

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

**UMA PROPOSTA DE MITOCRÍTICA  
O LABIRINTO DA FRASE *EM L'EMPLOI DU TEMPS*  
DE MICHEL BUTOR**

RELATÓRIO DE UMA AULA PRÁTICA

ANABELA DINIS BRANCO DE OLIVEIRA



Vila Real, 1996

Este trabalho constitui o relatório da aula prática referida no nº 1 do artigo 58º do Estatuto da Carreira Docente Universitária, respeitante às Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica.

*À memória da Professora Jacqueline de Labriolle*

# ÍNDICE

Introdução	1
Planificação da aula prática	5
1. Mitocrítica e mito literário: breve revisão	8
2. O Mito do Labirinto	11
3. <i>L'Emploi du Temps</i> de Michel Butor: o labirinto da frase	18
3.1 Acepções mentais e formas arquitectónicas	18
3.1.1 O emaranhado verbal	20
3.1.2 A similitude do processo repetitivo	24
3.1.2.1 Similitudes fónicas	24
3.1.2.2 Similitudes lexicais	25
3.1.3 A sintaxe da falsa similitude	40
3.2 Revel: um narrador e um mitema literário	45
Conclusão	47
Bibliografia	48
Anexo	50

## INTRODUÇÃO

A aula apresentada é a penúltima de uma série de oito aulas consagradas à mitocrítica aplicada a uma obra do *nouveau roman*, *L'Emploi du Temps* de Michel Butor, e insere-se no programa da disciplina de Literatura Francesa II, do 3º ano da Licenciatura em Ensino de Português-Francês.

Através da análise orientada de textos críticos, debates e sistematização de opiniões, os alunos organizarão um enquadramento teórico da mitocrítica tendo em conta os estudos de André Jolles, André Peyronie, André Siganos, Gilbert Durand, Jacqueline de Labriolle, Mircea Eliade e Pierre Brunel. Analisarão as várias versões do mito do labirinto e respectivos corolários. Através da recolha de passagens do romance, enunciativas da presença do mito e, através do debate orientado, elaborarão um esquema comprovativo dos labirintos espacial, temporal e frásico aí inscritos. A unidade didáctica terminará com a sistematização das conclusões e com a análise de outros ensaios de mitocrítica.

*L'Emploi du Temps* de Michel Butor foi o romance escolhido por fazer parte integrante do projecto *nouveau roman*, um dos pontos do programa, e também pelos inúmeros estudos de mitocrítica a ele consagrados. O labirinto adquire, neste romance, o estatuto de mito literário pelas referências externas e explícitas aos seus corolários: Revel evoca Teseu e Ariadne na descrição dos dezoito painéis de uma tapeçaria do século XVIII, procede a uma constante identificação Ann-Ariane e, posteriormente, numa possível ligação diegética ao mito, apaixonou-se pela irmã de Ann, Rose, considerada “Phèdre-la-rose”, por André Peyronie. O já referido estatuto é também adquirido pelo processo consciente do narrador, que se assume

como Teseu e que faz da sua escrita um meio de fuga, uma tentativa de saída do palácio de Cnossos<sup>1</sup>.

A estrutura narrativa de *L'Emploi du Temps* apresenta um labirinto espacial na descoberta de uma cidade cheia de armadilhas de visão e de memória. Um labirinto espacial traduzido pelas semelhanças enganadoras entre duas estações<sup>2</sup> e duas catedrais<sup>3</sup>; pelas semelhanças ambíguas entre restaurantes orientais de nomes parecidos, num jogo de constante paronímia; pela constante procura de ruas e zonas subjacente à questão-chave “Comment y parvenir?”<sup>4</sup>; pela confusão geral, durante os primeiros tempos, face às similitudes das casas e das ruas quase homónimas<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> “Le cordon de phrases qui se loue dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1er mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les masques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le Palais de Crête, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcoure, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore.” (BUTOR, Michel, *L'Emploi du Temps*. Éd. de Minuit, Paris, 1985 (1<sup>a</sup> ed. 1956), p. 187).

<sup>2</sup> “Parvenu en haut de la pente, j'ai été surpris par la largeur de la façade; certes je ne l'avais pas regardée avec attention tout à l'heure, mais il était possible que je fusse passé sous ce portique? N'y avait-il pas une marquise? Et cette tour, comment ne l'avais-je pas aperçue? (...) Quand je suis entré j'ai dû me rendre à l'évidence: déjà ce court périple m'avait égaré; j'étais arrivé dans une autre gare, Bleston New Station, tout aussi vide que la première.” (BUTOR, Michel, *op. cit.*, p. 12).

“Je me répétais en descendant la pente: «ce n'est pas par ici que je suis arrivé c'est par Hamilton Station, c'est la première fois que je fais ce trajet dans ce sens»; mais j'avais du mal à m'en persuader; les deux bâtiments se confondaient dans mon esprit; je n'arrivais pas à me représenter leurs situations respectives.” (BUTOR, Michel, *op. cit.*, p. 16).

<sup>3</sup> “(...) et la Nouvelle Cathédrale que comme un reflet amoindri de l'Ancienne. (...) puisqu'il s'efforce en quelque sorte d'effacer cette Nouvelle Cathédrale qu'il ne décrit que pour la faire disparaître au profit de l'autre.” (BUTOR, Michel, *op. cit.*, p. 121).

<sup>4</sup> BUTOR, Michel, *op. cit.*, p. 21.

<sup>5</sup> “Cet ensemble de signes fait réapparaître une opposition qui est constante dans *L'Emploi du Temps*. Les «repères» sont destinés à nous guider; c'est encore une fois une manière de fil d'Ariane dans le labyrinthe de la ville. Et pourtant le système qu'ils constituent est si complexe qu'il est à lui seul un labyrinthe. Le roman va privilégier l'un d'entre eux, l'amplifier, comme pour assurer à lui-même une direction.” (BRUNEL, Pierre, *Butor L'Emploi du Temps - le texte et le labyrinthe*. PUF écrivains, Paris, 1995, p. 70).

Imerso neste imenso labirinto de cidade industrial, Revel enfrenta a necessidade imediata de um fio de Ariadne: o plano da cidade, vendido por Ann, que foi organizado por cores (verde para parques, azul para canais, preto para instalações ferroviárias, vermelho para limites administrativos)<sup>6</sup> com vista à anulação de um desespero contínuo<sup>7</sup>.

Este desespero labiríntico materializa-se também na calendarização e localização das feiras que se apresentam como pequenas cidades labirínticas. Em suma, a cidade descrita é personificada num processo mitocrítico: Bleston torna-se uma cidade Minotauro<sup>8</sup> que exige a elaboração de um diário. Neste, Revel inicia um processo de labirinto temporal cujas referências no alto da página - a data descrita e a data de redacção - são, ao mesmo tempo, um fio de Ariadne e um novo tipo de labirinto. Os inúmeros desvios temporais são progressivamente definidos pelo narrador<sup>9</sup> e desvendados pelo leitor<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> BUTOR, Michel, *op. cit.*, p. 44.

<sup>7</sup> “(...) il m'a fallu de plus en plus lutter contre l'impression que mes démarches étaient condamnées d'avance, que je tournais autour d'un mur, mystifié par des portes en trompe-l'oeil ou des personnages en trompe-l'oeil.” (BUTOR, Michel, *op. cit.*, p. 50).

<sup>8</sup> BUTOR, Michel, *op. cit.*, pp. 244-245.

<sup>9</sup> “(...) et il ne me reste plus que cette soirée pour entamer mon récit du mois de décembre, afin du moins de ne pas laisser s'augmenter cette distance de sept mois que je n'ai pas encore réussi à restreindre;” (BUTOR, Michel, *op. cit.*, p. 141).

<sup>10</sup> “L'Emploi du Temps de Michel Butor (1957), (...) l'écriture tente de dire ce qui se passe dans la vie, mais à mesure qu'avance le temps de l'écriture, celui de l'aventure continue de passer, sans que celui-là jamais puisse rejoindre celui-ci.” (PEYRONIE, André, “Labyrinthe” in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Éd. Du Rocher, Paris, 1988, p. 917).

“Autrement dit, l'écriture produira-t-elle l'Œuvre permettant de maîtriser le monde? La réponse ne sera pas donnée. Le temps de l'écriture jamais ne rejoindra celui de l'aventure. Le labyrinthe des mots dont on pouvait penser qu'il neutraliserait le labyrinthe du monde, quand il coïnciderait avec lui, reste finalement asymptotique à ce dernier. Il est vrai que ce qui n'a pas été atteint concerne se qui s'est passé le 29 février.” (PEYRONIE, André, “Thésée” in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Éd. Du Rocher, Paris, 1988, pp. 1312-1327).

A narrativa, como processo de múltiplas focalizações, constitui-se através da presença de “vozes”: vozes de cânone<sup>11</sup>, dado que cada uma retoma a sua vez no contraponto enquanto as outras continuam; vozes de movimentos narrativos e vozes de sucessivas focalizações. Repetindo-se nos diversos eixos cronológicos, reencontram-se apenas num ponto de refrão onde o labirinto da frase se encontra com o labirinto temporal. Segundo Butor, estas vozes dizem respeito às cinco tarefas de Revel (serão elas sinónimos das provas que Teseu ultrapassou ao longo da sua existência mitológica?) durante o seu processo de criação literária. Assim, na parte V do romance temos, simultaneamente: as lembranças longínquas - o relato dos acontecimentos após a chegada a Bleston; as lembranças imediatas do presente, anotadas quotidianamente; as lembranças longínquas organizadas num sentido inverso ao da cronologia real; as lembranças retomadas sob outro ponto de vista e as lembranças interpretadas no sentido inverso à cronologia inicial.

Para além da descodificação do labirinto temporal e espacial, como estabelece a mitocrítica um labirinto da frase em *L'Emploi du Temps* de Michel Butor?

---

“(…) dans le temps du récit, car les événements récents et même actuels se mêlent à ceux que le narrateur s'est proposé de conter, et surtout, ils en modifient l'éclairage, au point que celui-ci doit revenir sur ce qui semblait déjà élucidé;”

(DE LABRIOLLE, Jacqueline, *Le Thème du Labyrinthe chez James Joyce, Michel Butor et Alain Robbe-Grillet*. Publications de la Sorbonne, Paris, 1985, p. 232).

<sup>11</sup> “J'ai étudié la forme du canon dans la musique classique et *L'Emploi du Temps* est constitué tout entier comme une sorte d'immense canon temporel.”  
(CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*. Gallimard, Paris, 1967, p. 106)



## PLANIFICAÇÃO DA AULA PRÁTICA

### **Público:**

Alunos do 3º ano da Licenciatura em Ensino de Português e Francês, disciplina de Literatura Francesa II.

### **Tempo:**

A aula apresentada terá a duração máxima de sessenta minutos.

### **Conteúdos programáticos:**

1. Mitocrítica e mito literário - breve revisão.
2. O mito do labirinto.
3. *L'Emploi du Temps*: o labirinto da frase.
  - 3.1 Acepções mentais e formas arquitectónicas:
    - 3.1.1 O emaranhado verbal;
    - 3.1.2 A similitude do processo repetitivo;
    - 3.1.3 A sintaxe da falsa similitude.
  - 3.2 Revel: um narrador e um mitema literário.

### **Objectivos Específicos:**

O discente:

- Define a forma do labirinto como espaço arquitectural.

- Diferencia as diversas acepções mentais do mito do labirinto.
- Enumera aspectos estilísticos (fónicos, morfológicos e sintácticos) criadores do “efeito labiríntico” no romance estudado.
- Estabelece uma relação semântica entre a estrutura arquitectural do palácio de Minos e a estrutura sintáctica das frases presentes no romance.

