

## **Maria Paula Pires Santos**

Centro de Estudos Comparatistas – FLUL

### **Michel Tournier: Textos em "fuga"**

J'aimerais pouvoir élucider la nature, ou les raisons de la fascination, elle-même variable et récurrente, qu'exerce sur moi, comme sans doute sur tout un chacun, le fait – et l'idée même, indissociablement – de répétition et de variation. Je doute d'y parvenir ici, ou ailleurs ; je tenterai du moins d'en mesurer la force, et d'en identifier quelques occasions.

(Gérard Genette, *Figures IV*)<sup>1</sup>

A obra de Michel Tournier, que resulta de um projecto “palimpseste”<sup>2</sup> do autor, define-se como uma reescrita, uma escrita segunda que, ao registar no seu universo romanesco os diferentes ecos das múltiplas intertextualidades, propõe ao leitor o jogo duplo da descoberta e do (re)conhecimento. Possuindo uma enorme diversidade de ecos e reminiscências, os seus textos, obrigando o leitor a escutar o vertiginoso e labiríntico “bruissement”<sup>3</sup> da memória literária (a sua, a do autor e a da obra), reflectem as múltiplas irradiações que se fazem sentir num discurso que recorre sempre a processos que remetem para um efeito de

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, “L'autre du même” in *Figures IV* (Paris: Éditions du Seuil, 1999), p. 101.

<sup>2</sup> Adoptamos a terminologia de G. Genette. Cf. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: “coll. Essais”, Éditions du Seuil, 1982).

Michel Tournier, ao falar da sua obra em *Le Vent Paraquet*, afirma a este propósito: “[...] le comble de l'art consiste-t-il à créer du nouveau en lui prêtant un air de déjà vu qui rassure et lui donne un retentissement lointain dans le passé du lecteur” (VP, 205).

<sup>3</sup> Cf. Roland Barthes, *Le Bruissement de la Langue* (Paris: coll. “Essais”, Éditions du Seuil, 1982).

repetição. Alimentando-se das diversas linguagens, esta obra profundamente polissêmica convida-nos ao jogo intertextual, explícito ou implícito, com outras obras “espelho”. Assim, e apropriando-nos duma imagem criada pelo próprio autor, diremos que ela se classifica como uma obra “ogresse, un monstre à l’appétit dévorant”<sup>4</sup> que tudo ingere e assimila. Neste processo de repetição contínua, são numerosos os textos de Michel Tournier que reflectem uma intertextualidade musical e se estruturam sobre modelos musicais. Se considerarmos, como diria Claude Lévi-Strauss, que a música é uma linguagem comum a todos os homens e a todos os tempos e que o seu “esqueleto” ou estrutura específica se define pela sua universalidade, e se a música constituída pelos seus “sonemas” e frases se aproxima da linguística estrutural com os seus fonemas e frases, então diríamos que a “sonologia” encontra a fonologia e que o registo musical dialoga com o registo linguístico.<sup>5</sup>

Será então que, duplicando a proposta de Genette apresentada na epígrafe deste artigo, e reforçando com esta nossa escolha o efeito de eco que a repetição-variação imprimirá ao nosso texto, tentaremos mostrar como uma obra literária pode ser organizada com base num processo de construção musical baseado num movimento ritmado de temas que surgem e se repetem constantemente. E se esta repetição, que já constitui por si mesma uma variação (ainda que de grau zero)<sup>6</sup>, trabalhar o tema original por um efeito polifónico de simultaneidade e de alternância de motivos recorrentes, o efeito de euritmia dos diferentes ecos criará a sedução do texto. Estamos pois perante o que se poderá chamar uma utilização “dialógica”<sup>7</sup> entre duas artes – literatura e música – que é aqui representada pelo empréstimo que a música faz à literatura das suas formas e estruturas. Partindo do pressuposto que o texto literário se volta para a música para dela retirar os seus modelos

---

<sup>4</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraquet* (Paris: coll. “Folio”, Gallimard, 1977), p. 134.

<sup>5</sup> Cf. Claude Lévi-Strauss, “Les paroles et la musique” in *Regarder Écouter Lire* (Paris: Plon, 1993).

<sup>6</sup> Cf. G. Genette, “L’autre du même” in *Figures IV* (Paris: Éditions du Seuil, 1999), p. 101.

<sup>7</sup> De acordo com o sentido que lhe confere Mikhaïl Bakhtine. Cf. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine* (Paris: coll. Poétique, Éditions du Seuil, 1981).

estruturais, diremos então que ele inicia com aquela um diálogo “heterosemiótico”<sup>8</sup> que convida o leitor ao jogo intertextual. E se, como diria Eric Prieto, são as relações entre os elementos internos da composição que fazem sentido na música e não a referência ao mundo exterior<sup>9</sup>, é então a forma que se deve trabalhar, a variação de um tema original desenvolvido por múltiplos processos de imitação e transformação.

