: _____. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 33-60.

CHARTIER, Roger. Du livre au lire. In: CHARTIER, R. (Dir.). **Pratiques de la lecture**. 3^e édition. Paris: Editions Payot & Rivages, 2003. p. 81-117. (Petite Bibliothèque Payot)

CHARTIER, Roger. Préface: textes, formes, interprétations. In: McKENZIE, D. F. **La bibliographie et la sociologie des textes**. Traduction de Marc Amfreville. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1991. p. 5-18.

DARNTON, Robert. Entre l'auteur et le lecteur. In: _____. **Gens de lettres, gens du livre**. Traduction de Marie-Alyx Revellat. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992. p. 219-236. Cap. VIII. (Points)

SIRVENT, Michel. Inventiones scriptographiques. In: ARBEX, Márcia; ALLEMAND, Roger-Michel (org.). **Universo Butor**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012. p. 280-293.

Recebido em: 14 de setembro de 2017.

Aceito em: 6 de fevereiro de 2018.