**Materiais:**

- Grupos de transparências:

grupo A - *Labirinto: formas arquitecturais.*

grupo B - *Mitocrítica: textos de apoio.*

grupo C - *L'Emploi du Temps de Michel Butor: o labirinto da frase.*

- Texto de apoio: OLIVEIRA, Anabela, “Quatro Últimas Canções - O universo das casas labirínticas” in *Letras & Letras* nº 110 de Julho de 1994, pp. 48-50.

**Estratégias:**

1. Breve revisão acerca das noções de mitocrítica e mito literário.
2. Debate orientado acerca das várias formas do labirinto e consequentes acepções mentais, com progressiva apresentação das transparências do grupo A.
  - 2.1 Apresentação oral, por parte dos alunos, dos vários aspectos estilísticos criadores do “efeito labiríntico”.
  - 2.2 Esquematização das conclusões através da análise das opções anteriormente referidas.

**Sumário:**

Uma proposta de mitocrítica - o labirinto da frase em *L'Emploi du Temps* de Michel Butor:

1. Escrita “labiríntica” - realidade gramatical e abordagem semântica.
2. Revel: um narrador e um mitema literário - o universo mítico do romance.

## 1. Mitocrítica e mito literário: breve revisão

Após 1970, Gilbert Durand proclama as suas intenções analíticas em relação ao mito e torna a “mitocrítica”, neologismo por ele criado, um dos campos mais fascinantes da literatura comparada, inserida no âmbito dos estudos da recepção literária.

A mitocrítica apresenta um outro olhar sobre o mito, uma outra forma de o pesquisar, uma outra forma de leitura da obra literária. Através dela, o mito, conjunto narrativo de dimensão colectiva e sagrada, narrativa fundadora, torna-se objecto de transposições e recriações várias, despoja-se da sua carga ancestral, renasce reencontrando os seus arquétipos e simbolismos e constrói-se mito literário ou “literarizado” segundo os estudos de André Siganos:

“(…) le mythe littéraire comme littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d’inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d’un ou plusieurs textes fondateurs.

Il s’agira d’un “mythe littérisé” si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque déchantée par le temps (type Minotaure).

Il s’agira d’un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Oedipe avec Oedipe-Roi ou Dionysos avec les Bacchantes). Enfin, il s’agira encore d’un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s’avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan).”

(SIGANOS, André, *Le Minotaure et son Mythe*. Coll. Écriture, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 32).

A literatura reveste o mito de múltiplas recriações. Torna-se, segundo Pierre Brunel, um verdadeiro conservatório de mitos e a análise literária encontra inevitavelmente o seu poder mágico e imaginário. O mito renasce com uma enigmática beleza, torna-se uma presença real estética e ética, influenciando todo um universo cultural e linguístico. Mircea Eliade, em *Images et Symboles*, considera o mito como parte integrante do ser humano susceptível de ser encontrado em qualquer situação existencial do homem no cosmos.

Através da criação literária, opera-se uma metamorfose e nasce um outro mito que oscila entre o sobrenatural e a criatividade, entre a oralidade mensageira do colectivo e o processo de escrita do individual. O escritor recria-o: de símbolo de uma origem passa a significação de uma criação literária e torna-se produtor de um texto.

A mitocrítica interpreta o novo texto, o mito “novo”. Define a sua autenticidade<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> “D’une manière générale, le texte littéraire aime à ruser avec le mythe, même s’il lui est fortement attaché. La relation de complicité est aussi une relation de duplicité. Un texte aussi volontairement mythologique que *Dans le Labyrinthe*, d’Alain Robbe-Grillet, tend à se passer de toute mythologie: il n’est pas d’Ariane, pas de Thésée, et pas d’avantage de Minotaure, dans ce labyrinthe constitué tour à tour par une ville monotone, qui n’est plus qu’une succession de carrefours et où les rues ont perdu leur nom, par le «réseau sans ordonnance» des traces de pas dans la neige, «qui se complique davantage de minute en minute» par «le dédale des couloirs sans lumière», dans un immeuble, dans un hôpital militaire ou dans un asile de nuit. Mais tout aussi anonymes, les personnages de *L’Année Dernière à Marienbad*, X..., A ... et M... seront pris à leur tour, dans «une succession labyrinthique de couloirs et de salons», l’hôtel fait «un effet de labyrinthe» et, au jeu, le tracé des dominos lui-même est «labyrinthique».”  
(BRUNEL, Pierre, *Mythocritique - Théorie et Parcours*. Coll. Écriture, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 69).

“A s’en tenir à l’explicite pur, la mythocritique risque de commettre l’erreur inverse, soit qu’elle se réduise à une description paraphrastique, soit que par prudence elle se dérobe devant des textes qui ne la sollicitent pas immédiatement. A-t-on le droit de considérer la Colomba de Mérimée comme une autre Electre, même si le texte de la nouvelle ne contient aucune allusion explicite à la tragédie des Atrides?”  
(BRUNEL, Pierre, *op. cit.*, p. 75).

“Rien ne peut se faire sans revenir à cette dimension essentielle. Si tout mythe est un récit, n’est-il pas légitime de s’interroger, comme le souhaitait déjà H. Weinrich, sur une possible syntaxe du mythe? (H. Weinrich, Structures narratives du mythe, *Poétique*, n°1, Paris, Seuil, 1970, p. 25 sq.) Suffit-il de prendre un monstre mi-homme mi-taureau, un labyrinthe et un héros, Thésée, pour produire une reformulation du mythe?”  
(SIGANOS, André, *Le Minotaure et son Mythe*. Coll. Écriture, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, pp. 27-28).

Caracteriza o grau de inovação, pesquisa a forma da actualização e questiona a presença da imagem mítica: estará transposta ou omnipresente ou organizar-se-á apenas em pequenos conjuntos de arquétipos e alusões simbólicas?

A mitocrítica compara os ecos míticos no contexto histórico-cultural, define os novos mitemas e difunde as novas interpretações. A presença do elemento mítico no texto adquire um explícito poder de irradiação significativa que se torna alavanca da análise textual. A mitocrítica compara quadros figurativos e desvenda dinamismos imaginários. Interessa-se sobretudo pela analogia que poderá existir entre a estrutura do mito e a estrutura do texto literário analisado.

O processo mitocrítico torna o mito voz fecunda para a interpretação de textos e transforma a literatura numa mitologia unificada porque provoca a análise e a convergência das suas versões, arquétipos e corolários<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> “C'est ainsi que les mythes s'organisent en un canon regroupant toutes ces histoires, canon que l'on appelle mythologie. Toute comme des unités géographiques diverses se fondent pour former une unité politique plus grande, les dieux d'un lieu donné tendent à s'identifier aux dieux correspondants d'un autre lieu, ce qui contribue à accélérer la croissance d'une mythologie unifiée.”  
(FRYE, Northrop, “Littérature et Mythe” in *Poétique* n° 8, Paris, 1971, p. 490).

## **2. O Mito do Labirinto**

O labirinto, espaço arquitectural definitivamente ligado à força heróica de Teseu, Ariadne, Dédalo, Ícaro e do Minotauro, constitui um dos mitos mais difundidos e estudados da civilização ocidental. O famoso palácio de Creta, construído por Dédalo, transpõe os obstáculos do espaço e do tempo e actualiza-se constantemente: na Idade Média, nas representações pictóricas existentes nas catedrais do centro da Europa e, ao longo dos séculos, em estruturas diversas, nomeadamente, jogos de labirinto, labirintos de bucho e sebe nos jardins - os primeiros labirintos de jardim foram designados, em língua francesa, no século XIV, “maisons Dedalus” - e labirintos de espelhos nos parques de diversões. Labirintos que, normalmente, se apresentam em dois tipos: os de via única, dos quais temos representações picturais até meados do século XVI, e os de múltiplas vias, com cruzamentos, possibilidades de escolha e de erro.

Mais do que a sua forma também complexa, a imagem do labirinto tem sido interrogada ao longo dos séculos. André Peyronie considera cinco grandes períodos históricos que definem o labirinto numa constante metáfora da dualidade. Na Antiguidade, o labirinto projecta a dualidade entre o uno e o múltiplo. Na Idade Média, enuncia a horizontalidade e a verticalidade, de significação marcadamente cristianizada. A esse propósito, André Peyronie dá-nos o exemplo de um manuscrito do século XI encontrado na catedral de Freising - um comentário da *Eneida* feito por Servius - onde uma mão anónima escreveu uma poesia latina cuja disposição gráfica representa um labirinto circular que se fecha, ao centro, numa imagem do Minotauro. Segundo o que se pode decifrar da respectiva poesia, concluí-se que o mundo é um labirinto povoado por diabos-minotauros que mantém prisioneiros os cidadãos para os

devorarem até que Teseu-Cristo os venha salvar com a ajuda da divina Ariadne<sup>14</sup>. Na Renascença, o labirinto materializa a dicotomia interior/exterior; no Classicismo, o contraste realidade/aparência; na época moderna, a dualidade finito/infinito. No entanto, cada uma destas representações privilegia uma determinada oposição sem anular as oposições precedentes. Cada texto, subjacente a determinada época, enuncia a estrutura mítica fortemente ligada à aventura humana desse ciclo cronológico.

Gilbert Durand apresenta-nos, referindo-se à obra de Vitor Hugo, *Notre Dame de Paris*, um labirinto ligado ao simbolismo do esgoto, da imundície, das imagens digestivas e anais, considerando o intestino como um esgoto vivo, numa interpretação semelhante à de Santarcangeli. Para Durand, o labirinto devora, digere e inicia, e a sua configuração é a mesma do ovário feminino, de forma espiral de via e saída únicas com um tipo de figura concretizada na cerâmica neolítica e nas placas de argila da Babilónia (1800 a.C.). A noção “intestinal” e ginecológica conferida ao labirinto é também reforçada por Lima de Freitas<sup>15</sup>.

Actualmente o mito do labirinto é objecto de estudos, seminários, exposições, ciclos de cinema e colóquios. De referir o seminário de Maîtrise e DEA em Paris III (Sorbonne Nouvelle), orientado por Jacqueline De Labriolle denominado *Mythocritique: Le Labyrinthe*, cujo programa insiste no mito do labirinto e seus corolários (Dédalo, Teseu, Ariadne, Ícaro, Minotauro, etc) a partir das fontes gregas e de três interpretações contemporâneas - *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (1915); *L'Emploi du Temps* de Michel Butor (1956) e *Dans le Labyrinthe* de Alain Robbe-Grillet (1959). A introdução ao programa deste seminário refere o facto de os mitos antigos terem dado lugar a novas utilizações como

---

<sup>14</sup> PEYRONIE, André, “Thésée” in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Éd. Du Rocher, Paris, 1988.



metáforas e como estruturas narrativas. Jacqueline De Labriolle considera as obras escolhidas como:

“(…) des récits «savants» dont la structure narrative, commandée par les thèmes, fait elle aussi fonction de signe.”<sup>16</sup>

O *Jornal de Letras* de 10 de Julho de 1984 organizou o dossier “O Tempo dos Labirintos”, por ocasião da exposição, espectáculo, ciclo de cinema e colóquio organizados na Fundação Calouste Gulbenkian sobre a dedalofilia. O referido dossier inicia-se com as seguintes palavras:

“São trinta e cinco séculos de fascínio e obsessão. Mas, mesmo depois de milhares de pintores e poetas, de místicos e arquitectos, de heróis Teseus e de apaixonadas Ariadnes terem explorado, sob todas as formas e em todos os sentidos, os caminhos do labirinto, ninguém pode dizer que tenha desvendado o enigma. É disso que se propõe falar a Dedalogia ou «ciência dos labirintos» (...) E, como não podia deixar de ser, o CID (Centro Internacional de Dedalogia) fundado há seis meses, é totalmente imaginário e clandestino. De momento sem estruturas nem subsídios o centro mora na casa de Lambert (Jan Clarence) - e na sua labiríntica erudição.” (p. 24)

A propósito das imagens da exposição patente na Fundação Calouste Gulbenkian, Maria João Fernandes sublinha, neste mesmo dossier, a forte ligação entre a imagem labiríntica e o processo estrutural narrativo:

---

<sup>15</sup> FREITAS, Lima de, *O Labirinto*. Lisboa, Arcádia, 1975, p. 106.