Consideremos, à partida, as duas vozes narrativas que sustentam quer a dimensão sintagmática quer a dimensão paradigmática da narração, ou seja a voz extralinguística da história que ordena cronologicamente os acontecimentos, e a voz linguística do texto que combina os motivos por meio de relações feitas de semelhança, variação ou oposição. Notemos ainda que o discurso romanesco tradicional, ao pressupor a existência de uma história anterior ao discurso, privilegia a dimensão sintagmática da narração onde os acontecimentos se abandonam a uma lógica sequencial de elementos constitutivos, o que fixa o seu carácter de irreversibilidade. Gérard Genette, em *Figures IV*, fala-nos desta pretensão da ficção, que ele considera como “non sérieuse”, visto limitar o discurso a uma linearidade de sequências provenientes de uma realidade extralinguística que teria efectivamente acontecido, ou seja a história: “Le récit romanesque va ordinairement son train sans trop revenir sur ses traces, d’où un suspens souvent bien linéaire [...]”<sup>10</sup> Em contrapartida, a dimensão paradigmática introduz neste “suspens linéaire” da narração uma outra dimensão (que Genette chama “musical”) que permite fazer aparecer, por intermédio de uma repetição e variação contínuas, os diversos temas e estruturas. Esta repetição-variação, que perturba o desenrolar linear da narração, autoriza o texto a voltar-se sobre si próprio e oferecer-se, pela sua própria estrutura, ao trabalho discursivo. O texto pode então ser lido não somente como “história” mas como “discurso”. Jean-Louis Backès, no seu estudo sobre o modelo da fuga na construção do romance, fala-nos também de uma perturbação

---

<sup>8</sup> Retomando uma designação de Michael Riffaterre.

<sup>9</sup> “Ce sont les rapports entre les éléments internes de la composition qui font sens en musique et non pas la référence au monde extérieur”. Cf. Eric Prieto, “Recherches pour un roman musical” in *Poétique*, n° 94 (Paris: Éditions du Seuil, Avril 1993), p. 156.

<sup>10</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 103.

imposta à narração, que, segundo ele, recria uma forma romanesca donde teria desaparecido a unidade de acção defendida por Aristóteles. E acrescenta:

... c'est plus souvent autour de cette idée de réapparition, permettant des échos à longue portée, que se construisent les oeuvres littéraires qui prétendent ouvertement emprunter des méthodes musicales.<sup>11</sup>

De igual modo, Thierry Marin, ao justificar a sua utilização do adjectivo “musical” para qualificar uma determinada narração, sublinha a importância do processo de repetição-variação no tratamento e desenvolvimento de um tema:

Nous nommerons donc récit musical une narration dont la trame n'est plus constituée par la nette prédominance de la dimension syntagmatique d'un déroulement linéaire de séquences correspondant aux évolutions d'une histoire posée à un tressage réglé de motifs entretenant entre eux des rapports de similarité ou de dissimilarité, d'échos, de correspondances, de contrepoints, de modulation, dans une forte prédominance de la dimension paradigmatique du langage.<sup>12</sup>

É assim que, no contexto da presente análise, a dimensão paradigmática da narração irá libertar uma modulação em série de motivos que mantêm entre si relações de semelhança, contraponto e oposição, um universo feito de ecos verbais. Este dispositivo de variação contínua e dinâmica, que perverte a coerência linear da narração tradicional, permitir-nos-á sublinhar a recorrência das diversas relações que as imagens/temas evidenciam e que possibilitam ao conjunto do material textual trabalhar uma arquitectura do “novo” voltando reiteradamente ao mesmo: as mesmas palavras, os mesmos sintagmas, as mesmas construções, as mesmas imagens. O leitor dedicar-se-á então ao prazer

---

<sup>11</sup> “[...] une forme romanesque d'où aurait disparu l'unité d'action chère à Aristote”. Cf. Jean-Louis Backès, *Musique et Littérature, Essai de Poétique Comparée* (Paris: coll. “Perspectives Littéraires”, PUF, 1994), p. 237.

<sup>12</sup> Cf. Thierry Marin, “Pour une narration musicale” in *Poétique*, n° 122 (Paris: Éditions du Seuil, Avril 2000), p. 133.

da procura, ao jogo do “ricercare”<sup>13</sup>, tentando identificar a recorrência do tema inicial através das suas metamorfoses. Enquanto leitores, entregar-nos-emos igualmente ao prazer do “ricercare” e ilustraremos esta análise pela procura, no romance *Le Roi des Aulnes* e no conto *La fugue du petit Poucet* de Michel Tournier, dos diferentes ecos (modulações e variações) das imagens/temas: “la phorie” e “la séduction/détournement”, respectivamente. E porque é de ecos que se trata, nada mais pertinente do que prosseguirmos com a introdução dessa voz cujos efeitos trabalharemos.

Figura mitológica e figura literária, o eco é certamente uma figura acústica. Nome próprio de uma ninfa, Eco designa aquela que tem o dom da fala (Ovídio) ou ainda aquela que foi iniciada na música (Longus).<sup>14</sup> Histórias de metamorfoses, estas estabelecem o elo de ligação entre palavra e canto, música e literatura. Paradigma retórico ou paradigma musical, elas celebram a relação do sujeito com a natureza. Nome comum de um fenómeno físico invisível, o eco não é senão uma palavra “segunda” sempre associada a um efeito de correspondência e ressonância baseado em jogos de homofonia, especularidade e reflexividade. Ao permitir o aparecimento de uma outra voz no interior de uma mesma (a alteridade irrompendo no seio da identidade), torna-se interlocutora num processo de diálogo cuja função principal é a de dar sentido à repetição. Condenada a ser uma voz segunda e a realizar efeitos de segundo grau, o eco introduz na ordem das palavras, imagens ou estruturas, a “desordem” que o jogo de uma leitura “dupla” impõe. Fazendo

---

<sup>13</sup> Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 104.

