

A SUBVERSÃO DA NARRATIVA MÍTICA DE *LE ROI DES AULNES*

Aline de LIMA-VILLI*

RESUMO: Uma das ideias mais bem difundidas a respeito de Michel Tournier é a de que ele se apropria de elementos míticos e históricos e os reconfigura, em seus textos, de maneira provocadora, satírica e engenhosa. O próprio autor, entretanto, atribui a carga subversiva de sua obra exclusivamente ao conteúdo que elas visam transmitir, enquanto a estrutura garantiria sua inserção na tradição romanesca mais conservadora. Neste artigo, procuramos testar a veracidade desta afirmação analisando a constituição do protagonista, as estratégias narrativas e a configuração temporal do romance *Le Roi des Aulnes* (1970). É relativamente fácil constatar a intenção crítica e estética neste romance em que um *ogre* busca seu destino no núcleo do Reich nazista; a análise revela, contudo, que à complexidade da trama corresponde o hibridismo dos elementos formais. O protagonista Abel Tiffauges oscila entre seu passado e seu futuro; o modelo narrativo é polifônico e instável; a configuração temporal conjuga a circularidade mítica e a linearidade histórica; assim, os elementos formais afastam o romance dos modelos tradicionais e instauram o teor problemático que o conteúdo busca exprimir.

PALAVRAS-CHAVE: Michel Tournier. *Roi des Aulnes*. Narrativa. Tempo. Mito. História.

Quando afirma, em sua autobiografia, que o propósito de sua obra “[...] não é inovar na forma, mas de transmitir, ao contrário, em uma forma o mais tradicional, preservada e tranquilizadora possível uma matéria que não possua nenhuma dessas qualidades [...]” Michel Tournier (1977, p.195, tradução nossa) indica-nos que é possível haver uma cisão, e mesmo um descompasso, entre forma e conteúdo de uma obra. A inserção de seus romances numa tradição literária romanesca ficaria por conta de uma elaboração narrativa convencional e bem sedimentada no cenário da literatura francófona, enquanto a mensagem,

* Mestre em Letras. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas – Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. São Paulo – SP– Brasil. 05508-080 - asl.alinelima@gmail.com

as apropriações míticas e a trama trabalhariam no sentido de construir uma obra desafiadora e mesmo intransigente.

Mariska Koopman-Thurlings (1991) indaga se, justamente, não há um paradoxo nessa proposição, e se a unidade da obra necessariamente põe em xeque essa aparente ruptura entre forma e conteúdo. Considerando que tudo relativo ao texto, afinal, está dentro dos domínios do narrador e da estrutura discursiva em que ele se determina, ou a forma do romance tournieriano não é tão *rassurante* quanto o autor afirma, ou seu conteúdo não é tão subversivo quanto ele gostaria. O objetivo deste artigo é, através da análise de elementos formais, a saber, a composição do protagonista, a estratégia narrativa e a configuração temporal, explorar essa aparente contradição entre forma e conteúdo no romance *Le Roi des Aulnes*.

Acompanhamos a trajetória de Abel Tiffauges a partir do momento em que ele registra suas memórias da infância passada no internato São Cristóvão. Lá, ele conheceu Nestor, um garoto que acredita em predestinação e o convence de que há um projeto metafísico grandioso refletido em pequenos sinais do cotidiano, que devem ser decifrados. Nestor morre num incêndio - que Abel acredita ter sido providenciado por essa entidade externa que ele chama de destino - mas deixa no amigo a certeza de que é possível desvendar o segredo do mundo e realizar os projetos a ele destinados. No fim da década de 1930, Abel trabalha como mecânico em *Porte-des-Ternes* e acidentalmente descobre uma espécie de vocação ogra, obscura e perversa, que ele analisa e desenvolve através da escrita de seu diário. Por conta de uma série de eventos e casualidades, ele é injustamente acusado e condenado pelo estupro de uma menina. Como se intensificavam os conflitos na Europa, Tiffauges é transferido da prisão para o exército e enviado à fronteira da Normandia, onde passa a selecionar pombos que pudessem servir no sistema de comunicação dos Aliados.

Todos os homens da base militar onde ele trabalhava são capturados numa investida do exército alemão e enviados a um campo de prisioneiros na Prússia Oriental. Abel, confiante de que o destino cuidaria de conduzi-lo pelo caminho certo e necessário à sua história particular, entusiasma-se com a sua nova condição de prisioneiro do Reich e logo começa a colaborar com os nazistas. Tiffauges percorre toda a Alemanha, explorando vilas e bosques enquanto presta pequenos serviços aos militares e, a partir dos vários encontros e descobertas que faz em suas travessias, o enredo se desenlaça. Por exemplo, num bosque próximo ao campo onde trabalhava ele conhece o *Oberforstmeister*, guarda florestal

que o leva para a reserva de *Rominten*, a serviço de Göring, um dos altos oficiais do Reich. Outro episódio relevante à história da personagem é a descoberta de um corpo mumificado num charco, ou álamo, prussiano. Esse corpo, alcunhado pelos arqueólogos de Rei dos Álamos¹ numa referência à lenda, torna-se um sinal importante na coleção pessoal de Tiffauges.