<sup>16</sup> Extracto do programa da disciplina de *Mythocritique* do D.E.A. de *Littérature Générale et Comparée* na Universidade de Paris III, ano lectivo de 1988-89.

“Estas imagens representam de algum modo uma «tendência labiríntica» na arte contemporânea presente em certos aspectos de uma atracção moderna pelo caos, pela fragmentação, pela desconstrução da forma, patentes não só em certos aspectos da abstracção, como também na pintura figurativa dos nossos dias e que em literatura igualmente se revela, na ruptura com a tradicional ligação som-sentido, na multiplicação dos pontos de vista ou no jogo caleidoscópico das sequências narrativas que o novo romance explora.”

Difusor de heróis míticos, símbolos implacáveis de coragem, vingança, amor e inteligência, reflexo de dualidades e de abstracções, o labirinto exige, entre uma carga arquitectural de existência indefinida - o famoso labirinto de Creta é imaginado de forma diferente por cada um dos autores e mesmo os diversos arqueólogos não têm certezas acerca da sua existência ou da sua forma - e uma carga semântica constante, um conjunto de vontades. Uma vontade de criação:

“Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens.”

(PEYRONIE, André, “Labyrinthe” in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Éd. Du Rocher, Paris, 1988, p.1312-1327).

e uma vontade de imaginação ... ou não tivesse ele sido construído por Dédalo.

No imaginário popular colectivo, a ideia de labirinto organiza-se à volta das noções de confusão e de atraso porque concretiza, materializa um sítio e uma situação onde nos perdemos constantemente. O mito adquire aspectos físicos e semânticos. São abordadas as características físicas do palácio de Minos em Cnossos - um palácio constituído por câmaras,

antecâmaras, vestíbulos e corredores complicados - um sítio cheio de similitudes onde se encadeiam e se emaranham salas, muros e cantos que confundem o visitante estrangeiro<sup>17</sup>.

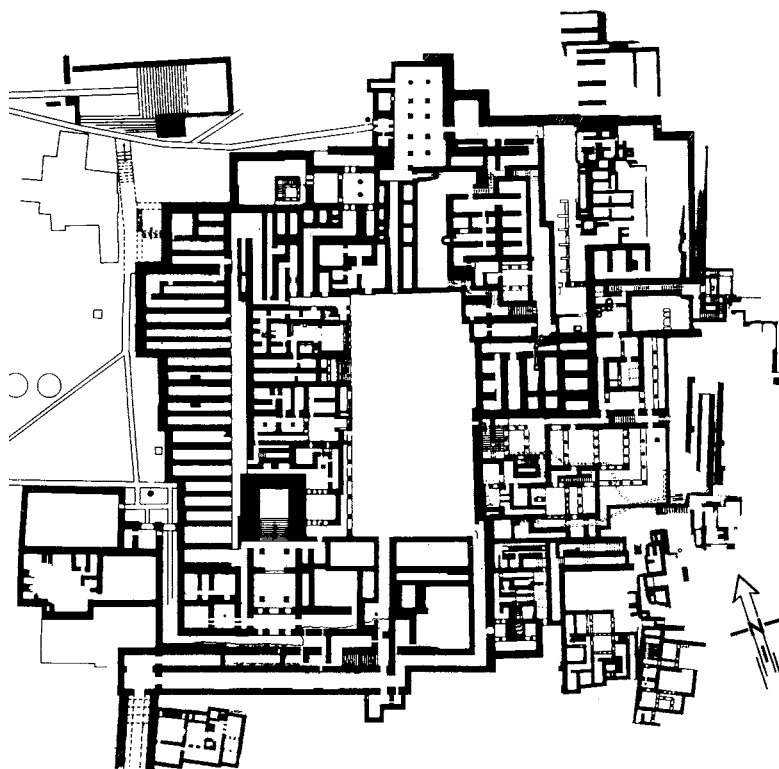


Fig. 1 - Planta do palácio de Minos em Cnossos, ilha de Creta<sup>18</sup>.

A denominação *labirinto* deriva de *labrys*, ou machado de dois gumes, um emblema corrente da realeza de Creta, com a configuração das duas fases da lua, crescente e minguante, unidas costas com costas e simbolizando os poderes criativos e destrutivos da simbologia lunar.

<sup>17</sup> Outras imagens e informações sobre o palácio de Cnossos podem ser obtidas na Internet a partir do endereço <http://www.georgetown.edu/labyrinth/labyrinth-home.html>

<sup>18</sup> DAVARAS, Costis, *Cnossos et le Musée d'Héracléion*. Éditions Hannibal, Atenas, 1957, p. 34.



Fig. 2 - Alcofa de terracota com representações do machado de dois gumes<sup>19</sup>.



Fig. 3 - Machado de dois gumes<sup>20</sup>.

Segundo os estudos de Robert Graves, o dédalo de Cnossos existia, independentemente do palácio, constituindo um verdadeiro labirinto desenhado sobre um pavimento em mosaico, para servir de marcação numa dança ritual. Exemplos desse tipo existem no País de Gales e no nordeste da Rússia. A dança ritual era executada em Itália e em Tróia. Homero faz uma descrição do labirinto de Cnossos (Ilíada XVIII.592) dizendo:

---

<sup>19</sup> DAVARAS, *op. cit.*, figura 69.

<sup>20</sup> *Id. Ibid.*, figura 50.

“Dédalo inventou um dia em Cnossos  
um recinto de dança para a loira Ariadne”.

Heródoto faz alusão a um labirinto identificando-o como o palácio de três mil salas do Faraó Amenemeth III (1900 a.C.).

O labirinto é assim um sítio onde todos os cantos e paredes, aparentemente, se organizam, num corropio de falsas semelhanças, onde jogos de espelhos provocam atrasos, recuos e ataques à memória. É um espaço composto de similitudes, cruzamentos complexos e indecifráveis, semelhanças, simetrias e ambiguidades.

### 3. *L'Emploi du Temps* de Michel Butor: o labirinto da frase

#### 3.1 Acepções mentais e formas arquitectónicas

O labirinto frásico é uma aventura “arquitectural” que se define, desde muito cedo, num processo de escrita literária, nomeadamente no caso dos “laberintos” portugueses e espanhóis do século XVIII. Estas criações constituem experiências criptográficas, conhecidas desde a Antiguidade, composições poéticas, susceptíveis de serem lidas de diversas maneiras. São significativas as experiências de Gongora, aliás inventor do superlativo “dedalisimo”, José Luís Tinoco e Manuel Ferreira Leonardo. Esta aventura arquitectural continua no século XX com *Alexandria Quartet* de Durrel (1957-1960) referida por André Peyronie:

“(…) le roman éclatte en quatre récits concurrents et complémentaires, il tend à se faire labyrinthe de miroirs faisant apparaître le réel à la convergence de ses facettes. Le récit n'évoque plus seulement l'image du labyrinthe, il en reproduit aussi la structure, il veut en fournir l'intime expérience. Nous entrons dans l'ère des labyrinthes de l'écriture. Le labyrinthe devient alors une des métaphores les plus explorées de l'expérience littéraire. Celle-ci tend même le plus souvent à se faire expérience du labyrinthe, par divers moyens, et tout d'abord par référence au langage. (...) em Molloy de Beckett, les bribes d'information qui nous parviennent à travers digressions oiseuses, associations inconséquentes, répétitions, constituent aussi, à leur manière, pour le lecteur un labyrinthe. L'expérience cependant n'est pas comparée à celle du labyrinthe parce que nous ne sommes pas dans un récit où le niveau de conscience des protagonistes permet l'apparition de la métaphore.”

(PEYRONIE, André, “Thésée” in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Éd. Du Rocher, Paris, 1988, p. 915).

E também na escrita de Borges em *El Laberinto* onde o retomar da totalidade da frase anterior transmite a noção de repetição, de atraso e de dificuldade de captação da próxima frase ou, em termos míticos, a dificuldade de visualização dos próximos corredores, muros ou câmaras.

“Ceci est le labyrinthe de Crète. Ceci est le labyrinthe de Crète dont le centre fut le Minotaure. Ceci est le labyrinthe de Crète dont le centre fut le Minotaure que Dante imagine comme un taureau à tête d'homme et dans le filet de pierre duquel se perdirent tant de générations. Ceci est le labyrinthe de Crète dont le centre fut le Minotaure que Dante imagine comme un taureau à tête d'homme et dans le filet de pierre duquel se perdirent tant de générations, comme Maria Kodama et moi nous perdîmes. Ceci est le labyrinthe de Crète dont le centre fut le Minotaure que Dante imagine comme un taureau à tête d'homme et dans le filet de pierre duquel se perdirent tant de générations, comme Maria Kodama et moi nous perdîmes ce matin-là et continuâmes perdus dans le temps, cet autre labyrinthe.”

(BORGES, Jorge Luís, *El Laberinto*, *Atlas* (1984), in *Obras Completas*, *El Hilo de la Fábula*, vol. 3, p. 434).

Haverá uma coerência entre a escrita de *L'Emploi du Temps* de Michel Butor e a estrutura labiríntica? Até que ponto as características arquitectónicas e mitológicas do labirinto se inscrevem na escrita de Michel Butor?

Tentaremos responder a esta pergunta através da interpretação de alguns excertos do romance. A escrita butoriana em *L'Emploi du Temps* está repleta de emaranhados verbais, de similitudes repetitivas e de alternâncias sintácticas semelhantes às dos excertos analisados.

### 3.1.1 O emaranhado verbal

*L'Emploi du Temps*<sup>21</sup> apresenta todo um conjunto de frases longas e extremamente complexas justificadas, aliás, pelo próprio autor.<sup>22</sup>

A escrita butoriana apresenta, a nível verbal, uma sucessiva alternância cronológica que introduz uma multiplicidade de sujeitos e objectos da acção<sup>23</sup>. Os constituintes da oração, sujeitos e complementos, são constantemente perdidos e retomados projectando um regresso a uma mesma estrutura de origem.

---

<sup>21</sup> BUTOR, Michel, *L'Emploi du Temps*. Éd. de Minuit, Paris, 1985 (1ª edição de 1956).

<sup>22</sup> “Ce qui était naturel pour moi, étant donné mon entreprise, c'était d'utiliser des phrases longues. (...) Au bout d'un certain temps je me suis dit: il faut que j'écrive ce texte en phrases longues. Ou bien il sera écrit en phrases longues, ou bien je ne réussirais jamais à le faire: il ne sera pas. (...) L'utilisation de ces phrases longues m'a amené à des audaces typographiques. (...) à partir du moment où l'une de mes phrases dépassait une grande page, pour rendre la structure plus apparente, je l'ai divisée en paragraphes. Habituellement le paragraphe est divisé en phrases. J'ai renversé cela: à l'intérieur de la phrase j'ai mis plusieurs paragraphes, ce qui rapproche cette prose d'une structure poétique, ce que j'ai accentué, en mettant des répétitions de termes au début de ces paragraphes. Ainsi j'ai réussi à écrire ce texte à peu près comme je le voulais. Ces phrases longues, provocatrices, ont éveillé des cris dans la critique et chez certains professeurs”  
(Butor, Michel, *Improvisations sur Michel Butor - l'écriture en transformation*. Éditions de la Différence, Paris, 1993, pp. 87-88.)

<sup>23</sup> Nos excertos apresentados deste subgrupo os sujeitos da acção serão definidos em negrito e os diversos complementos em negrito sublinhado.