<sup>14</sup> Considerando a natureza musical da metamorfose relatada por Longus, será de salientar o que nos diz a esse respeito Véronique Gély-Ghédira: “On note l’extrême précision technique dans la description du chant des marins et dans sa métamorphose par l’écho: d’un chant dont le refrain était repris en chœur, on passe avec l’intervention de l’écho à un chant en canon, lui-même rythmé et accompagné par la scansion des rames.” Véronique Gély-Ghédira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne* (Paris: coll. “Littérature Européenne”, PUF, 2000), p. 37. Estamos perante o que se pode chamar uma verdadeira variação musical espontânea registando o movimento de uma fuga: “Chloé, n’ayant jamais ouï ce résonnement de la voix qu’on appelle écho, tournait la tête tantôt du côté de la mer, lorsque les pêcheurs chantaient, tantôt vers le bois, cherchant qui leur répondait.” Longus, *Pastorales*, ed. e trad. Jean-René Vieillefond (Paris: Les Belles Lettres, 1987).

uso deste processo, a escrita de Michel Tournier, que, como vimos, não é senão uma reescrita, irá registrar, sobre as linhas traçadas do velho “parchemin”<sup>15</sup>, a imagem de uma irradiação reflectida nas diferentes galerias especulares ou câmaras de ecos de um universo romanesco que provoca a surpresa e se explica pelo (re)conhecimento. E se “o som é a coisa menos corporal do mundo e representar o eco constitui um desafio impossível”<sup>16</sup>, como afirma Véronique Gély-Gedhira, o nosso desafio será o de aprisionar este eco nas malhas do tecido estrutural de uma escrita “musical”.

«... reste le dessein général, l’ambition originelle. Là c’est une œuvre musicale qui m’a accompagné, la plus riche, la plus rigoureuse, la plus touchante qui fut jamais conçue de tête humaine et réalisée de main humaine, l’idéal insurpassable de toute création qu’aucun créateur – quel que soit son mode d’expression – ne devrait quitter des yeux, je veux dire l’*Art de la Fugue*<sup>17</sup> de Jean-Sébastien Bach.» (VP, 128)

---

<sup>15</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: “coll. Essais”, Éditions du Seuil, 1982).

<sup>16</sup> Véronique Gély-Gedhira, *op. cit.*.

<sup>17</sup> Fuga: forma de composição musical baseada no princípio da imitação insistente em todas as partes, dando-nos a impressão de que estas vão, realmente, fugindo umas das outras, perseguindo-se ou procurando-se. A expressão *fuga*, que se encontra já no século XIV em J. De Muris, era a princípio empregada no sentido de imitação simples, *ricercare*, tento ou cânone. Quatro são os principais elementos constitutivos de uma fuga: o tema, a resposta (que é a imitação do tema à 5ª superior ou à 4ª inferior), o contratema em contraponto invertível e o *estreto* que é a resposta cada vez mais cerrada e quanto possível canónica, frequentemente com o tema por aumentação ou diminuição. Cf. Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, *Dicionário de Música* (Lisboa: Edições Cosmos, 1956).

A *Arte da Fuga*, obra prima do compositor Johann Sébastien Bach, construída com base num único tema e uma só tonalidade é composta por: quatro fugas simples (um só tema); duas fugas em movimento contrário (tema invertido); quatro fugas em canção (imitação rigorosa de uma mesma melodia em que as vozes se fazem ouvir uma depois da outra); duas fugas em espelho (melodias invertidas tal como um espelho projectando o reflexo de uma imagem); três fugas duplas (dois temas tratados separadamente segundo os processos de “diminuição” e de “aumentação”: aqui este segundo tema não é mais do que o contratema tratado como um tema

Este modelo musical, que obriga ao isolamento de um tema em constante mutação, propõe, com a imagem de uma perseguição-fuga (as notas e os sons que fogem uns dos outros perseguindo-se mutuamente), a ficcionalização da obra musical no texto que Michel Tournier organiza discursivamente. Trabalhando a repetição-variação de um tema exposto no início da obra literária, a presente análise mostrará como a forma musical da fuga foi considerada pelo autor como princípio para a construção do texto e o modo como essa transposição narrativa se fará. A adaptação ao texto das regras do contraponto<sup>18</sup> permitir-nos-á, pois, reflectir sobre a lógica rigorosa e quase geométrica da narração concebida sob a forma de um jogo de diferenças. Metáfora literária do ritmo musical, este jogo traduz o movimento de alternância do tema e do contra-tema na fuga, no interior de uma repetição que cria como uma reescrita. Trata-se, portanto, de um sistema de organização da escrita em que a estrutura da fuga, ao constituir-se como o protótipo formal do texto literário, procura encontrar, a partir de uma fórmula única, as repetições que, ao multiplicarem-se sem monotonia, numa dinâmica de modulações constantes, efectivam a transposição literária do ritmo musical. Permitimo-nos assim reflectir sobre uma arquitectura feita de ecos, simetrias, inversões, permutas, em que a lógica rigorosa e quase geométrica do texto constrói, com as imagens “mascaradas”, o edifício que representa a obra literária. Diz-nos o autor:

[...] j'ai essayé d'édifier une architecture romanesque par un déploiement purement technique empruntant ses figures successives à une logique profonde. (VP, 129)

---

verdadeiro); duas fugas triplas (três temas); uma fuga quádrupla inacabada que reunirá as quatro linhas melódicas que se fazem ouvir horizontalmente todas ao mesmo tempo e um coral. Cf. Hermann Scherchen, “L’art de la Fugue” in *Jean Sébastien Bach* (Paris: coll. “Génies et Réalités”, Hachette, 1963), pp. 261-9. (A tradução é da nossa responsabilidade).