Toda essa trajetória permite que Abel intensifique suas convicções a respeito de seu destino e, ao mesmo tempo, aprofunde seu contato com as práticas e a ideologia do regime nazista. Através do marechal Göring, Abel consegue um emprego numa *napola*² como responsável pela seleção e alistamento de crianças, o que o consagrará como Ogro de *Kaltenborn*. Ainda que o modelo filosófico e disciplinar que via em funcionamento no internato lhe fosse repulsivo, Tiffauges ali se estabelece por acreditar que encontraria os sinais reveladores de seu destino. Assim, Abel vai aos poucos decifrando os indícios e, por consequência, sua própria história e identidade; até que, sacrificando-se na tentativa de salvar o menino Éphraïm, ex-prisioneiro de *Auschwitz*, do bombardeio que destrói tudo, Tiffauges percebe o alinhamento irreversível entre si, São Cristóvão³ e Rei dos Álamos, e entende que este era o gesto que encerraria mítica e definitivamente seu destino.

Fato é que a representação de Tiffauges, as experiências pelas quais ele passa, as coisas que diz, faz, sente - tudo, enfim, constantemente aponta para uma ambiguidade. Começemos por seu nome: **Abel** é uma referência direta ao filho de Adão e Eva, a quem Tournier definiu como “[...] a primeira

¹ A figura do Rei dos Álamos pertence a uma lenda alemã, há muito tempo conhecida e transmitida entre as províncias nórdicas. A história conta que um rei atravessava um bosque a cavalo com seu filho quando um espectro de um homem, também a cavalo, começa a importunar o menino e tenta levá-lo consigo. O menino, apavorado, queixa-se ao pai, que não vê nem ouve o espectro, mas que tenta apressar a travessia do bosque para acalmar a criança, mas quando o rei se dá conta o menino está morto em seus braços (TOURNIER, 1970). Esta lenda foi configurada por Goethe numa balada chamada *Der Erlkönig*, e inserida no romance através de uma tradução feita pelo próprio Tournier. Com efeito, a lenda do Rei dos Álamos não aparece na narrativa apenas através do poema, mas também em sua modalidade “oral” e folclórica, quando arqueólogos encontram dois corpos mumificados – o de um adulto e outro que pode ser de uma criança – no bosque de Walkenau.

² *Nationalpolitische Lehranstalt* - Instituto Político Nacional de Educação. As *napolas*, instituídas em 1933, eram internatos que recebiam crianças e adolescentes de todo o país. Sua função era garantir, através de treinamento militar e fomentação de teorias nazistas em praticamente todos os campos de conhecimento, a preparação dos jovens que serviriam diretamente a Hitler (os *Junghannen*) e formariam as tropas de elite do regime.

³ Nesta obra, Cristóvão é apresentado como um gigante que atravessava as pessoas pelo rio a serviço de Deus, e que arriscou sua vida tentando carregar em seus ombros um menino que lhe pesava “mais do que o mundo”. Quando chegou à outra margem, o menino revelou ao gigante ser o próprio Jesus Cristo disfarçado e que o estava testando. Por ter superado o desafio do sacrifício, Cristóvão foi recompensado com a santidade. (TOURNIER, 1970).

vítima de assassinato da história ocidental [...]” (TOURNIER, 1994, p.119, tradução nossa), um rapaz de espírito pacífico, livre, estável. Por sua vez, **Tiffauges** é o nome do castelo em que supostamente Gilles de Rais, outrora companheiro de Joana D’Arc, na França do século XV, teria seviciado e assassinado um número indefinível de crianças. Ora, é verdade que Abel Tiffauges apresenta, ao longo de sua trajetória, várias transgressões: pedofilia, necrofilia, coprofilia, voyeurismo, vampirismo, sadismo, masoquismo. É necessário sublinhar, no entanto, que, mesmo com todos estes traços reunidos, sua personalidade se configura de maneira tal que o leitor não percebe, nela, qualquer impulso de maldade ou violência, pelo contrário, pois a inabilidade de Abel Tiffauges diante das pessoas, dos sentimentos e ações alheias, da cultura, expõe sua ingenuidade e fragilidade. Em outras palavras, Abel Tiffauges parece se desvencilhar das noções estanques de Bem e Mal para fazer valer um conjunto de valores e ações que não se justificam por parâmetros morais e éticos médios, mas sim dentro de uma lógica de pensamento paralela, coerente com o sistema cognitivo da obra. A singularidade da personagem é de tal forma acentuada, que acaba por caracterizar mais do que uma personalidade extravagante - ele é uma criatura feérica, um *ogre* cujas características físicas e morais são estranhas e que crê absolutamente ser destinado a algo excepcional.

Essa certeza da predestinação interessa-nos mais particularmente na medida em que ela se torna o ponto de interseção inicial entre o curso da humanidade e a história pessoal da personagem, âmbito em que os fatos históricos e os ficcionais, bem como a voz narrativa e a temporalidade se confundem, apresentando-se como elementos híbridos e complexos.

Abel Tiffauges, a escrita sinistra e a *foria*

Uma das características mais fundamentais e marcantes do romance é o requinte da estrutura narrativa. Até o momento imediatamente anterior à guerra, todos os elementos nos são dados através da voz do próprio Abel Tiffauges, que escreve um diário ao longo de dois anos (entre 3 de janeiro de 1938 e 4 de setembro de 1939) para narrar suas lembranças. Esse texto, inserido na obra sob o título “*Écrits sinistres d’Abel Tiffauges*”, sela o primeiro contato do leitor com Abel e constitui a manifestação, digamos, autêntica da personagem – isto é, sem nenhum tipo de mediação de um narrador externo, ou heterodiegético, nos termos de Genette (1972).