No excerto A, a sucessão *passé composé - plus-que-parfait de l'indicatif - passé composé - plus-que-parfait de l'indicatif - présent de l'indicatif - passé antérieur - gérondif - présent de l'indicatif - imparfait de l'indicatif* fundamenta a existência dos sujeitos *Revel, la nuit et la brume, le pont épais, un train, des rues, ces arches* e especifica os múltiplos complementos *Brown Street, le pont semblable, cette place, rues rayonnantes, centre de Bleston*.

A - “**J'ai** identifié **Brown Street** que j'avais parcourue en vain. À quelques 200 mètres j'ai aperçu ce que m'avaient caché **la nuit et la brume, le pont épais**, haut de deux étages qui la franchit, sur lequel passait **un train, le pont semblable** à ceux que j'ai vus après, en tournant autour **de cette place** en forme de triangle, à une distance équivalente, dans chacune **des rues rayonnantes**, à part **celles** qui mènent directement aux gares, et comme **toutes ces arches** ressemblaient à autant de portes dans une enceinte, **je m'imaginai** être au **centre de Bleston**.” [p. 16.]

No excerto B, a sucessão *passé composé - présent de l'indicatif - passé composé - passé composé - présent de l'indicatif - passé composé - passé composé - plus-que-parfait de l'indicatif - présent de l'indicatif - présent de l'indicatif - présent de l'indicatif - passé composé - imparfait de l'indicatif - imparfait de l'indicatif* fundamenta a existência dos sujeitos *Revel, Dalton ou Cape, restaurant Lancaster, rares syllabes* e especifica os múltiplos complementos *lui, relations, la même table, avantage*, o domínio da língua inglesa de Revel .

**B** - “C'est grâce à lui que **j'ai** pu me débrouiller rapidement dans mon travail chez Mathews and Sons, et il est le seul de mes collègues avec qui j'ai jamais eu des relations autres que strictement professionnelles, car si j'ai dejeuné souvent à la même table que **Dalton ou Cape**, habitués du **restaurant Lancaster** qui possède l'immense avantage sur celui de **James, le Burlington**, d'être em même temps débit de boissons, jamais ils n'ont cherché à me faire parler, jamais ils n'ont tenté de savoir, dans ce mois d'octobre, si j'avais réussi à accrocher un sens à leurs **rares syllabes** dont **je sais maintenant** qu'elles se réduisent à «jolie pluie fine, ce matin», «le vieux Mathew est en colère», «vous avez l'air très affamé», ou «l'équipe de Bradford a encore eu le dessus cette année»; et pourtant comme il était visible que je pensais pour comprendre et me faire comprendre!” [p. 23]

No excerto C, a sucessão *plus-que-parfait de l'indicatif - passé composé - passé composé - passé composé - présent de l'indicatif - passé composé - participe présent - participe présent* fundamenta a existência de um sujeito - *Revel* - e especifica os múltiplos complementos *L'Evening News, vendeur, le carré rouge, l'angle gauche de ma table, la même papeterie, l'unique chaise, les dernières cigarettes, le retour* .

C - “Longtemps, après avoir déposé sur l'édredon vert livide **l'Evening News** semblable, dans son aspect général, à celui que **j'ai** acheté ce soir au même **vendeur** bien que différent dans chacune des lignes de son texte, **le carré rouge** du schéma des itinéraires des bus, que j'ai encore sali, corné, ourlé, parmi mes autres documents, sur **l'angle gauche de ma table** dans cette chambre meilleure où je ne suis entré qu'un mois plus tard et **le long rectangle**, couleur de thé troublé de lait, du grand plan tout à fait semblable, dans sa propreté, à celui que j'ai racheté dans **la même papeterie**, à la même Ann Bailey et que je retourne entre les doigts de ma main gauche, maintenant pour vérifier et préciser mes dires, longtemps assis sur **l'unique chaise**, à dossier de bois plein exactement verticale je suis resté à les considérer, fumant **les dernières cigarettes** d'un paquet de Churchman, attendant **le retour** de ma résolution”. [p. 43]

Os excertos acima analisados traduzem uma complexidade em termos de leitura. O regresso ao mesmo tempo verbal e ao mesmo bloco diegético, na sequência dos vários complementos, representa o retorno a algo já lido, a algo já referido, a algo já percorrido afectando, inevitavelmente, a capacidade de orientação do leitor e do caminhante no labirinto. A sucessão dos factos e a alternância de sujeitos e complementos da oração reenviam para as

características arquiteturais do palácio de Creta. A complexidade frásica representa a alternância das salas e corredores do labirinto; simboliza a sucessão dos vários caminhos a percorrer e dos vários corredores a transpor; organiza uma dualidade entre o uno – a narrativa de Revel – e o múltiplo – o emaranhado verbal e os diversos constituintes frásicos.

### **3.1.2 A similitude do processo repetitivo**

O leitor de *L'Emploi du Temps* encontra repetições contínuas que o projectam num universo de constantes similitudes: ele encontra repetidos os mesmos sons, as mesmas palavras, os mesmos grupos morfológicos e as mesmas estruturas sintácticas que, continuamente, se encadeiam.

#### **3.1.2.1 Similitudes fónicas**

O romance apresenta uma constante predominância de aliteraões de constrictivas sibilantes e chiantes, de vogais fechadas e uma sucessão repetida de consoantes e vogais nasais<sup>24</sup>.

“(…) **les** **essuie-glaces** **passaient** et **repassaient** **dans** le ruisselle**ment**” [p. 19]

“(…) **mon** **enfonce**ment****, **mon** **égare**ment****, **mon** **aveugle**ment****, **mais** **aussi** **mon** **enrichisse**ment**** sur certains **plans**.” [p. 38]

<sup>24</sup> Nos excertos analisados, as constrictivas sibilantes são transcritas em negrito, as vogais fechadas em negrito itálico e os fonemas nasais em negrito sublinhado.

“Il **me** fallait **recommencer** les travaux **préliminaires**, de **nouveau** déchiffrer l'Evening **News**, **répérer** d'autres rues sur le **plan**, **relever** d'autres **numéros** de bus”

[p. 50]

“(…) **grands** **renoncements**, **enfouissements** et **abandons**, à **grands** **ensevelissements**, **obscurcissements** et **trahisons**, à **grandes** **humiliations** **bues**, **exigences** **tues**, à **grands** **secrets perdus**, à **grands** **oublis**.” [p. 123]

Estas similitudes fónicas são representações das similitudes espaciais do labirinto e da similitude visual de um leitor definitivamente Teseu à procura de uma saída. Durante o percurso do labirinto tudo parece igual, os cruzamentos, os corredores, os muros, o mesmo som de procura, a mesma ilusão de que a saída está perto. A capacidade de orientação é afectada por tantas semelhanças que se encadeiam. Neste processo, emerge também a dualidade entre o uno - o mesmo som repetido - e o múltiplo - as diversas palavras que ele compõe.

### 3.1.2.2 Similitudes lexicais

As similitudes continuam através de um discurso anafórico. A repetição<sup>25</sup>, no início de parágrafo ou de frase, do mesmo adjectivo indefinido, da mesma preposição, seguida de artigo indefinido ou de verbo no infinitivo, do mesmo advérbio, do mesmo substantivo, do mesmo adjectivo exclamativo, da mesma oração relativa e da mesma estrutura comparativa é constante em *L'Emploi du Temps*.

---

<sup>25</sup> Nos excertos analisados as palavras repetidas são transcritas em negrito.

“(…) **quelques** taxis noirs (…) **quelques** porteurs en manches (…) **quelques** voyageurs pressés” [p. 16]

“(…) **pour un** oeil très émoussé (…) **pour un autre** paysage (…) **pour une autre** végétation, **pour un autre** ciel, **pour la** solitude, **pour être** caché.” [p. 33]

“J.C Hamilton **sans** visage, **sans** adresse, **sans** état-civil, **sans** biographie, **sans** autres œuvres?” [p. 67]

“**Que je voudrais avoir** noté en ce temps-là (…) / **Que je voudrais avoir** décrit en ce temps-là” [p. 93]

“(…) **bizarrement** élevé, **bizarrement** ignorant” [p. 109]

“(…) **cette table** pour le lendemain si je voulais, **cette table** sur laquelle (…) **Avec quel** plaisir (…) **Avec quel** enthousiasme! - **Avec quel** plaisir (…) **Avec quel** soulagement! - **Avec quel** soulagement (…) **avec quel** soulagement (…) **avec quel** soulagement” [pp. 110-112]

“(…) crème à **minces granulations d'argent** que j'ai (…) à **minces granulations d'argent** que j'ai salies (…) à **minces granulations d'argent** qui se sont ça(…) [pp. 119-120]

“(…) **sans songer** que l'heure tournait, **sans songer** que le temps passait, **sans songer** que l'on est déjà au dernier jour de juin (…)” [p. 129]

“(…) **si** douce pour ceux qu'elle délivre, mais **si** cruelle, **si** consternante, **si** aveuglante aussi” [p. 147]

“(…) une pluie **bien plus** froide, **bien plus** noire, **bien plus** sale, **bien plus** mauvaise, **bien plus** décourageante et pénétrante que celle” [pp. 150-151]

“La nuit de Noël (...) Donc, **le jour de Noël** , cet atroce **jour de Noël** (...) (**c'était Noël**)...(**c'était Noël**)...(**c'était Noël**)... **C'était Noël**, **c'était Noël** à Plaisance Gardens”  
[pp. 180-181, 183]

Repleta de um conjunto de repetições, esta escrita reenvia para a similitude de muros e corredores do labirinto. O conjunto das inúmeras expressões e referências repetidas em diferentes e numerosas páginas transmite a ideia do regresso ao já lido. O discurso, marcadamente anafórico, traduz um ambiente de aparição e de reaparição também presente no percurso interior do labirinto. Torna-se alavanca de um contraste entre a palavra repetida e a palavra nova, entre o conhecido e o desconhecido - a mesma definição mental do caminhante perante a forma arquitectural do labirinto.

A anáfora dá origem a um outro processo de repetição situado no fim da frase (a epífora) constituindo assim uma outra realidade repetitiva: a símploque<sup>26</sup>. O leitor, jovem caminhante à procura da saída, defronta-se com as constantes explicações e situações repetitivas. Já não controla a anáfora, o final da frase envolve-o noutra processo repetitivo, cortando a sua capacidade de compreensão e envolvendo-o numa pesquisa de vocábulos e de situações diegéticas.

---

<sup>26</sup> Os excertos analisados são transcritos tendo em conta o seguinte código: a anáfora é representada em negrito e a epífora em negrito itálico .

“(…) préparer un **sandwich au jambon** (...) **un sandwich au jambon** pour ce jeune homme (...) il n'y a *pas de restaurant par ici?* (...) s'il y a *un restaurant pas* trop loin? (...) entendu parler *d'un restaurant par ici?* (...) où mène cette *rue?* Quelle *rue?* (...) Ce n'est pas une *rue*, monsieur.” [p. 34]

“(…) **qui éclaire le plan** de Bleston (...) **qui éclaire le plan de** cette ville (...) **ce plan** qui est (...) **ce plan** sur lequel se superposent dans mon esprit *d'autres* lignes, *d'autres* points remarquables, *d'autres* mentions, *d'autres* réseaux, *d'autres* distributions, *d'autres* organisations, *d'autres* plans en un mot” [p. 105].

Anáforas, epíforas e símposes sustentam todo um discurso ao longo de várias páginas:

“**C'était à la fin d'avril** [p. 198, linha 38] **C'était à la fin d'avril** [p. 198, linha 43]  
**C'était à la fin d'avril** [p. 199, linha 37] - **C'était à la fin d'avril** [p. 201, linha 4]; **C'était à la fin d'avril**, il y a un peu plus de trois mois; c'était *le dernier lundi d'avril* [p. 201, linha 17] *le dernier dimanche d'avril* [p. 201, linha 21]; **C'était à la fin d'avril, le dernier dimanche d'avril** [p. 202, linha 30]; cette nuit du *dernier dimanche d'avril* [p. 203, linha 26].