<sup>18</sup> Contraponto: “Nous définissons contrepoint comme l’art de composer la musique à plusieurs parties. Deux ou plusieurs lignes mélodiques se font entendre simultanément, ce qui définit le caractère horizontal de la musique.” Cf. *Larousse du XXème Siècle* (Paris: Librairie Larousse, 1930).

Se a fuga “[...] faisant fonction de métaphore dans le processus de la production littéraire [...]”,<sup>19</sup> obedece a uma imitação regular de uma linha melódica desfasada no tempo à qual é preciso adicionar os desenvolvimentos respectivos criados sobre um só tema, a obra literária segue a imitação regular de um tema, e as imagens em “fuga” que se originam são tratadas por repetição simples, em cânone, repetição modulada, inversão, repetição especular, oposição e “estreto”. Construiremos então o edifício romanesco sobre a primeira imagem apresentada e exploraremos as regras do jogo de contraponto que projecta invariavelmente em eco as palavras e as frases. Estas, ao serem repetidas, desdobradas, transformadas ou invertidas, fixam a transposição literária do modelo musical.

Coloquemos então a primeira pedra na construção do edifício formal dos textos em análise. A primeira imagem aberta ao jogo da repetição-variação, ou grande tema será, no romance *Le Roi des Aulnes*, a imagem de uma criança às cavalitas de um adulto (o tema da “phorie”<sup>20</sup>), no conto *La fugue du petit Poucet* a imagem de uma criança seduzida por um adulto (o tema da séduction/détournement<sup>21</sup>). Primeiras camadas de uma série de outras com modulações diferentes, enunciados primeiros em transformação contínua, estas imagens afirmam-se como a base que vai sustentar o texto “em fuga”.

Começando pela análise do romance, verificaremos que a primeira “phorie”, ou grande tema, surge logo no seu início, na cena em que Pelsenair, um dos alunos do colégio Saint-Christophe, obriga o pequeno Fauges (designação de Tiffauges enquanto criança) a comer erva, pondo-se às suas cavalitas:

---

<sup>19</sup> Cf. Cornelia Klettke, “La Musique dans l’Esthétique de la mythécriture de Michel Tournier” in *Revue des Sciences Humaines*, nº 232 (Paris: Outubro-Dezembro, 1993), p. 47.

<sup>20</sup> “Phorie”: Neologismo criado por Michel Tournier e do qual temos conhecimento através do seu pequeno livro/dicionário *Le Pied de la Lettre* (que reúne mais ou menos 300 palavras escolhidas pelo autor): Phorie: Du grec phorein: porter. Se trouve notamment dans amphore, Christophe, doryphore. Acte de porter. Le roman “Le Roi des Aulnes” s’intitulait primitivement “La Phorie” (PL, 121).

<sup>21</sup> O título original deste conto era “Le détournement du petit Poucet”.

Dès le début de la récréation de midi, il me jetait dans la maigre prairie qui entourait la statue de notre saint patron, et, **à califourchon sur moi**,<sup>22</sup> le menton projeté par un réflexe de brute, il me poussait dans la bouche des poignées de chiendent que je mâchais consciencieusement pour qu'elles ne m'étouffassent pas". (RA, 25)

É esta imagem do cavaleiro e da sua montada (uma imagem “phorique”) que se vai impor como modelo e oferecer-se ao jogo da repetição-variação. Diremos então que, se o texto escrito se desenvolve a partir do grande tema de “la phorie” recriando invariavelmente a mesma imagem nas suas sucessivas modulações através do sintagma nominal “à califourchon sur moi”, a obra musical, estruturada com base numa única tonalidade, desenvolve-se a partir de uma curta frase com quatro elementos (tema, resposta, contra-tema e estremo) trabalhada pelo princípio da imitação a contraponto.

Ainda no espaço do recreio, no colégio, esta imagem sofre o seu primeiro desenvolvimento:

Les garçons les plus légers se **juchaient sur les épaules des plus forts**, et les couples ainsi formés – cavaliers et montures – s'affrontaient sans autre but que de se désarçonner les uns les autres. (RA, 64)

Repete-se mais tarde em cânone na cena em que Tiffauges e Nestor descobrem o êxtase “phorique”: **Je n'aurais jamais cru, [...] que porter un enfant fût une chose si belle!**” (RA, 11) diz Tiffauges (agora já um adulto) levantando o corpo desmaiado de Jeannot (uma criança) na garagem onde trabalhava e levando-o para a clínica em Neuilly. Esta descoberta faz eco de uma outra em que Nestor, deixando-se levar pela felicidade de erguer nos braços, pôr aos ombros e levar às cavalitas Tiffauges, exclama: **“Je ne savais pas, petit Fauges, que porter un enfant fût une chose si belle”**. (RA, 66) A imitação é rigorosa, o eco reproduz exactamente o seu modelo, tal como nas fugas em cânone da

---

<sup>22</sup> Todas as sinalizações a “bold” são da nossa responsabilidade. Tentámos imprimir ao nosso texto escrito o reforço visual de uma cadência musical em “fuga”.

composição musical em que as vozes, fazendo-se ouvir uma depois da outra, repetem exactamente a mesma melodia.