No mais, trata-se de um texto prenhe de todos os signos e conceitos necessários para a compreensão da obra, ou seja, os capítulos posteriores são uma espécie de consequência, desdobramento e confirmação daquilo que está escrito e previsto no diário de Abel Tiffauges. Finalmente – e mais importante, talvez – a escrita do diário é o meio pelo qual Abel definirá sua personalidade feérica, ou seja, essas páginas são o próprio processo de subjetivação da personagem, de cuja caracterização mítica dependerão os demais elementos míticos da obra.

Tiffauges não tinha, a princípio, nenhuma ambição quanto ao diário que estava prestes a começar. O exercício da escrita torna-se um acontecimento na vida da personagem por acaso, porque Abel, tendo machucado a mão direita, se propõe a escrever com a outra mão e descobre, assim, uma habilidade *gauchère*, expansiva e voluntariosa. Os textos de “*Écrits Sinistres*”, assim chamados porque escritos com a mão esquerda (a *gauche*, a sinistra) já anunciam, em sua gênese, a vocação transgressora: “Para um homem tão naturalmente introspectivo como eu, esparramar suas vísceras sobre o papel é bastante repulsivo a princípio, mas minha mão me conduz.” (TOURNIER, 1970, p.17, tradução nossa)⁴.

O texto autônomo, concebendo a si próprio, desencadeia o primeiro ato de rememoração e elaboração: o da perda do objeto amoroso. Rachel foi a mulher que Tiffauges amou, e o fim de seu relacionamento é o conteúdo do primeiro ato de escrita propriamente: “[...] parece-me que, tendo começado a contar, não serei capaz de parar antes de chegar ao fim do rolo... Perdi Rachel. Era minha mulher.” (TOURNIER, 1970, p.17, tradução nossa)⁵. Dois fatos independentes entre si, mas conjugados, portanto, criam uma espécie de fenda na vida ordinária de Tiffauges para inserir, nela, uma sobrevida, baseada na função autoral. Assim, o início do diário significa o início de uma identidade e uma vida diferentes da que ele tinha até então: “Talvez, a partir de agora, também os acontecimentos na minha vida não possam mais suceder sem esse reflexo verbal que se chama diário?” (TOURNIER, 1970, p.17, tradução nossa)⁶.

De fato, o diário torna-se uma espécie de portal sob o qual ele faz passar as partes que ele considera mais relevantes de sua história: seu relacionamento com Rachel, episódios de sua infância. Recordando seu passado, ele intensifica

⁴ “Pour un homme aussi naturellement secret que moi, répandre ses viscères sur du papier, c'est bien rebutant au début, mais ma main m'entraîne.” (TOURNIER, 1970, p.17).

⁵ “il me semble qu'ayant commencé à me raconter, je ne pourrai plus m'arrêter avant d'être arrivé au bout de mon rouleau... J'ai perdu Rachel. C'était ma femme.” (TOURNIER, 1970, p.17).

⁶ “peut-être aussi les événements de ma vie ne peuvent-ils plus se succéder désormais sans ce reflet verbal qu'on appelle un journal?” (TOURNIER, 1970, p.17)

e aprimora o exercício de escrita e, com isso, causa a evasão de um lado de sua personalidade que permanecia, até então, submerso: sua monstruosidade.

– Você não é um amante, **você é um ogro!**

Pronunciando esta simples frase, Rachel fez surgir **o fantasma de uma criança monstruosa, de uma precocidade assustadora, de uma puerilidade desconcertante e cuja recordação se apodera de mim com uma imperiosa soberania.** Nestor. Sempre pressenti que ele retornaria com força em minha vida. Na verdade, ele nunca saiu dela (...). **Minha nova escrita sinistra** e a partida de Rachel advertem-me de uma próxima restauração de seu poder. (TOURNIER, 1970, p.21, tradução e grifo nosso)⁷.

É preciso notar que a monstruosidade não é apenas re-conhecida pela escrita e por ela determinada, pois a cisão entre a identidade normal e a alteridade emergente também alavanca o processo de procura, escrita e elaboração de certas lembranças, tornando-se, literalmente, coautora de todo o processo.

Há um outro eu, o **eu viscoso.** [...] **É um eu pesado, rancoroso,** mal-humorado, sempre banhado em lágrimas e sêmem, pesadamente amarrado a seus hábitos e seu passado... **Trago-o no fundo de mim como uma ferida,** esse ser ingênuo e terno, um pouco surdo, um pouco míope, que tão facilmente se deixa abusar, tão lento a se recuperar de uma infelicidade. Certamente **é ele que me faz procurar o rastro de um pequeno fantasma** nos corredores gelados do colégio São Cristóvão... **Como se eu pudesse, vinte anos depois, carregar sua infelicidade nos meus ombros de homem e lhe fazer rir, rir.** (TOURNIER, 1970, p.37, tradução e grifo nosso)⁸.

Uma vez que Abel esteja convencido de que é uma criatura feérica e que deve cumprir seu destino, qualquer que seja, ele passa a buscar os **sinais** que lhe indicarão por qual caminho seguir. A percepção e interpretação dessas pistas lhe foram ensinadas por Nestor como uma ciência própria daquele que sabe seu lugar no mundo e nele pretende interferir. Há, portanto, um conjunto de elementos cujas origens, em sua maioria, estão nas lembranças de Abel ou em suas formulações a respeito delas, e que se repetem sistematicamente ao longo

⁷ “– Tu n'es pas un amant, tu es un ogre!”