“(…) **ce nouveau plan** (...) **ce nouveau plan** (...) **ce nouveau plan** (...) cet acte (...) cet acte (...) **le plan** ancien (...) cette *mauvaise* ville (...) cette *mauvaise* flamme [pp. 198, 201, 202].



As figuras de repetição sucedem-se e projectam um encadeamento. Retoma-se, no início da frase, uma expressão ou palavra presente na frase anterior (anadiplose)<sup>27</sup>. O leitor enfrenta, de novo, a repetição de nomes, preposições, advérbios, pronomes definidos e adjectivos demonstrativos.

“**C’était comme si** je n’avançais pas; **c’était comme si** je n’étais arrivé à ce rond-point, **comme si** je n’avais fait demi-tour, **comme si** je me retrouvais non seulement **au même** endroit mais encore **au même** moment(...) **que mes** mâchoires se crispaient, **que mes** yeux s’entouraient de rides.” [p. 35]

“(…) **je n’aime pas** cela, **je n’aime pas** la pluie; **j’aime** la nuit, mais **je n’aime pas** ce **jour** qui n’est **pas** un **jour**.” [p. 97]

“(…) **toutes** ces femmes **sans** hanches, **tous** ces hommes **sans** épaules et **sans** sourire, **tous** ces regards d’eau de mare” [p. 122]

“(…) mais, depuis de **nombreuses semaines déjà**, ce n’était plus à elle que je m’intéressais, mais à Rose; depuis de **nombreuses semaines déjà** j’essayais de me comporter avec elle (...) **J’avais quitté Lucien**, le séducteur, **Lucien Blaise**, le fiancé, **Lucien Blaise** à qui (...) **Lucien Blaise** avec qui (...) **j’avais quitté Lucien**” [p. 201]

“(…) **un dimanche** du mois d’avril, **un dimanche** puisque (...) **pas encore fixé** par cette tâche que je poursuis, n’ayant **pas encore** sous mes pieds ce sol **qui s’affermit; qui m’affermit**, de **page en page**, m’enfonçant alors de **jour en jour** (...) craignant de

<sup>27</sup> Na análise destes excertos, cada grupo repetido é transcrito num grafismo diferente.

m'approcher de Rose, soutenu seulement ma haine, ma haine, qu'il me fallait sauver, qu'il me fallait rendre solide par um acte” [p. 227]

As várias combinatórias relativas ao discurso anafórico e à profusão de epíforas, símloques e anadiploses adensam ainda mais o processo repetitivo e estabelecem uma constante similitude fônica e lexical.

“(…) *comme chaque* vague de la marée montante sur le sable, *comme* alors *chaque* nuit montante sur ces matins où je quittais l'«Ecrou», puis cette chambre sous un ciel *chaque* fois plus obscur (...) au-dessus des cornes de Cnossos, au-dessus des cours au fond tapissé d'herbe fine.” [p. 103]

“(…) *d'un si* dur, *d'un si* lent, *d'un si* lourd savoir, qu'elle s'efforce d'ébranler et d'obscurcir! *Mais loin de* m'abandonner à ces tentations que je sais si provisoires, *loin de* laisser bafouer tous ces mois de patience, de résistance et d'ennui, je continuerai à ramper vers la mémoire, à ajouter ligne après ligne, page après page, à ce souterrain que je creuse vers mon réveil. Soutiens-moi, beau temps, ou plutôt, puisque je suis toujours enlisé dans Bleston, séparé malgré tout, malgré toutes les apparences et les caresses, séparé par une immense épaisseur confuse, du pur bleu, de la pure eau, du pur soleil divin, de la terre et même du charbon purs, soutiens-moi, toi qu'elle soudoie, poignant petit frère du beau temps...” [p. 118]

Através das diversas repetições acima analisadas, o leitor, caminhante do labirinto, engana-se: continua num determinado percurso por achar que é um novo caminho; posteriormente tem, através da repetição, a sensação de que já o iniciou. Quando chega ao fim do corredor, a capacidade de orientação falha de novo e a memória revolve-se na suas lacunas. Cada canto percorrido conduz a um passo e exige um retorno. Neste conjunto de excertos, a escrita “labiríntica” estabelece, em relação ao mito, uma dualidade horizontalidade/verticalidade. Tal como no labirinto desenhado no chão das catedrais, os traços horizontais representados pela anáfora cruzam-se constantemente com os múltiplos traços verticais da epífora, da símploque e da anadiplose.

Através da cadeia frásica, o narrador<sup>28</sup> retoma as situações diegéticas e explicita-as. As repetições encadeiam-se e originam outras repetições. As perguntas encadeiam respostas que, por sua vez, provocam outro ciclo de respostas e de questões.

---

<sup>28</sup> “(...) cette longue **chaîne** réticulée de phrases (...) cette longue **chaîne** inachevée, ballante. (...) cette pile de pages, cette **chaîne** de phrases, en partie cause de ma perte.” [pp. 256 e 260].

“M’introduisant, j’ai vu **deux hommes** qui dormaient sur les bancs de bois, **deux hommes** très sales (...) avec une barbe de quinze jours et une croûte sur la pommette **droite** laissant trainer par terre sa main **droite** (...) J’ai vu la poignée tourner lentement; **les gonds se sont mis à grincer** (...) **les gonds se sont mis à grincer**.” [pp. 12-13]

“(...) pour regagner le **centre** (...) pour aller au **centre?** (...) qu'est-ce que vous voulez dire par **centre?** *Je ne sais pas* (...) *je ne sais pas* (...) *je ne sais pas* (...) je suis **un étranger** (...) **un étranger**, Seigneur! **vous** avez faim, **monsieur!** **Vous** voulez déjeuner, **monsieur!?**” [p. 25]

“(...) **le premier brouillard de l'automne.** (...) **Le premier brouillard de l'automne,** **le premier brouillard de** Bleston; (...) c'est que je n'avais **rien** fait, presque **rien** vu (...) je me suis promené **lentement** dans Lanes Park (...) dernières feuilles tourbillonnant **lentement** (...) s'effaçant **lentement**.” [p. 68]

“(...) cette fouille (...) **doit me** délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé, de cet enchantement morose que je subissais, **doit me** permettre **d'agir** de nouveau en homme éveillé, **d'éviter** les plus graves erreurs, **de parer** aux dangers les plus pressants, **d'intervenir** enfin, avec intelligence et efficacité, ce qui ne m'est possible que pendant les weekends, **tous** les autres étant sacrifiés (...) **toute mon attention** doit être réservée (...) **mon attention** qui” [p. 83]

“(…) leurré par **une de ces annonces** de l’Evening News, qui pourtant ne doivent pas toutes être fallacieuses pour tous, **une de ces annonces** auxquelles je croyais *de moins en moins*, c’était avec non seulement *de moins en moins* d’espoir, mais, je le sens bien, aussi *de moins en moins* de volonté de trouver” [p. 113]

“(…) lors **de mes premiers pas, de mes premières recherches, de mes premières errances, de mes premiers combats, de mes premières défaites, de mes premières résistances** dans cette ville (…) et ils continueront **à** pourrir, **à se** liquéfier comme des cadavres, **à se** recouvrir comme des fantômes, de multiples linceuls de plus en plus trempés de boue, **à s’enfoncer** comme des noyés” [pp. 116-117]

“**Bel après-midi d’hiver** (…) **Bel après-midi de samedi!** (…) *tandis que nous fêtons tous la réussite de Rose*, à Plaisance Gardens (…) *où nous fêtons tous la réussite de Rose*, à ses examens de français (…) l’intérêt qu’elle m’inspire (…) cet intérêt (…) **bel après-midi de samedi.**” [pp. 116-117]

“L’unité de **toutes ces scènes** en commençant à les interpréter, de **toutes ces scènes** dont certaines me demeuraient obscures (…) dans un paysage *d’arbres* élancés, printaniers, ormes et bouleaux, *d’arbres* déployés comme des lanières de fouets, *d’arbres* instruments de supplice.” [p. 156]

“(…) ma maladresse, **par mon** indiscretion, **par ma** trahison, et qu’ils avaient *honte de* cette haine, *honte de* plaisir, *honte* devant moi.” [p. 179]

“(…) **le soleil** de plus en plus rouge (…) **le soleil qui** enfin était (…) **comme un beau cercle pâle** (…) **un beau cercle pâle** passant (…) **le soleil qui** avait enfin réussi (…) **les caractères dactylographiés** sur la feuille que je tenais (…) **les caractères dactylographiés** qui dans l’ombre de mes paupières (…) **le soleil qui** disparaît (…) **cette première page** datée (…) **cette page** qui se trouvait (…) **de cette autre page** que je raye (…) **comme je m’y** enfonce de nouveau (…) **comme je m’y** réveille de nouveau (…) **du même exemplaire** du plan (…) **du même exemplaire** du “Meurtre.” [pp. 186-187]

“(…) c’est un **simple échec temporaire** (…) **un retard, un retard** (…) C’est un **simple échec temporaire** (…) un simple **retard** (…) - **C’est un simple retard sans importance, c’est un simple retard** auquel - Pourtant ce n’était là **qu’un échec sans importance.**”

[pp. 238-240 e 250]

“**Pourquoi Rose, pourquoi es-tu venue si tôt me tourmenter, si tôt raviver cette blessure qui commençait à se fermer, qui doit se fermer, qui se ferme, mais si lentement, si douloureusement encore, à cause de toi?**

**Pourquoi, Rose, pourquoi m’as-tu apporté cette demi-journée de supplice, samedi, par ton sourire, par ta beauté, par ton bonheur, par ton français de plus en plus délicieux, par ce plaisir que tu me donnais et que je ne pouvais accepter?**

**Pourquoi m’as-tu forcé à recommencer à renoncer à toi?**

J’avais beau faire, chaque fois que je te regardais, je ne pouvais empêcher mes yeux de chercher, de suivre tous les contours de ton corps sous ta robe d’été.

**Pourquoi es-tu venue me surprendre au sortir de chez Mathews and Sons, m’as-tu demandé si je pouvais déjeuner avec toi, si je pouvais t’accompagner dans quelques courses?**

**Pourquoi donc as-tu accepté quand je t’ai proposé de t’emmener à la foire dans le onzième?**

Je savais bien qu’en fin de compte, tu m’abandonnerais encore plus seul qu’avant.

**Pourquoi, alors que c’était Ann que j’avais envie de voir, qui m’aurait été douce, qui m’aurait consolé, que j’avais besoin de voir, à qui j’avais besoin de parler, pour savoir quels sentiments elle avait conservés pour moi, s’il était possible qu’elle me pardonât, **pourquoi es-tu venue me dire qu’elle n’était pas dans ta maison, qu’elle déjeunait avec un ami, tu ne savais pas lequel, tu ne savais pas où, qu’elle t’avait****

proposé de venir avec elle, mais que tu n'avais même pas écouté, parce que tu préférerais venir à ma rencontre pour savoir si j'avais reçu des nouvelles de Lucien?

Non, je n'en avais pas reçu! Que m'importait ce Lucien, maintenant qu'il était sorti de Bleston en emportant ta promesse, avant de venir te reprendre toute entière, chair et voix?

**Pourquoi es-tu venue** me lire ces premières lettres reçues de lui, ses protestations de tendresse, ses renouvellements de serments, le récit de son beau voyage?

**Pourquoi es-tu venue** me masquer de nouveau la beauté d'Ann, moins merveilleuse et que par là-même convient mieux à ma nature indigne de toi, cette beauté plus grave dont tu m'avais déjà détourné?