Seguem-se os vários desenvolvimentos (modulações) do tema em que a mesma personagem, Tiffauges, vai realizando os diversos actos “phoriques” num ambiente de alegria e felicidade:

- ao carregar um rapazito aos ombros no museu do Vaticano: “[...] je **l’ai balancé** tout suffoquant de rire **derrière mon dos**. Que c’était bon!” (RA, 122);
- ao erguer o pequeno patinador ferido no joelho: “C’est la seconde fois en peu de mois que **j’enlève dans mes bras un enfant blessé** et que l’extase phorique m’enveloppe.” (RA, 147);
- ao transportar aos ombros a criança judia nas ameias do castelo de Kaltenborn: “Le meilleur de son temps il le passait auprès d’Éphraïm [...] Éphraïm y avait pris goût, et depuis, il réclamait chaque fois qu’il voyait Tiffauges, sa **promenade à dos d’homme**.” (RA, 481)

No entanto, esta valorização positiva que acompanha a “phorie” rapidamente se inverte e o acto de transportar uma criança nos braços deixa de provocar em Tiffauges momentos de euforia gloriosa para o conduzir a estados de desespero, como por exemplo na cena em que ergue o corpo decapitado de Hellmut: “**J’ai soulevé le petit gisant dans mes bras** [...] Quant à l’extase phorique, elle m’a emporté dans un **ciel noir** qu’ébranlait de seconde en seconde la pulsation des **canons de l’Apocalypse**” (RA, 459). São estes movimentos valorizados positiva ou negativamente no texto que nos remetem para os processos de “aumentação” e de “diminuição” na música.

Mas logo de seguida a “phorie” se inverte (processo de inversão). A imagem segue em movimento contrário, tal como na fuga musical. Tiffauges deixa de transportar uma criança aos ombros, passa ele a ser transportado por Nestor, o seu companheiro no colégio: “Puis il passa derrière moi, glissa sa grosse tête entre mes maigres cuisses, et **me souleva** comme une plume” (RA, 65); ou ainda pelo cavalo Barbe-Bleue, “ce frère géant qu’il sentait vivre entre ses cuisses, et qui **le haussait** au-dessus de la terre et des hommes” (RA, 303). Salientando

de novo a dupla valorização positiva e negativa do acto na sua generalidade, esta elevação salvífica de Tiffauges bem depressa se transforma em acto destruidor. Tiffauges tem agora como tarefa abater os cavalos que irão servir de alimento aos javalis. Ao abater o cavalo que ele considera o animal “phorique” por excelência, destrói-se a si próprio enquanto indivíduo “phorique”: “[...] il avait détecté l’affinité profonde qui le liait au cheval [...], et qui conférait **un trait suicidaire** à ces tuerie.” (RA, 267).

Continuando a seguir a estrutura do nosso paradigma musical, a “phorie” – espelho, que nos projecta de imediato para o reflexo simétrico e invertido da imagem textual (fuga em espelho), conduz-nos a Éphraïm – o rapaz judeu salvo e soerguido por Tiffauges “devant un paquet de toiles de sacs appuyé à une borne” (RA, 469). Esta imagem de uma criança “à mince visage poudré de dartres et dévoré par ses grands yeux noirs” (RA, 471), cuja “débilité physique, la dysenterie, le corps squelettique [...] contrastait avec la précocité mentale (RA, 470) retoma, pelo efeito do espelho, a imagem do pombo negro igualmente salvo e soerguido por Tiffauges “dans la boue du chemin [...] à demi mort de faim et de froid [...]” (RA, 197), cuja debilidade provocada pela prisão de ventre e em seguida pela diarreia, contrastava com o reflexo nos seus olhos de uma “intelligence désabusée, approfondie par l’expérience précoce de la solitude et du malheur” (RA, 198).

Paradoxalmente a “phorie” sofre uma nova metamorfose e é agora “anti-phorie”. O acto de pegar em algo para o erguer é transformado em acto de deixar cair: **Je ne savais pas qu’un homme qui tombe fût une chose si belle**, (RA, 69) diz o barão Adrets paralisado por uma voluptuosidade inefável com a imagem da queda de um dos seus oficiais rolando na neve branca. Esta nova voz, ao ecoar a frase dita por Nestor e repetida em cânone por Tiffauges “**je ne savais pas petit Fauges que porter un enfant fût une chose si belle**”<sup>23</sup> reproduz rigorosamente em cânone a mesma construção, desta vez valorizando uma imagem oposta.

Mas logo de seguida a “phorie” sofre uma nova modulação e surge agora como “hyperphorie”. Tiffauges é ao mesmo tempo aquele que

---

<sup>23</sup> Cf. supra, p. 7.

transporta e é transportado. Ele carrega Éphraïm nos seus braços e ambos são transportados pelo cavalo Barbe-Bleue:

Barbe-Bleue avançait d'un pas paisible et régulier [...] Sous son grand manteau, l'enfant Porte-Étoile remuait parfois les lèvres, prononçant des mots dans une langue inconnue. (RA, 469-70)

De novo esta “hyperphorie” se inverte e se transforma em “anti-hyperphorie”. Tiffauges, montado no seu cavalo, percorre os caminhos da “Mazurie” com a finalidade de arrancar à força de casa dos pais as crianças e incorporá-las na “napola”, a escola de guerra de Kaltenborn. Este acto, que Tiffauges realiza à semelhança do “roi des aulnes” da balada de Goethe<sup>24</sup>, apresenta-se agora na sua valorização negativa e Tiffauges de “porteur des enfants” (duplicando a imagem “phorique” de São Cristóvão) torna-se “emporteur des enfants”, passando a conduzir as crianças já não para a sua cidade “phorique” onde partilhariam da sua felicidade, mas para um universo de guerra que as conduzirá à morte. Associado a esta simbologia de morte e de vida, o acto “phorique” realizado por Tiffauges ecoa o que Gilbert Durand designa por “dupla negação eufemisante”.<sup>25</sup> Símbolo de inversão semântica, este acto modula as variações do texto e fixa o seu ritmo numa contínua alternância de movimentos.