En prononçant cette simple phrase, Rachel a fait surgir le fantôme d'un enfant monstrueux, d'une précocité effrayante, d'une puerilité déconcertante dont le souvenir prend possession de moi avec une impérieuse souveraineté. Nestor. J'ai toujours pressenti qu'il reviendrait en force dans ma vie. En vérité, il ne l'avait jamais quittée [...] Ma nouvelle écriture sinistre et le départ de Rachel m'avertissent d'une prochaine restauration de sa puissance. (TOURNIER, 1970, p.21).

⁸ “Il y a un autre moi, le moi visqueux. C'est un moi pesant, rancunier, humoral, toujours baigné de larmes et de semence, lourdement attaché à ses habitudes et son passé... Je le porte au fond de moi comme une blessure, cet être naïf et tendre, un peu sourd, un peu myope, si facilement abusé, si lent à se rassembler devant le malheur. C'est lui à coup sûr qui me fait chercher la trace dans les couloirs glacés du collège Saint Christophe d'un petit fantôme... Comme si je pouvais vingt années plus tard prendre son malheur sur mes épaules d'homme, et le faire rire, rire.” (TOURNIER, 1970, p.37).

de toda narrativa. Esses elementos todos constituirão uma espécie de acervo de sinais, signos e conceitos que reforçam, por sua reincidência, as certezas de Tiffauges quanto ao destino – o seu e o do universo. É sobre esta reincidência dos sinais que interessa concentrar nossa atenção, pois ela faz parte da estrutura mítica do romance. Visitaremos a conceituação que Paul Ricœur deu ao símbolo e ao mito para, enfim, avançarmos.

Consideramos o símbolo como “[...] toda estrutura de significação onde um sentido direto, primário, literal, designa ainda outro sentido indireto, secundário, figurado, que não pode ser apreendido senão através do primeiro [...]” (RICŒUR 1969, p.16, tradução nossa)⁹, o que implica atrelar necessariamente o conceito a uma função cognitiva, a uma transmissão de sentidos imediatamente apreensíveis e ainda outros que estão velados. O símbolo permanece no estado de potência transcendente e latência cognitiva, como o estado bruto daquilo que, do sagrado, está acessível à leitura e entendimento ou especulação humanos. Em que divergem, então, o símbolo e o mito? Ricœur (1960) explica que o mito é justamente uma espécie de símbolo arranjado e desenvolvido numa narrativa, em um tempo e espaço que não são coordenáveis àqueles da história e da geografia segundo os métodos críticos.

Quando afirma que o sagrado pode ser lido nas coisas em que se manifesta, que o símbolo significa o sagrado, e que o mito é um símbolo reconfigurado em narrativa, Ricœur está aproximando a comunicabilidade da transcendência a uma questão de leitura e, portanto, de hermenêutica. Voltemos aos “*Écrits Sinistres*”. Como dissemos, a segunda função da escrita de Tiffauges é o reconhecimento e compreensão dos indícios de seu destino, o que, antes de tudo, exige uma faculdade cognitiva específica. A respeito de Nestor, Abel nos conta que “[...] a grande missão de sua vida... era a decifração dos sinais [...]” (TOURNIER, 1970, p.36, tradução nossa)¹⁰, tarefa esta que Abel toma para si tão logo ele assume sua identidade feérica. Os “*Écrits Sinistres*” viabilizam, portanto, além da reconfiguração da identidade de seu autor, o exercício adequado para que das lembranças emergjam os sinais a serem lidos e interpretados à força de sua repetição na cadeia de lembranças e acontecimentos.

Há vários episódios no internato São Cristóvão que apontam para umas poucas imagens recorrentes, entre as quais a *foria* é a mais relevante. A palavra remete, etimologicamente, à ação de carregar algo e, em *Le Roi des Aulnes*, ela evoca

⁹ “[...] toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu’à travers le premier [...]” (RICŒUR, 1969, p.16).

¹⁰ “[...] la grande affaire de sa vie... était le déchiffrement des signes [...]” (TOURNIER, 1970, p.36).

sempre uma imagem específica: o adulto que carrega uma criança. O conceito é relevante porque ele percorre todo o romance, em constantes atualizações e sempre em momentos chave no enredo. A imagem, que começa praticamente vazia de significado para o leitor, adquire paulatinamente a dimensão mítica porque este é o processo pelo qual o conceito passa. A *foria* vai da latência e possibilidade de enunciações até sua cristalização em mito, incorporando a personagem Abel Tiffauges – a princípio externo ao símbolo – em sua versão final e mais poderosa do mito fórico, na última cena descrita.

A primeira representação da *foria* é de certa forma bastante simples; São Cristóvão carregando o menino Jesus de uma margem do rio à outra, cumprindo a sina de que seu nome é indício: Cristóvão é o *Cristo+phoro*, o porta Cristo. Sua simplicidade está na nobreza da intenção do homem, a travessia da criança pretende ser um gesto de bondade e subserviência e se torna uma prova de entrega e sacrifício. O episódio de São Cristóvão foi contado a Abel por Nestor ainda no internato e, a partir deste momento, a imagem é constantemente reiterada na trajetória da personagem, ainda que distorcida e acrescida de outros elementos.