Cette journée de samedi, cette journée de dimanche, comme je voudrais les saisir, comme je voudrais les transcrire complètement, les étaler sur le papier afin que je puisse les lire, afin qu'elles deviennent transparentes à la lumière de toutes ces phosphorescences que je ramène de mon dragage des mois passés, ces deux journées, les seules de ma semaine que j'ai vraiment vécues, puisque les autres sont mangées par la poussière de chez Mathews and Sons et l'écriture nécessaire et laborieuse, pour les comprendre, pour me comprendre, avant qu'il soit trop tard, avant que les choses se soient décidées sans moi.

Je sens, tout autour de moi, les fils de la chaîne envahir la trame comme une marée; bientôt mes mains seront prises dans cette toile, et moi, tout enfermé dans ce métier, je ne réussis pas à découvrir le levier à mouvoir qui changerait le point.



Il fait **déjà** nuit noire; nous sommes jeudi **déjà**; il ne me reste plus que demain vendredi, dans cette semaine qui passe, pour faire remonter à la surface, *les événements de janvier* qui dorment **à la profondeur de sept mois**, *tels ceux* de mon arrivée en octobre quand je *les* ramenais, *les* repêchais, *les* racontais en mai, **à cette distance de sept mois** que j'espérais réduire, mais que je n'ai réussi qu'à conserver (et avec quel mal!), **tant** d'ombres, **tant de** conséquences, **tant d'**accidents, **tant de** fantômes sont venus se mettre en **travers sous une profondeur de sept mois d'eau** de moins en moins transparente parce l'agitation a dérangé la vase." [pp. 217-218]

“Toute la **nuit** j'étais resté sur mon lit *sans pouvoir* dormir, comme l'autre **nuit sans pouvoir** me déshabiller après cette interminable journée vide intermédiaire, ces longues lentes marches circulaires somnambules **sans destination, dans l'isolement, l'éblouissement, le bourdonnement** et le froid, comme poursuivi par un vol de taons blancs aux ailes trempées dans l'eau de la Slee, ombre me débattant dans un brouillard de boue, dans l'accablement et l'humiliation, dans l'extrémité de mon châtiment et de mon impuissance, toute la nuit **sans pouvoir** dormir, **sans pouvoir** cesser un seul instant de ressentir sur moi le souffle de ce muflé taché de sang fumeux, de cette tortue monstrueuse aux écailles de brique et de fonte, aux cornes de taureau poussiéreuses, planant immobile, quelques centimètres au-dessus de moi, grâce à l'imperceptible mouvement de ses grandes ailes d'énorme mouche, sans pouvoir seulement me délivrer de mes lourdes chaussures (...) **déposant sur mes** vêtements une carapace de bitume, **sur mon** visage un masque de bitume réservant mes yeux ouverts, des gantelets de bitume **sur mes** mains paralysées, comme rivées par des anneaux dans cet enfer de mon enfer (...) j'avais rencontré pour la seconde fois cette Ariane qui m'avait fourni le plan

de la ville brûlé aux derniers jours d'avril, tous les jours écoulés de l'été, tous ces jours du début de l'hiver que je m'étais déjà efforcé d'arrimer par cette longue chaîne réticulée de phrases, dont la forge m'avait épuisée et perdu, cette longue chaîne de phrases inachevée, ballante, le murmure de tous ces jours de mars et février pas encore abordés, de cette grande lacune de deux mois (...) j'allais cherchant "Le Meurtre de Bleston" dont on me répondait qu'il était épuisé, toute la nuit écoutant **tournoyer les jours** de mon année, **tournoyer** les rues de la ville déversant comme des glaciers **tout autour** de mon lit, **tout autour** de ce bassin de la Slee el lequel il s'était changé, de sanglantes brumeuses ferrailles rongés de rouille, s'accumulant en immenses moraines, toute la nuit à écouter **tournoyer les jours** et les rues et se repércuter le rire de maison en maison, d'âge en âge (...) les briques d'où il me semblait que me parvenait comme un bruissement, comme il me semblait que j'entendais bruire des roues et des pas dans les rues voisines, comme il me semblait que j'entendais bruire le sommeil des gens entre leurs draps dans leurs chambres aux rideaux tirés, un bruissement étrangement parent de ce murmure qui n'avait cessé de toute la nuit, un bruissement qui était bien la même voix que ce murmure, la même voix qui n'avait pas cessé, mais perçue à un autre niveau, dont la parole était toute autre, cette voix qui n'a pas cessé (...) Je sais que **toute une aventure** que prenait forme depuis mon arrivée ici, est maintenant parvenue à son terme; **toute une figure** s'est achevée puisqu'en dehors de *moi*, malgré *moi* mais par *moi*, pour ma douleur et presque pour ma mort, pour ma transformation en ce fantôme que je suis devenu, ce sont rejoint cette Ann qui m'avait aimé, guettant mes regards au coeur de l'hiver, les observant secrètement se détourner lentement d'elle, cette Ann que je m'efforçais de rejoindre, seul recours dans mon désarroi, cheminant péniblement, criant vers elle qui ne m'entendait plus, ce sont rejoints cette Ann et ce James dont je suis arrivé à me persuader qu'il était coupable (...) se sont rejoints cette Ann et ce James comme il y a un mois se sont rejoints Lucien et Rose." [pp. 255-258]

(...) où il est évidemment moins **masqué**, mais où il est encore **masqué**, d'un **masque** particulièrement trompeur (...) *qu'il lui manque au moins une* lettre, le clavier dont je sais *qu'il lui manque au moins une* touche, de tarot dont je sais *qu'il lui manque au moins un* arcane, puisque que le dos du livre futur sera évidemment orné d'une photographie nouvelle correspondant au nouveau nom, d'un **nouveau masque** dont j'ignore". [pp. 275-276]

O encadeamento das formas repetidas provoca uma multiplicidade de sugestões e de hipóteses, transmitindo à escrita a expressão de uma dualidade finito-infinito. A noção de finito, imposta pela estrutura frásica e pela coesão textual, é quebrada pelo encadeamento repetitivo. Através dele, a frase, interminável, adquire um estatuto de infinito porque se retoma e se encadeia sem fim. Em cadeia, a frase transgride e fomenta uma nova descoberta. Afinal, o percurso labiríntico não é mais do que um encadeamento de sugestões e de hipóteses, a imagem mental da descoberta e da transgressão.

### 3.1.3 A sintaxe da falsa similitude

Em *L'Emploi du Temps*, o universo sintático apresenta repetições e variantes. A repetição de vários grupos morfológicos exprime uma falsa similitude. A nível de flexão verbal<sup>29</sup>, a predominância do *participe présent* e do *gérondif* inicia uma semelhança que se desmembra em diferentes verbos.

“(...) **se remémorant, s'inquiétant**, ses yeux **s'agrandissant, s'emplissant**” [p. 159]

“(...) tout **en notant** (...) tout **en continuant** (...) le detective fréquemment *étant* appelé (...) **commençant** (...) **pouvant** (...) **appartenant.**” [p. 172]

Encontram-se, ao longo de todo o romance, sucessivas repetições de adjetivos em acumulações assindéticas, características da retórica clássica, que transmitem um ritmo de caminhada incessante na procura de uma outra saída do labirinto.

“(...) en une **seule, immense, épaisse, compacte, confuse**” [p. 38]

“(...) de Bleston, **acide, venimeuse, insidieuse, alourdissante, ralentissante, décourageante**” [p. 102]

“(...) **méprisante** et **gourmande** à la fois, **gourmande, grivoise, odieuse** pour moi” [p. 142]

“(...) **cassé, rayé, sali, inutilisable et méconnaissable**” [p. 145]

“(...) villes **surnoises, rampantes, insidieuses**” [p. 228]

<sup>29</sup> Os excertos do *participe présent* são transcritos em negrito e os do *gérondif* em negrito itálico.

O equilíbrio da repetição total é também anulado por uma falsa similitude existente na repetição de uma palavra numa outra língua, visto que a tradução<sup>30</sup> reenvia para a realidade de Ariadne: a língua inglesa é, para Revel, um labirinto. O esforço da tradução num espaço que nos confunde é uma saída desse mesmo labirinto e define, em Revel, uma dualidade de cunho renascentista atribuída ao labirinto: a dualidade interior/exterior. O exterior focado na língua estrangeira provoca o constante recurso ao interior, materializado na consciência linguística do falante e na sua relação intrínseca com a língua materna.

“All Saints, le temple de tous les saints, de la Toussaint, *du premier novembre*, *de la fête des fantômes*” [p. 61]

“All Saints Park, All Saints (...) *le 1er novembre*, la Toussaint, *le jour des fantômes*” [p. 67]

“(...) tous ces “black devils” (...) tous ces **démons noirs** au même” [p. 108]

“Et de l'autre. “**REMEMBER**”, **souvenez-vous** “ [p. 142]

“(...) figurant **Bleston**, **Bellista**, Belli Civitas (...) l'ancienne ville de **Bleston**, **Bellista**, Belli Civitas (...) et cette Belli Civitas, **Bleston** d'il y a tant de siècles [pp. 244-245]

<sup>30</sup> As palavras francesas são transcritas em negrito, negrito itálico e negrito sublinhado; as correspondentes em língua inglesa são transcritas em negrito com sublinhado duplo.

A sintaxe de falsa similitude traduz-se também na presença de variantes de uma mesma estrutura gramatical<sup>31</sup>. As variantes analisadas reenviam para uma falsa similitude porque cortam o equilíbrio da repetição total. Projectando uma significação diferente correspondem a uma similitude sintáctica que continua, apesar de, aparentemente, não haver semelhanças ao nível lexical.

O equilíbrio da repetição total é cortado com a alteração do verbo. A locução conjuntiva de tempo *avant que* repete-se sucessivamente, introduzindo vários sujeitos - *je, les choses, les boutiques, un coiffeur* - e é seguida de várias formas verbais do *subjonctif*: *subjonctif présent* (voz activa e voz passiva) e *subjonctif passé*. A própria locução conjuntiva transmite a noção de um passo atrás no eixo temporal: há um constante retomar do passado. A locução conjuntiva *jusqu'à ce que* introduz também vários sujeitos - *on, il* - e a forma do *subjonctif passé* aparece em duas situações: completa e elidida.

“Comme elles seraient lentes encore **avant que je puisse aller frapper** chez Mathews and Sons qui n’ouvrirait qu’à neuf heures, **avant que les choses rentrent** enfin dans leur ordre prévu! Il m’a fallut attendre près d’une heure, buvant tasse de thé sur tasse de thé, **avant que les boutiques se soient ouvertes** sur la place, **avant qu'un coiffeur ait délivré** mon cou de son poil mal propre, et près d’une autre heure après cela...” [p. 17]

“Taciturne, **jusqu'à ce que l'on ait servi, jusqu'à ce qu'il ait vidé** sa bière, d'un trait, **essuyé** sa bouche du revers de sa main(...) et **allumé** sa cigarette.” [p. 97]

<sup>31</sup> O grupo morfológico repetido é transcrito em negrito e em negrito sublinhado duplo e as respectivas variantes

A alteração do nome quebra também o equilíbrio da repetição total. O adjetivo *fragile* qualifica vários nomes que, por sua vez, introduzem diferentes contextos adverbiais e preposicionais.

“(…) que leurs fumées, **fragiles décors bien clos, fragiles refuges contre les noires** puissances de la ville, **fragiles niches pour chiens aisés, sans fondations, sans armatures.**” [p. 33]

O advérbio *déjà* implica vários sujeitos - *ruses, maladie* - encadeados na conjunção adverbial *à quel point* seguida de dois sujeitos diferentes: *je, ma volonté*. O período termina com a repetição do pronome indefinido relativo a diferentes sujeitos.