Dès lors, on vit Tiffauges sur son grand cheval noir parcourir la Mazurie [...] Muni de lettres d'introductions aux armes de Kaltenborn, il [...] examinait les enfants, et sa tournée s'achevait par une visite aux parents qu'un mélange de promesses éclatantes et de menaces voilées manquait rarement de convertir à l'idée d'une incorporation de leur fils dans la napola”. (RA, 378-9)

---

<sup>24</sup> Tal como Tiffauges, o roi des aulnes da balada de Goethe, cavalgando no seu cavalo negro, arranca a criança dos braços do pai, seduzindo-a com as suas promessas: “Le père frissonne, il presse son cheval / Il serre sur sa poitrine l'enfant qui gémit / À grand-peine, il arrive à la ferme. / Dans ses bras l'enfant était mort (RA, 496).

<sup>25</sup> Cf. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, 11e. éd, (Paris: Dunod, 1992).

Chegados que somos ao “estreto”, a parte da fuga que precede a conclusão (a super-astro-phorie), diremos que ela se caracteriza por um compasso cada vez mais rápido e cerrado. Na fuga musical as vozes que apresentam o tema (o tema e a resposta) aproximam-se uma da outra e perseguem-se em cânone. Na fuga literária, há duas vozes e um conjunto de temas comuns (“le Canada, le tissage des cheveux, les appels, les chiens dobermans, les recherches sur la gémellité, les densités atmosphériques et [...] les fausses salles de douche”, RA, 477). Estes temas são enunciados por Tiffauges (o equivalente ao tema na música) e de seguida invertidos por Éphraïm (a resposta). Diremos então que eles ratificam, com duplo sentido, o jogo vivo e cerrado de um efeito conjugado de antecipação e aceleração. As frases musicais encavalitam-se umas nas outras, as frases verbais cruzam-se. Tiffauges relembra, Éphraïm informa. Os dois enunciados sobrepõem-se em contraponto, começando o segundo ainda o primeiro não acabou. É o sonho “phorique” de Tiffauges às cavalitas da realidade infernal contada por Éphraïm, esta às cavalitas daquele. Eco imagístico e textual, o sonho e a realidade, deslocando-se neste ritmo acelerado que imprime um movimento constante de “foge e apanha”, reflectem uma vez mais a imagem que o sintagma nominal “à califourchon sur moi” fixa no texto.

O último acto “phorique” de Tiffauges – a “super-astro-phorie” – mostra a personagem romanesca a transportar aos ombros em triunfo a criança judia agora transformada em “étoile d’or à six branches” (RA, 494). Esta apoteose cósmica, que engloba a dimensão redentora e trágica da condição humana, encaminha-se então para um duplo final triunfante: a imagem de Tiffauges carregando a estrela e dirigindo o seu olhar para o infinito do céu no *excipit* do romance “quand il leva pour la dernière fois la tête vers Éphraïm, il ne vit qu’une étoile d’or à six branches qui tournait lentement dans le ciel noir”, e o coral musical “Et maintenant, Seigneur, je m’incline devant ton trône” terminando a partitura.

Passaremos agora à segunda fase do nosso projecto tentando fazer percurso idêntico com o conto “La fugue du petit Poucet”. Esta tentativa de análise incidindo sobre um romance e um conto do mesmo autor tem como único objectivo mostrar como a escrita de Michel Tournier se

reflecte obsessivamente nas sucessivas imagens catóptricas que constituem a rede de difracção dos seus grandes temas.

Neste conto, o movimento de “caça e fuge” imprimido pela “fuga musical”, é inscrito no texto pela relação de atracção e repulsão das personagens no seu papel de caçadores ou vítimas. O pequeno Poucet, seduzido alternativamente quer pelo pai quer por Logre, fixa diferentes registos do seu “détournement” levado a cabo por um adulto. É pois esta imagem de uma criança seduzida por um adulto (em paralelo com a imagem de uma criança às cavalitas de um adulto, em *Le Roi des Aulnes*) que vai constituir o grande tema a ser submetido ao jogo da repetição/variação.

O primeiro “détournement” a que o pequeno Poucet é sujeito surge pela mão misteriosa do comandante Poucet ao pretender seduzir o filho com as vantagens de viver num andar numa torre em Paris. Esta tentativa de cativar o filho com a enumeração das diversas atracções/benefícios que uma vida moderna na cidade pode oferecer (o elevador, o aspirador, a televisão a cores, o ar condicionado) pretende não só desviá-lo da vida do campo que ele condena, como também levá-lo a aceitar com prazer o novo modelo:

Eh bien voilà, [...] On déménage. Bièvres, le pavillon de traviole, le bout de jardin avec nos dix salades et nos trois lapins, c'est terminé! [...] Soixante mètres carrés avec les placards, la moquette, les installations sanitaires et l'éclairage au néon. Un truc inespéré. **Vingt-troisième étage de la tour Mercure.** Vous vous rendez compte? (CB, 49)

Se a voz do comandante Poucet introduz, no início do conto, esta imagem do “vingt-troisième étage de la tour Mercure”, a voz do narrador reforça-a em contraponto no seu final, ecoando em “cânone”, e em momentos diferentes no tempo da diegese, a imagem rigorosa e exacta do modelo inicial:

Au **vingt-troisième étage de la tour Mercure**, Poucet et sa femme regardent sur leur récepteur de télévision en couleurs des hommes et des femmes coiffés de chapeaux de clowns qui s'envoient à la figure des confetti et des serpentins. C'est le réveillon de Noël. (CB, 64)

Mas se o pai Poucet tenta “caçar” o filho e levá-lo a aceitar os benefícios da vida moderna, este, ao sentir-se apanhado, foge e inicia a sua procura por um modo de vida diferente. O ritmo da fuga começa a sentir-se no texto e os movimentos de perseguição e fuga vão-se fixando:

Je ne veux pas d'éclairage au néant, ni d'air contingenté. Je préfère les arbres et les bottes. Adieu pour toujours. Votre fils unique. Pierre. (CB, 52)

Pierre escolhe então as árvores, a floresta de Rambouillet para onde se dirige, e as botas, esse “objecto mágico”<sup>26</sup> que lhe permite a fuga. É aí que encontra as sete filhas de Logre que, ao sentirem-no perdido naquele mundo novo, o envolvem com danças e risos. Pierre é agora seduzido por Nadine, Christine, Carine, Aline, Sabine, Ermeline, Delphine,<sup>27</sup> e o texto fixa um novo movimento e/ou desenvolvimento da imagem (a primeira modulação do “détournement” de Pierre). Mas ao mesmo tempo que é seduzido, Pierre seduz igualmente as meninas. A imagem inverte-se e de seduzido ele passa a sedutor. Esta imagem invertida permite ao texto seguir em movimento contrário e caminhar ao ritmo da fuga musical.

A figura de Logre surge então e de imediato o pequeno Poucet sofre o seu “hyper-détournement”. Logre seduz Pierre e este deixa-se seduzir

---

<sup>26</sup> Cf. o sentido que lhe dá Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris: coll. “Poétique”, Seuil, 1970). O objecto mágico é aquele que, entregue ao herói, o ajuda a realizar as suas tarefas e a alcançar o objectivo pretendido. Para Pierre, as botas desempenham essa função porque são elas que lhe vão permitir a fuga onírica no final do conto. Neste momento da diegese, as botas são representadas pelo camião, esse “poids-lourd” que conduz Pierre à floresta de Rambouillet.

<sup>27</sup> A repetição das duas últimas sílabas dos nomes das sete raparigas reenvia-nos um som em eco que, para além de imprimir ritmo ao texto, nos remete para o que poderemos chamar o registo de uma musicalidade discursiva que o eco, enquanto figura do discurso, confirma. Cf. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés Littéraires* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1984), pp. 169-70. De igual modo, a assonância em **an** e **on** das palavras que as sete vozes proferem em uníssono, completam o quadro festivo de dança e canto que encena esta primeira modulação do “détournement” de Pierre: “Ici **on** mange, **on** chante, **on** danse, **on** se raconte des histoires, commentent sept voix en même temps. Là, à côté, c'est notre **chambre**. Ce lit, c'est pour tous les enfants. Vois comme il est **grand**.” (CB, 56)

por ele. No entanto, este acto apresenta-se dividido em dois movimentos, o segundo no desenvolvimento do primeiro. Pierre é seduzido de início pela imagem física de Logre: a sua alta estatura, os longos cabelos louros, os olhos azuis e ternos e sobretudo as suas botas altas cobertas de argolas e medalhas:

Pierre est saisi d'admiration. Il ne sait quoi dire, il ne sait plus ce qu'il dit. Il dit: – Vous êtes beau comme [...] – Logre sourit. Il sourit de toutes ses dents blanches, mais aussi de tous ses colliers, de son gilet brodé, de sa culotte de chasseur, de sa chemise de soie, et surtout, ah! Surtout de ses hautes bottes. (CB, 57)

Mas logo esta sedução física se desenvolve e Pierre é igualmente seduzido pelas palavras de Logre. O discurso que este faz sobre a árvore remete o leitor para imagem do Paraíso, iniciando Pierre no sonho de uma união cósmica com os elementos, numa vivência perfeita no reino vegetal, por oposição ao reino animal representado pela cidade. E é precisamente no seio desse reino vegetal que a sedução se desenvolve numa terceira modulação e Pierre, subjugado pelos risos, cantos, danças em que é iniciado, aceita partilhar a única cama onde dormem as sete meninas e por cima da qual se vê um quadro com uma inscrição bordada: “Faites l’amour, ne faites pas la guerre”:

En effet, Pierre n’a jamais vu un lit aussi large, carré exactement, avec un édredon gonflé comme un gros ballon rouge. Au-dessus du lit, comme pour inspirer le sommeil, une inscription brodée dans un cadre: **Faites l’amour, ne faites pas la guerre.** (CB, 56)

Com valorização positiva, esta inscrição reenvia para um estado absoluto de harmonia do ser humano com a natureza. Mais tarde, a voz do capitão da guarda que vem prender Logre, ao repetir rigorosamente a mesma frase em cânone, inverte a valorização positiva desta apologia feita pela voz do narrador, conferindo-lhe uma valorização negativa:

Le capitaine de gendarmerie se penche sur le cadre brodé: **Faites l’amour, ne faites pas la guerre!** – Ça, admet-il, c’est une pièce à conviction: Incitation de

mineur à la débauche et entreprise de démoralisation de l'armée! Quelle saleté!  
(CB, 64)