A inserção da lenda de *Erlikönig*, ou Rei dos Álamos, sedimenta e faz avançar o conceito de *foria* na obra. Sedimenta porque a figura do Rei dos Álamos se encaixa perfeitamente no perfil do **agente fórico**, considerando que ele carrega um garoto pela floresta. Contudo, essa narrativa dentro da narrativa cria laços de intertextualidade e resignificação que eliminam a transparência e a positividade que outrora fundamentaram o símbolo fórico, e nisso vemos o conceito avançar. Se a história de São Cristóvão aponta para o cumprimento do dever e a consagração, o Rei dos Álamos por sua vez abre espaço para a instauração do sombrio, do fracasso, da perda. A travessia e a proteção do menino malograram-se, por mais que a elas o Rei tenha se dedicado. Desta forma, o Rei dos Álamos, o espectro que ameaça e aniquila, reposiciona a *foria* como o gesto daquele que seduz e é seduzido, que carrega consigo e conduz à morte. A relação entre portador e infante torna-se complexa e ambígua, no momento em que os corpos são descobertos e a balada de Goethe lhes confere novo sentido dentro da estrutura lógica do romance, acrescentando uma malignidade inversa àquilo que São Cristóvão representa. Uma vez que as manifestações míticas já consolidadas do ato fórico – o Santo e o Espectro – opõem-se nitidamente no esquema de Bem e Mal, toda a trajetória de Tiffauges (em especial os momentos em que ele próprio participa dessa *mise-en-scène* carregando uma criança) será opaca, aberta, ambivalente porque oscilará entre esses extremos.

Paul Ricœur (1960), ao abordar a constituição do rito, nos explica que a ação ritual e a fala mítica, tomadas conjuntamente, designariam um modelo, um arquétipo, que elas imitariam ou repetiriam. Ainda, ele afirma que imitação gestual e repetição verbal seriam tão somente as expressões estilhaçadas de uma participação vivida de um Ato original, que por sua vez seria o exemplar comum do rito e do mito. Nossa leitura da *foria* segue muito nesse sentido; ela desempenha, no romance, um passo inequívoco em direção à criatura original, estabelecendo com ele uma relação simbólica e significativa indelével. Assim, a *foria* acaba por se tornar o mito fundador de Adão (ou mito adâmico) e, ao mesmo tempo, o ritual que pretende reestabelecer a condição eternamente perdida: o ato fórico é ele mesmo o arquétipo mítico e sua própria sombra.

Jean-Bertrand Vray (1991, p.62, tradução nossa) considera que o diário de Abel é principalmente uma “leitura delirante da bíblia”, que ele efetua “através de seu desejo e sua perversão”¹¹. Com efeito, Abel desde cedo coloca no horizonte do leitor suas interpretações da Gênese, de modo a reavaliar o sentido da Criação e esboçar uma verdade última: a primeira criatura, o “Adão original”, era ao mesmo tempo homem e mulher.

Qual não devia ser o aspecto do ancestral fabuloso, **homem porta-mulher transformado ainda em porta-infante**, carregado e sobrecarregado [...] Pois se há na Gênese uma queda do homem, [é] este deslocamento que partiu em três o Adão original, fazendo tombar do homem a mulher e depois a criança [...] Voltar a escalar a ladeira, restaurar o Adão original, o casamento não tem outro sentido. Mas não há senão esta solução derrisória? (TOURNIER, 1970, p.32, tradução e grifo nosso)¹².

O ato fórico, a princípio, se apresenta como uma resposta a esta questão tipicamente *tiffaugeana*; trata-se de um ritual de restauração, de reconfiguração da criatura, a realização do mito original. Dito de outro modo, se há alguma verdade na existência humana, se há uma origem à qual se deve reportar e responder, ela está no gesto preciso, na sagração da *foria*. Em seus “*Écrits Sinistres*”, a reflexão de Tiffauges a respeito do êxtase que sentira carregando uma criança em seus braços segue basicamente essa linha, e encerra com uma frase impactante, que Vray classifica como uma “conclusão megalomaníaca” (VRAY, 1991, p.62, tradução nossa):

¹¹ “Cette lecture délirante de la Bible, Tiffauges l’effectue à travers son désir, à travers sa perversion personnelle.” (VRAY, 1991, p.62).

¹² “Alors quel ne devait pas être l’équipage de l’ancêtre fabuleux, homme porte-femme devenu de surcroît porte-enfant, chargé et surchargé. [...] Car s’il y a dans la Genèse une chute de l’homme, [c’est] dans cette dislocation qui brisa en trois l’Adam original, faisant choir de l’homme la femme, puis l’enfant [...] Remonter la pente, restaurer l’Adam originel, le mariage n’a pas d’autre sens. Mais n’y a-t-il que cette solution dérisoire?” (TOURNIER, 1970, p.32).

E aqui, eu retomo necessariamente minhas meditações bíblicas, o Adão arcaico antes da Queda, porta-mulher e porta-infante, **perpetuamente submetido a um transe erótico** – possuidor-possuído – do qual nossos amores ordinários não são mais que uma sombra pálida. Seria possível que minha vocação sobre-humana me fizesse aceder, em certas circunstâncias, **ao êxtase do grande ancestral andrógino?** (TOURNIER, 1970, p.114, tradução e grifo nosso)¹³.

Em suma, temos que a *foria*, de acordo com a conceituação de Ricœur (1969), comporta-se como símbolo que se solidifica e cristaliza ao longo do romance até configurar definitivamente um mito com a cena final de Abel carregando o pequeno Éphraïm; sabemos que ela se reitera na história pessoal de Abel depois de ser decantada de duas histórias bastante heterogêneas como a lenda de São Cristóvão e a balada do Rei dos Álamos. Ainda, consideramos que a *foria* orienta a trama na medida em que ela se presta como resposta à busca da personagem por uma verdade maior e fundamental, que se confunde, afinal, com a busca pelo seu destino.