“**Déjà les ruses** de la ville usaient, étouffaient mon courage, **déjà sa maladie** m’avait enveloppé (...) ce qui montre bien **à quel point** *je suis contaminé, à quel point* **ma volonté** est droguée (...) le secours **d’autres édifices, d’autres horizons, d’autres sols.**” [p. 36]

A expressão *Il fait jour*, repetidamente transcrita no período seguinte, tem o seu equilíbrio repetitivo cortado pela variedade de complementos circunstanciais. São, alternadamente, especificadas noções de tempo (*encore, même en fin décembre*), de espaço (*dans ce pays, sur les vergers d’oranges*) e de intensidade (*tellement plus, très long*).

“Il fait *encore jour* (...) - “Ah, qu’il doit faire jour *dans ce pays-là* (...) Qu’il doit faire jour *sur les vergers d’oranges* (...) qu’il doit y faire jour *même en fin décembre* (...) qu’il doit y faire jour, *tellement plus jour* (...) *ce très long jour.*”

[pp. 100-102]

O nome *semaines* projecta dois aspectos sintácticos: designa uma realidade de participação passado (*vouées*) e de adjectivo (*souterraines*) e engloba, no mesmo período, uma outra quebra de equilíbrio, dado que o nome *lampes* assume, sintacticamente, vários contextos: o de complemento directo, qualificado por diferentes adjectivos, o de complemento preposicional e o de complemento circunstancial de lugar.

“(...) *dans ces semaines vouées au calfeutrement, vouées à la séchante haleine rouge* des radiateurs à gaz, *dans ces semaines ici vouées aux tristes lampes, aux blêmes lampes, aux jaunes lampes, repas aux lampes, travail aux lampes,* et même promenades *sous les lampes, dans ces semaines ici presque souterraines.*” [p. 102]

O desequilíbrio imposto por todas as variantes define o labirinto numa constante dualidade realidade/aparência. A aparência – repetição de uma mesma estrutura – enfrenta a realidade da falsa similitude – os complementos mudam quebrando o ritmo repetitivo. A aparência no labirinto confunde o caminhante-leitor: tudo lhe parece igual numa realidade desigual. Há diferenças, há atrasos, as similitudes são falsas, as direcções dos respectivos corredores têm sempre um outro seguimento inesperado. A expressão verbal sublima-o no tempo: no presente procura a saída do labirinto; quando se perde, regressa ao passado e o



futuro define-se quando avança em direcção à saída. As variantes sintácticas reenviam para um corredor aparentemente igual, inserido numa outra partícula espacial.<sup>32</sup>

Repetem-se os vocábulos, as estruturas sintácticas, as hipóteses de escrita de Revel, os corredores, os muros, as incertezas e as versões arquitecturais do labirinto.

### **3.2 Revel: um narrador e um mitema literário**

*L'Emploi du Temps* de Michel Butor é um discurso arquitectural, um discurso imagem mental que encerra, na sua existência literária, heróis inevitavelmente definidos, inevitavelmente marcados pela sombra de outros que povoam o nosso imaginário, que condicionam o nosso vocabulário, que manifestam a nossa opção cultural e que são, hoje, a essência e a prova do mito literário.

No labirinto de escrita, o texto é um fio de Ariadne, um fio desejado por Revel-Teseu, um Teseu absorvido em mapas e planos da cidade vendidos por Ann/Ariane que ele perde, abandonando-a. Revel é um Teseu exilado porque Pasifae (Mathews and Sons) transgrediu. Revel é um Teseu perdido numa cidade labiríntica que assume duas identidades. Bleston é um labirinto arquitectural, de similitudes constantes, mas também é Minotauro ameaçador, assassino como Caïn, engolidor de juventudes num nevoeiro e humidade eternos.

Por isso, Revel é, no fim, um Teseu derrotado. Evadiu-se do romance porque se evadiu da cidade “(...) mon départ termine cette dernière phrase.”<sup>33</sup>, mas não escapou à força minotáurica de Bleston.

---

<sup>32</sup> A página 157 apresenta uma narrativa que especifica bem esta situação: os três relatos referentes à morte, por

Mas Revel é também, e sobretudo, um Dédalo. Um Dédalo escritor, arquitecto do labirinto textual, criador do discurso. Criador de um romance que o ajudaria a escapar do labirinto urbano e psicológico. Mas o texto apresentou lacunas e deixou-o sem Ann e sem Rose.

Revel/Dédalo sai de Bleston com o seu texto. Um texto Ícaro? Talvez um texto esculpido por Dédalo... Um Dédalo!

**“Car l'écrivain n'est plus seulement l'inspiré que le génie transporte, il est aussi un fabricant aux prises avec les instruments et les techniques de son art et luttant pour la délivrance. Prisons, palais, passages, les labyrinthes de papier sont aussi de savants édifices de mots. S'ils imitent et enchantent le monde, c'est pour nous le rendre, avec leurs moyens, habitable, et Dédale devient alors l'architecte de la liberté.”** [Peyronie, Dédale, op.cit., pp. 415-421]

---

parte de Teseu, dos três monstros mitológicos, são sujeitos à mesma estrutura sintáctica.

<sup>33</sup> BUTOR, Michel, *id. ibid.*, p. 299.

## CONCLUSÃO

Em *L'Emploi du Temps* de Michel Butor, as acepções mentais e as formas arquitectónicas do Labirinto definem-se num projecto de escrita que transforma o leitor num verdadeiro Teseu à descoberta da narrativa.

O emaranhado verbal e a alternância dos sujeitos e complementos da oração simbolizam a sucessão dos vários corredores a transpor e representam a complexidade na sucessão de salas e corredores do labirinto.

As múltiplas repetições fónicas e lexicais projectam o leitor num universo de retorno, de dúvida e de apelo à memória e enunciam as similitudes espaciais do palácio de Creta.

A sucessão dos mesmos grupos morfológicos e o encadeamento das variantes de uma mesma estrutura gramatical cortam o equilíbrio de uma repetição total e condicionam o leitor a um contraste constante entre a realidade e a aparência, entre a transgressão e a descoberta, verdadeiros limites mentais do percurso labiríntico.

A ligação mito-romance, a presença de Teseu, Dédalo e Ariadne desenvolvem-se num processo simbólico de indícios, imagens, metáforas e suspenses de romance policial que exprimem o sentido escondido de cada palavra, a continuação escondida de cada “corredor”.

*L'Emploi du Temps* de Michel Butor apresenta-nos uma outra arquitectura do Labirinto: um projecto linguístico, uma aventura da escrita que faz de Revel um narrador e um mitema literário.

## BIBLIOGRAFIA

- BRUNEL, P. (Éd.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Éd. du Rocher, Paris, 1888.
- BRUNEL, PICHOS, ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?* Armand Colin, Paris, 1983.
- BRUNEL, Pierre, *Butor L'Emploi du Temps le Texte et le Labyrinthe*. PUF Écrivains, Paris, 1995.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique - Théorie et Parcours*. PUF Écriture, Paris, 1992.
- BUTOR, Michel, *Improvisations sur Michel Butor*. Éd. La Différence, Paris, 1993.
- BUTOR, Michel, *L'Emploi du Temps*. Éditions de Minuit, Paris, 1956.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Itinerari di scritture nel labirinto del nouveau roman: Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon*. Ed. Bulzoni, Roma, 1982.
- CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*. Gallimard, Paris, 1967.
- DALLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire*. Éd. du Seuil, Paris, 1977.
- DAUPHINÉ, James, "Il nome della rosa ou le labyrinthe culturel" in *Revue de Littérature Comparée* n°1, janvier-mars 1986, pp. 11-20.
- DAVARAS, Costis, *Cnossos et le Musée d'Héracléion*. Éditions Hannibal, Atenas, 1957.
- DOURADO, Autran, "Proposições sobre Mito (dos cadernos do meu mestre imaginário)" in *Colóquio Letras* n°61, Maio 1981, pp. 7-11.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la Mythologie, Mythe et Sociétés*. Éd. Albin Michel, Paris, 1996.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Éd. Dunod, 10<sup>ème</sup> édition, Paris, 1984, (1<sup>ère</sup> éd. 1969).

ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*. Gallimard, Paris, 1963.

FERNANDES, Maria João, “Labirinto Hoje” in Dossier “O Tempo dos Labirintos”, *Jornal de Letras*, 10/7/84, p. 26.

FERREIRA, António Mega, “É nos momentos de crise que se criam os labirintos” in Dossier “O Tempo dos Labirintos”. *Jornal de Letras*, 10/7/84, pp. 24-25.

FRYE, Northrop, “Littérature et Mythe”, *Poétique* n° 8, 1971, pp. 489-505.

GLAUDES, Pierre, *Contre-textes - Essais de Psychanalyse Littéraire*. Éd. Ombres, Toulouse, 1990.

GRAVES, Robert, *Os Mitos Gregos*. vol. 1, 2 e 3, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Difel, Lisboa, 1992.

JAUSS, H. R., *Pour une Esthétique de la Réception*. Gallimard, Paris, 1978.

JOLLES, André, *Formes Simples*. Éd. Du Seuil, Paris, 1972.

LABRIOLLE, Jacqueline de, *Le Thème du Labyrinthe chez James Joyce, Michel Butor et Alain Robbe-Grillet*. Publications de la Sorbonne, Paris, 1985.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Edições 70, Lisboa, 1988.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, “O Mito: dados arqueológicos e literários” in “O Tempo dos Labirintos”. *Jornal de Letras*, 10/7/84, pp. 25-26.

PEYRONIE, André, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Éd. Du Rocher, Paris, 1988.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son Mythe*. PUF Écriture, Paris, 1993.

VARGA, Kibédi, *Teoria da Literatura*. Editorial Presença, Lisboa, 1981.

**ANEXO**

## ***QUATRO ÚLTIMAS CANÇÕES - O UNIVERSO DAS CASAS LABIRÍNTICAS***

**Anabela Dinis Branco de Oliveira**

(LETRAS & LETRAS Nº 110, Julho 1994, pp 48-50)

“... la maison est notre coin du monde. Elle est - on l'a souvent dit - notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos.”

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, coll. Quadrige, éd. PUF, p. 24

*Quatro Últimas Canções* é uma homenagem a esse cosmos, a esse universo que, subjacente às origens arquiteturais, possui a força anímica das personagens, memórias, encontros, escolhas, simetrias e assimetrias, espaços, volumes e tempos que só a narrativa pode desvendar.

As casas descritas, as casas recordadas e as casas vividas neste romance conduzem-nos a uma multiplicidade de escolhas. Escolhas definidas, porquanto protagonistas (o Palácio de Mateus e o Solar de Constantim), e escolhas indefinidas num universo mais vasto de casas percorridas pelo aglomerado de personagens.

E essas casas, o que nos mostram? Como se mostram: iguais ou diferentes? Demonstrativas ou indecifráveis? Transparentes ou labirínticas?

Na essência do projecto arquitectural, o labirinto começa a desenhar-se no palácio de Mateus:

“O palácio é construído segundo um princípio de repetição de espaços e volumes: o módulo do pátio de acesso repete-se no grande quadrado fechado do pátio interior, em cujos lados nascente e poente também se repetem, iguais e em frente uma da outra, as escadarias duplas que são o contraponto da escadaria nobre.

No pátio interior há, a certas horas, zonas de luz solar concentrada e fortíssima, reflectida pelas paredes caiadas e pela pedra das cantarias. Para quem vier do fundo do primeiro jardim da parte de trás, do maciço de japoneiras que está sobranceiro aos três tanques de pedra, a que se vai ter por um túnel de vegetação densa armada sobre arcos de ferro, para quem se aproximar, contornando os canteiros de cravinas e roseiras, passando o relógio de sol, e subindo os poucos degraus que levam à plataforma ampla da saída da casa para o jardim, o espaço dessa passagem que vai dar ao pátio

interior repete-se, depois, a seguir a ele, na passagem por debaixo do salão de entrada e da escada principal.