Continuando o nosso percurso musical e/ou textual, a imagem de um “détournement” em espelho remete-nos para uma reflexão projectada das imagens que o discurso de Logre, actuando como objecto espelho, liberta. Assim, como já vimos, Pierre é expulso do Paraíso pelo pai (da casa no campo onde viviam), foge para a floresta, é seduzido pela figura de Logre; segue-se o discurso de Logre sobre a árvore e logo de seguida a nova sequência de movimentos, desta vez invertida: Pierre é seduzido novamente pela palavra de Logre, expulso uma vez mais do Paraíso pelo pai que o leva de volta para a torre Mercure, e foge de novo, desta vez não fisicamente, mas em sonho, com o auxílio das botas que Logre lhe deixa como recordação:

Elles sont beaucoup trop grandes pour toi, lui dit Logre, mais ça ne fait rien. Cache-les sous ton manteau. Et lorsque tu t'ennuieras trop chez toi, ferme ta chamber à clé, chasse-les, et laisse-toi emporter par elles au pays des arbres.  
(CN, 63)

Este objecto, que perpassa repetidamente ao longo de todo o conto sempre associado à escolha onírica de Pierre, representa o batimento rítmico textual que obriga, enquanto veículo “phorique”, o texto a deslocar-se em movimentos de perseguição e fuga:

- Et **mes bottes**? Pergunta o pequeno Poucet
- **Quelles bottes**? (*insiste o comandante Poucet*)
- Celles que tu m'avais promises pour Noël.
- **Des bottes, moi**? Oui, bien sûr. Des **bottes**, c'est très bien ici pour patauger dans le jardin. Mais dans un appartement, c'est pas possible. Et les voisins du dessous, qu'est-ce qu'ils diraient? Tiens, je vais te faire une proposition. Au lieu de **bottes**, j'achète une télévision en couleurs. (CB, 52)

Se as botas seduzem o pequeno Poucet enquanto objecto ligado ao espaço ocupado pela casa, o jardim, os coelhos, etc., elas repelem o pai porque não necessárias no espaço fechado do andar da torre Mercure.

Elas voltam a seduzir Pierre, desta vez admiradas nos pés de Logre: “**ah! Surtout ses bottes, de hautes bottes molles** de daim fauve”. Eco que se repercute ritmicamente como um batimento que intensifica o valor da figura mágica de Logre: “[...] il sourit de toutes ses dents blanches [...] **et surtout, ah! surtout de ses hautes bottes.**” (CB, 57) E é sem dúvida Logre que, ao oferecer a Pierre as suas botas como recordação e presente de Natal “**la paire de bottes** posée presque sous la table” (CB, 63), vai realizar o pedido feito anteriormente ao pai, e trazer a Pierre a felicidade não encontrada no ambiente desolador e desesperado do “vingt-troisième étage de la tour Mercure”.

O “estreto”, que precede a conclusão, permite o movimento acelerado das vozes de Logre, do comandante Poucet e do capitão da guarda que, ao sobrepor enunciados com registos diferentes, ratificam duplamente a aproximação e/ou perseguição das frases em contraponto. Será o sonho de Pierre fugindo da realidade disfórica de Poucet e do capitão, esta perseguindo aquele.

Finalmente, tal como Tiffauges em *Le Roi des Aulnes*, Pierre realiza o seu “super-détournement” no final do texto com a ajuda das suas “**bottes de rêve**” (CB, 65):

Pierre est seul dans sa chambre. Il tourne la clé dans la serrure, puis il tire de sous son lit deux grandes bottes molles de peau dorée. Ce n’est pas difficile de les chausser, elles sont tellement trop grandes pour lui! Il serait bien empêché de marcher, mais il ne s’agit pas de cela. Ce sont des **bottes de rêve**. Il s’étend sur son lit, et ferme les yeux. Le voilà parti, très loin. Il devient un immense marronnier aux fleurs dressées comme des petits candélabres crémeux. Il est suspendu dans l’immobilité du ciel bleu. [...] Il est immensément heureux. Un grand arbre ... (CB, 65)

Esta felicidade, conseguida no universo de sonho para que nos encaminha o *excipit* do texto, conduz Pierre ao final triunfante de uma fuga cósmica que, tal como no romance e na partitura, termina o conto.

Remetendo-nos para o desejo formulado no início deste artigo, diremos que tentámos mostrar como o ritmo da (re)petição de uma (re)escrita no interior da reescrita conseguiu transpôr a música pura de

Bach para o texto de Michel Tournier. As palavras, as ideias, os temas e as imagens, ao repetirem-se, desdobram-se, invertem-se e alternam-se em constantes modulações, obrigam a uma entrada sucessiva de vozes que, por fugirem e se perseguirem umas às outras, provocam a sedução da escrita. A leitura será, então, surpreendente e a obra fascinante.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Para retomar a imagem de Genette apresentada no início.

---

### Abreviações utilizadas

- (RA) *Le Roi des Aulnes*  
(CB) *Le Coq de Bruyère*  
(VP) *Le Vent Paraclet*  
(PL) *Le Pied de la letter*

### Edições de Michel Tournier utilizadas

- Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes* (Paris: coll. "Folio", Gallimard, 1970).  
*Le Coq de Bruyère* (Paris: coll. "Folio", Gallimard, 1978).  
*Le Vent Paraclet* (Paris: coll. "Folio", Gallimard, 1977).  
*Le Pied de la Lettre* (Paris: coll. "Folio", Mercure de France, 1996).