Estratégias narrativas

A comparação entre a personagem Tiffauges e o narrador Tiffauges evidencia que entre eles há algum distanciamento, ou pelo menos uma descontinuidade. Abel cuidou de montar sobre si mesmo uma imagem fantástica e impressionante, referindo-se a peculiaridades de seu corpo, reflexo de uma personalidade monstruosa, que ele afirma ser facilmente percebida pelas pessoas de modo geral. No entanto, a animalidade, que ele apenas sugere, e o apelo que as forças primitivas têm sobre si não encontram na escrita uma projeção compatível. Antes, ele comprova ser versado em filosofia e teologia, domina um vocabulário requintado e formas complexas da língua francesa e, sobretudo, possui uma verve analítica, reflexiva, interpretativa que apenas o discurso mais digressivo consegue comportar. Assim, seus escritos sinistros não parecem ser exclusivamente um exercício de rememoração, mas também a vazão de uma intelectualidade fértil, inquieta e laboriosa. A expressividade do narrador Tiffauges é aguda, ela dá conta, como dissemos, de sedimentar razoavelmente bem a esfera mítica na qual ele alega inserir-se, manipulando com maestria a temporalidade de suas lembranças e convicções. De tal modo a escrita de Abel

¹³ *"Et là, je reviens nécessairement à mes méditations bibliques, à l'Adam archaïque d'avant la Chute, porte-femme et porte-enfant, perpétuellement en proie à une transe érotique – possédant-possédé – dont nos amours ordinaires ne sont que l'ombre pâle. Se pourrait-il que ma vocation surhumaine me fit accéder en de certaines circonstances à l'extase du grand ancêtre androgyne ?"* (TOURNIER, 1970, p.114).

é consciente, que ela não contém nenhuma pista de hesitação ou rasura, ela é firme em sua constituição formal, ou seja, sintática e retoricamente. Então, a monstrosidade de Abel, sua animalidade e seu primitivismo paradoxalmente dependem de seu requinte intelectual e linguístico para existir; quanto mais fluente for a capacidade narrativa de Tiffauges, mais sólida será a caracterização de sua personalidade feérica enquanto personagem.

Da segunda parte do romance (quando Abel é recrutado pelo exército Aliado) até seu desfecho, os escritos sinistros cedem lugar a uma voz narrativa externa e distinta, ainda retornando eventualmente, o que determina a coexistência de uma narração intra e homodiegética e, de outra, extra e heterodiegética.

Esse narrador externo tende a levar a ação com mais dinamismo do que Tiffauges, que usa o diário para interpretar e refletir sobre os acontecimentos. Além disso, Abel, em sua narrativa, constrói a si mesmo como personagem para tornar coerente e aceitável sua história, ele confecciona seu discurso com tamanho cuidado e minúcia que a alternância com o narrador externo, em muitos aspectos, configura mais uma continuidade do que uma ruptura. Ambos os narradores possuem o mesmo vocabulário refinado, as mesmas construções formais e eloquentes. Sobretudo, o livre acesso à subjetividade de Abel faz desse narrador externo, pelo menos a princípio, um desdobramento do narrador Tiffauges que pode conferir alguma objetividade a tudo aquilo que, até agora, poderia ser fruto de uma mente delirante e megalomaniaca.

16 janeiro 1938. [...] De quais sinais se trataria? Que revelaria sua decifração? Se eu pudesse responder a esta questão, **toda minha vida mudaria**, e não somente minha vida, mas – ousou escrever seguro que ninguém jamais lerá estas linhas – **até o curso da história**. (TOURNIER, 1970, p.36, tradução e grifo nosso)¹⁴.

Ninguém tinha, como ele, a **consciência de seu destino**, um destino retilíneo, imperturbável, inflexível, que **ordenava exclusivamente para seus fins os eventos mundiais mais grandiosos**. Mas esta consciência implicava igualmente uma **lucidez sem indulgência** a respeito do acidental, do anedótico, de todas as ninharias a que o **comum dos mortais** se afeiçoa e por causa dos quais, quando parte, leva o coração despedaçado. (TOURNIER, 1970, p.215, tradução e grifo nosso)¹⁵.

¹⁴ "16 janvier 1938. [...] De quels signes s'agissait-il? Que révélait leur déchiffrement? Si je pouvais répondre à cette question, toute ma vie serait changée, et non seulement ma vie mais - j'ose l'écrire assuré que personne ne lira jamais ces lignes - le cours même de l'histoire." (TOURNIER, 1970, p.36).

¹⁵ "Personne n'avait autant que lui la conscience de son destin, un destin rectiligne, imperturbable, inflexible qui ordonnait à ses seules fins les événements mondiaux les plus grandioses. Mais cette conscience impliquait également une lucidité sans indulgence à l'égard de l'accidentel, de l'anecdotique, de toutes ces menues babioles auxquelles le commun des mortels s'attache et laisse des lambeaux de son cœur quand il faut partir."

O narrador heterodiegético garante o suporte da personalidade grandiosa de Tiffauges, ela não o confronta e tampouco se sobrepõe a ele, antes, simplesmente viabiliza que sua perspectiva, tão característica, conduza a interpretação e a configuração da narrativa. É certamente um mérito da obra que dois narradores tão diferentes quanto ao distanciamento e pertencimento à história em si configurem algum tipo de continuidade. Com efeito, é isso que pretendemos demonstrar: há uma proximidade e uma complementação na atuação das vozes narrativas, ainda que elas sejam formalmente distintas uma da outra.