No mesmo enfiamento, o arco de luz, cuja intensidade assim alterna entre a penumbra, a brancura ofuscante, outra vez a penumbra, e depois a claridade já filtrada pelos verdes da vegetação, é recortado pelos florões de remate dos muretes que marcam o acesso ao pátio nobre, dando-lhe uma quase ilusão de óptica quanto à extensão desse túnel, em perspectiva linear, até lá ao fundo, à descida que vem dos portões de ferro junto à estrada.” (1)

e no jardim do solar de Constantim:

“Eles passeavam devagar pelas áleas de saibro grosso e claro, contornando os canteiros em arabescos, percorrendo o labirinto de desenhos de buxo cortado quase rente ao solo em espiral e contra-espiral. De vez em quando erravam os passos, tinham de se deter e voltar atrás, a procurarem uma saída para o caminho certo” (2)

O labirinto, inscrito nos dois solares, define-se num paralelismo desejado por Caetano de Aguiar Monteiro, (3) provocador de uma concorrência entre duas casas, duas situações, dois conflitos, numa mesma similitude: a organização de cursos de música e canto.

Assim, as parecenças entre os dois solares acentuam-se na vontade da personagem. Eles são paredes de labirinto, pela sua semelhança desejada; são paredes de labirinto através das similitudes culturais, dos diálogos, do cruzamento de personagens, de sentimentos, de tipos e de aspirações. São paredes de labirinto através de falsas semelhanças, de cruzamentos complexos e indecifráveis onde cada canto conduz a um passo e exige um retorno.

Dois solares, duas casas definidas, duas paredes diferentes de um labirinto, inseridas num país de aglomerados labirínticos naturais “Chegara entretanto a Candemil, com as suas casas modestas de pedra nua na bifurcação (...) abria-se a extensão do vale, com os seus rectângulos verdes e castanhos, pequenos aglomerados de casas muito distantes, linhas de tufos e de plátanos...”(4) ou absurdos, verdadeiros minotauros do século XX “aquelas casas de emigrantes, a surgiram, na sombra perfumada de verão que alastrava da paisagem para os sentidos, como boqueirões de absurdidade, com os seus escadórios extravagantes e torreões inacabados.” (5)

Casas com semelhanças labirínticas que se engendram na memória de Francisco: “Na rua de Montebelo havia um quarto parecido com o que lhe tinham dado em Constantim. A bem dizer, a semelhança era nenhuma, mas havia uma atmosfera comum.” (6); “Com as casas era semelhante:



vinham-lhe à lembrança espaços que se pareciam, não pelo mobiliário, mas pelo uso familiar, pelos gestos, pela sonoridade, por certas diluições de contornos e de utilidades, áreas quase iguais e de igual sombra, implantadas em exterioridades diferentes, de terras e costumes, vizinhanças e transportes, idades e preocupações, que tinham vindo a variar, também como paisagem íntima, ou, talvez melhor, cenário semiconsciente, nem diurno, nem noturno, mistura de Heimkehr e de Heimkunft para explicar a fuga para a frente do trabalho do luto da memória: o imaginário de raízes mumificadas num território instável, lacustre, crepuscular, recuperado e proposto à leitura de uma cultura urbana e de uma experiência movediça da própria vida de cada um.” (7)

Labirintos arquitectónicos com consequências inevitáveis no processo de memória. No labirinto, a confusão de pistas e de rastros, o emaranhado de corredores e a similitude dos caminhos, constituem um ataque constante à memória. Tudo nos parece familiar, os espaços parecem ter sido já percorridos. Como o pai de Francisco, junto do rádio, na casa da rua de Montebelo, (8) também o romance sofre um processo de estruturação temporal onde se descobrem constantes interferências da memória:

“Agora, ao fim da tarde, Francisco surpreendia-se pela passagem de umas coisas a outras, tão sem nexos ostensivos. Que lógica reunia uma das casas da sua infância ao mundo da ópera e das suas sucessivas educações sentimentais?”(9);

“Tanta coisa se passara em tantas casas, podia mesmo dizer havia tantas casas, medindo por elas o tabuleiro do tempo e os seus intervalos de silêncio, como se se tratasse de lances desenrolados sobre quadrados brancos e pretos.” (10)

“Pensou que podia escrever sobre todas as casas que habitara, tantas, na Foz, no (...) e possivelmente daria para cima de cem divisões por que instalara regularmente a sua existência, o seu tempo e a sua voz entrelaçados com os dos outros, os mortos e os vivos, como numa colagem, se conseguisse reconstituir os espaços delas todas: o melhor era não fazer contas às suas áreas e mobílias, aos casos em que havia jardim e àqueles em que apenas havia uma varanda, como agora, ou mesmo nenhuma. (...) o espaço torna-se memória, encenante memória que é um deslocador propício de imagens e de fantasmas.”(11)

Memória labiríntica constantemente ligada à noção de Casa, memórias míticas reflectidas nas conversas entre Francisco e Matilde onde a casa é fonte de herança, arquivo de histórias de invejas, ambições de Ícaro, paixões de Teseu e Ariadne, proteccionismos de Dédalo, e filhos ilegítimos, pequenos proprietários com aparência de Minotauros.

Memória de espaços vazios, inscrita na carta de Francisco, “de me esvaziar de mim... como se esvaziaram os espaços em que vivi” (12); “casas em que vivi, dos espaços que eu fui.” (13). Carta povoada de espaços brancos, vestígios do incêndio mortal que permitiu à memória sair do labirinto.

A memória labiríntica das personagens esboça, na estrutura da narrativa, um labirinto temporal. A desorientação, face ao emaranhado de corredores, estabelece atrasos. No presente, procuramos a saída do labirinto; quando nos perdemos, regressamos ao passado, e o futuro define-se quando avançamos em direcção à saída. A estrutura arquitectural do labirinto está ligada em termos temporais ao eterno retorno, à eterna confusão entre espaço e tempo mesmo quando ela justifica a crítica mordaz à personagem mais insignificante: “Ninguém quer saber do Centenário de Camões, nem do romantismo... De resto para que é que você mete o romantismo, a falar do Morgado(...) Então o Morgado não era uma personagem do barroco? Então não construiu o palácio e o palácio não é barroco? Isto só ia lançar a confusão nas cabeças.” (14)

Mas o labirinto está inevitavelmente ligado às personagens mitológicas que dele dependeram. Está sempre ligado à criação, à arte, ao amor, à descoberta, à solução, à traição, à punição e à morte.

As duas casas labirínticas deste romance, construídas por um Dédalo narrador, definem a criação artística no mundo da música, do canto e da reflexão estética.

Definem o amor no cruzamento sentimental entre os vários protagonistas, na possibilidade de erros e escolhas, na pluralidade vertiginosa dos possíveis. Definem a traição e a punição nos emaranhados da memória barroca da construção, nos conflitos entre as personagens que povoam a História.

Definem a descoberta da saída através de novelos de Ariadne transfigurados em cartas e papéis “Francisco (...) vinha só visitá-la e pedir para procurar uns papéis que deviam estar no armário dos livros, no corredor. Cartas e fotografias de que andava à procura e que não conseguia encontrar na papelada dos pais.” (15) Papéis utilizados por Francisco, nas casas com valor de arquivo, para descobrir o fim do labirinto? Papéis-espadas para matar o Minotauro da curiosidade, a lógica e a paixão da pesquisa?

Definem a solução em fios e novelos transfigurados em reflexões de Cristóvão “Na casa integravam-se sólidas geometrias clássicas e os evasivos fulgores do barroco, ordenavam-se os grandes espaços em coerência harmónica com a intimidade e a simplicidade da vida familiar, mas

agora que faziam ali os meandros do seu enovelamento, onde estava escondida a ponta de fio que nenhuma Ariadne conseguia desenrolar?” (16)

Casas onde existem novelos e espadas oferecidas por Ariadne a todos os Teseus que povoam o romance. Fios que querem orientar, ajudar a obtenção do futuro. Fios que querem anular o labirinto.

E, em *Quatro Últimas Canções*, o labirinto é anulado pela eliminação das comparações: “E evitava, sim, passar por Mateus, sobretudo se se tratava de acompanhar gente importante, para não ter que reconhecer, num embaraço tácito, a superioridade majestosa do palácio, para não sujeitar o solar de Constantim a comparações, de que ele sairia infalivelmente diminuído.”(17) Pela quantidade de objectos, móveis e bibelots denunciadores de emoções, de sensações, e de posições, numa estrutura marcadamente “robbegrilletiana”. Objectos que são pequenos fios de Ariadne esclarecendo labirintos temporais e transformando as casas em monumentos de arquivo e de mistério.

Labirintos que são anulados quando as similitudes das duas casas desaparecem, na sequência da morte de Francisco “Muito abatido, o irmão de Francisco(...) comunicara-lhe que tão cedo não voltaria a organizar os seus programas culturais. A Mateus o que era de Mateus.” p.166. O solar de Constantim deixa de pertencer ao labirinto.

O universo das casas labirínticas saiu das mãos criadoras de Dédalo-Narrador porque escreveu a seguinte passagem:

“Na ida para Vila Real, ocorreu a Cristóvão que essa conversa sobre Portugal se aplicava às histórias do passado. Afinal não existiam, a não ser como espaços-fantasma em certas horas de solidão. Ou como as casas do Francisco. E todavia tinha passado por elas, atravessara-as como elas agora lhe atravessavam a memória, esquemáticas e tristes quadras, mobiladas e ondulantes de personagens e sombras diluidamente reconhecíveis.” (18)

e porque inventou Ingrid: “As relações entre a arte e a realidade. A especulação incessante e recíproca entre ambos os termos, a tornar-se cada vez mais cerrada. Agora ela tentava fazê-la sobre dois espaços idealmente simétricos, Mateus e Constantim, que se reenviavam intervenções e efeitos culturais, como dois espelhos paralelos, a abolirem a fronteira entre o real e o imaginário, através de um universo de sonoridades, de eco e contra-eco (...) e também entre o rural e o urbano, embora tudo isto esteja a acontecer fora do mundo, se calhar nas matrizes da língua. E aqui somos todos simuladores dessa realidade e desse imaginário.” (19).

O narrador ultrapassa-se, além de ser Dédalo arquitecto, construtor de labirintos, também é um Dédalo criador de melodias, reflexões musicais que nos esclarecem, no labirinto dos nossos sentidos.

**Notas:**

- (1) MOURA, Vasco Graça - *Quatro Últimas Canções*, Quetzal Editores, Lisboa, 1987, p. 61-62
- (2) *op. cit.*, p. 71
- (3) “E assim ficaram as coisas durante quase noventa anos, até que Caetano de Aguiar Monteiro voltou a remodelar a fundo o solar, restaurando-lhe a traça primitiva, acentuando-lhe as semelhanças com a Casa de Mateus...” (*op. cit.*, p. 74).
- (4) *op. cit.*, p. 57
- (5) *op. cit.*, p.15
- (6) *op. cit.*, pp. 32-33
- (7) *op. cit.*, p. 38
- (8) “E à noite, o pai passava horas intermináveis junto do rádio, mexendo nas ondas curtas, atrás de uma Isolda ou de uma Valquíria cavalgando ruídos de morse e outras interferências.” (*op. cit.*, p. 35).
- (9) *op. cit.*, p. 37
- (10) *op. cit.*, p. 65
- (11) *op. cit.*, pp. 65-66
- (12) *op. cit.*, p. 170
- (13) *op. cit.*, p. 17
- (14) *op. cit.*, p. 157
- (15) *op. cit.*, p. 31
- (16) *op. cit.*, p. 142
- (17) *op. cit.*, p. 14
- (18) *op. cit.*, pp. 55-56
- (19) *op. cit.*, p. 119