Pautando-se nas considerações de Genette (1972), é possível notar, também, pontos em que as duas vozes – a de Abel e a do narrador externo – se dissociam. Isto é, a homogeneidade com que ambas trabalham em função da esfera mítica não impede que se crie algum tipo de instabilidade ou heterogeneidade na narrativa de modo geral, a começar pelo fato de que *Le Roi des Aulnes* compreende uma história contada a dois, numa alternância de funções e atuações.

O manuseio dos tempos verbais constitui o primeiro dos elementos que apontam a dissociação das vozes, e implica numa camada de temporalidade externa à da trama central na qual a voz narrativa extra e heterodiegética se situa. Narrando a história no *passé simple*, esse narrador externo não indica apenas que está num momento ulterior em relação à narrativa do diário, mas também que toda a trajetória que nele se procura registrar encontra-se definitivamente encerrada. Assim, enquanto a trajetória de Tiffauges, incluindo seu diário, é datada e facilmente situada numa linha histórica e cronológica, a atuação do narrador heterodiegético é atemporal, o que o aproxima muito mais das instâncias míticas do romance. Na alternância entre os “*Écrits Sinistres*” e o turno narrativo em terceira pessoa, os parâmetros temporais ficam suspensos, pois embora o leitor saiba que a história começa em 1938, não sabe ao certo quando ela termina e tampouco quando ela começa a ser contada. Mesmo o diário de Abel, que constituiria um canal direto de comunicação entre o protagonista e o leitor, depende dessa voz externa para lhe dar espaço e sustentação, pois, implicitamente, sabemos que o narrador teve acesso, antes de nós, aos escritos de Tiffauges.

Não é possível, nem ao leitor mais atento, desvendar completamente a relação entre o narrador heterodiegético e o narrador homodiegético. Koopman-Thurlings (1991) defende que toda atuação do narrador heterodiegético é um desdobramento de Tiffauges – o genuíno narrador que

(TOURNIER, 1970, p.215).

domina toda a diegése – e que isso constitui um artifício do autor para garantir a ironia e certa dinâmica na história. Com efeito, a livre transitividade entre as vozes narrativas permite tal leitura; o narrador heterodiegético poderia de fato constituir uma espécie de desdobramento atemporal de Tiffauges, como um recurso que, além de conferir ironia ao texto, viabilizasse a continuidade da narrativa independente ao **diário** – sobretudo às questões práticas que envolvem sua escrita para a personagem de Abel. Assim, por se identificar com Abel, o narrador estenderia sua voz quando ele não pudesse ou não desejasse escrever, permitindo que sua atuação corresse livremente sem deixar de ser registrada.

Tendemos, entretanto, a considerar o narrador heterodiegético como um elemento independente, ainda que semelhante e por vezes complementar ao narrador homodiegético. Em primeiro lugar, por conta da atemporalidade, que mencionamos anteriormente. Em segundo lugar, porque embora a relação entre Abel Tiffauges e o narrador heterodiegético seja estreita, ela não é a única relação que se estabelece no romance. O discurso extra e heterodiegético abre lacunas onde as vozes de outras personagens poderão se instalar e, assim, construir a polifonia que caracteriza definitivamente a estrutura narrativa de *Le Roi des Aulnes*.

O jogo entre o narrador homodiegético e o heterodiegético predomina em toda a obra e compreende o núcleo mínimo do modelo de narração elaborado pelo autor. Alguns personagens, porém, abrem um espaço na continuidade discursiva em que os dois se mantêm e inserem, no meio da narrativa, uma voz completamente diferente. É o caso, por exemplo, da longa fala de Stefan Raufeisen, um dos líderes da juventude hitlerista, inserida no meio da narrativa. Ele conta toda a história de dificuldades financeiras que o fizeram aderir ao partido nazista e termina seu relato apaixonado descrevendo o encontro dos *Jungmannen* e seu voto de servidão ao Führer:

Mas nada jamais superou a jornada do 1º de outubro de 1932. O partido alugara trinta e oito tendas gigantes que podiam acolher mil participantes no total. Vieram **mais de cem mil moças e rapazes** de todas as províncias do Reich. [...] **Nós vivíamos com os nervos à flor da pele, bêbados de cânticos, gritos, marchas e contramarchas.** Sim, a marcha ! Ela tornara-se **nosso mito, nosso ópio!** [...] Nós tínhamos passado a tribuna, no meio de uma tempestade acidulada de pífaros, quando um ajudante de campo do Führer nos alcançou:

- O Führer manda perguntar quem são vocês!

- Diga-lhe que **para servi-lo e para morrer**, somos os Hitler-Jungen de Kiel! (TOURNIER, 1970, p.360, tradução e grifo nosso)¹⁶.

Ou, ainda, a cena em que o *Kommandeur* da *napola* instrui os meninos a respeito da cerimônia que marca sua entrada oficial na juventude hitlerista. Sua fala descreve o protótipo do militar heroico, impassível e pragmático, estendendo sobre essa figura a desumanização necessária para fazer dele um homem eficiente e forte. Nesse sentido, seu discurso contrasta formalmente de todo o estilo digressivo, instável e subjetivo de Abel.

- Jungmannen, vamos proceder esta noite a uma cerimônia que constitui o ponto culminante de suas jovens carreiras. [...] Haïo, Haro e Lothar : a partir de hoje, vocês trarão no flanco esquerdo o gládio cuja dupla invocação - **Sangue e Honra - dominará sua vida e sua morte**. [...] Os porta-gládio eram apenas uns poucos, algumas centenas, nem menos nem mais que vocês, Jungmannen, reunidos nesta sala. Mas eram gigantes! Eles **não possuíam nada**, nem riqueza, nem mulher, nem mesmo vontade própria, já que faziam **votos de pobreza, castidade e obediência**. (TOURNIER, 1970, p.415, tradução e grifo nosso)¹⁷.

Ainda que Tiffauges e o narrador constituam uma unidade discursiva relativa entre si, a disposição das personagens e da própria estrutura narrativa não lhes permite sustentar a homogeneidade do discurso. É próprio de Abel o crivo sob o qual os militares passam para serem caracterizados como verdadeiros monstros na obra, mesmo quando o turno narrativo pertence ao narrador externo; essa monstruosidade não é exatamente uma consequência lógica do pensamento *tiffaugeano*, antes, ela foi conquistada à custa de apropriação de sinais, de interpretação, de um pensamento tortuoso e indireto que formulou, afinal, o caráter tenebroso e sobrenatural do nazista.

¹⁶ "Mais rien jamais ne surpasse la journée du 1er octobre 1932. Le parti avait loué trente-huit tentes géantes pouvant habiter au total mille participants. Ils furent plus de cent mille filles et garçons qui affluèrent de toutes les provinces du Reich. [...] Nous vivions tous sur nos nerfs, ivres de chants, de cris, de marches et de contremarches. Oui, la marche ! Elle était devenue notre mythe, notre opium ! [...] Nous avions dépassé la tribune dans un tonnerre acidulé de fifres, quand un aide de camp du Führer courut nous rejoindre :

- Le Führer m'envoie demander qui vous êtes !"

- Dis-lui que nous sommes pour le servir et pour mourir les Hitler-Jungen de Kiel !" (TOURNIER, 1970, p.360).

¹⁷ "Jungmannen, dit-il, on va procéder cette nuit à une cérémonie qui est le point culminant de votre jeune carrière. [...] Haïo, Haro et Lothar vous porterez désormais au côté gauche le glaive dont la double invocation Sang et Honneur dominera votre vie et votre mort. [...] Les Porte-Glaive n'étaient qu'une poignée, quelques centaines, ni plus ni moins que vous, Jungmannen, réunis dans cette salle. Mais c'était des géants ! Ils ne possédaient rien, ni richesse, ni femme, ni même une volonté propre ayant prononcé les vœux de pauvreté, de chasteté et d'obéissance." (TOURNIER, 1970, p.415).

Deste modo, a inserção de uma longa fala do *Kommandeur*, mostrando um pragmatismo e uma racionalidade a toda prova, embora não represente uma contradição com a imagem monstruosa do militar nazista, constitui uma quebra formal, um conflito de modalidades discursivas. Enquanto Abel transita pelo onírico, por estados de embriaguez religiosa, ou depressão e melancolia, o comandante Alei sustenta uma visão objetiva do mundo, da guerra, da carreira militar dos meninos. O céu não se abre para ele, e tampouco o inferno – e, nessa discrepância, a obra sugere o dilema histórico em que está inserida, ou seja, a multirreferenciação discursiva e ideológica interna à narrativa mimetiza o quadro político e moral problemático do qual a guerra e a *Shoah* resultam. Em última instância, se à lucidez e pragmatismo do comandante corresponde um plano próximo da realidade mais trivial, aquela na qual o leitor reconhece os próprios paradigmas, é possível que em contrapartida o discurso de Abel Tiffauges perca sua força crítica, porque reconhecidamente onírico, fantástico, extravagante e exagerado. O desafio que se apresenta ao leitor é justamente perceber, nas camadas de intertextualidade e fabulação, uma relação (e uma reação) direta com a realidade mais violenta – da qual o discurso militar é caudatário.

A polifonia faz com que as vozes, independente de sua predominância ao longo do romance, concorram igualmente e determinem os parâmetros conceituais do leitor e, desse modo, haverá tantos recortes quantas forem as vozes narrativas. Há uma questão de ordem cognitiva subjacente a essa estrutura narrativa: a loucura associada à perda da alma. “**Quem está louco?**” o leitor deve se perguntar, menos preocupado em atribuir **razão** a um dos lados do que identificar qual discurso, afinal, aponta o momento preciso em que perdemos tudo. Nota-se a projeção do dilema da loucura em tempos de guerra nesta passagem em que Abel fala sobre Victor, um homem confuso e atormentado que ele conheceu enquanto era prisioneiro dos alemães, e que reaparece como presidente da Câmara em uma cidade vizinha. Por uma série de fatores, e por uma questão de sorte, Victor conseguira a estima de um poderoso comandante nazista e tornara-se o responsável pela distribuição de senhas no sistema de racionamento de alimentos. Consternado, Tiffauges afirma que:

Ecoavam as **gargalhadas de demente** com que evocava todas essas maravilhas! Eu me lembrava outra vez do diagnóstico de Sócrates, que tanto me impressionara: **o nosso companheiro era um desequilibrado a quem só um país transtornado pela guerra e pela derrota poderia oferecer o terreno propício a um pleno desabrochar**. Assim, não serei eu senão um outro Victor e a minha única esperança não será a de que os golpes do destino venham a pôr Kaltenborn ao nível e à mercê da loucura que me é própria? (TOURNIER, 1970, p.343, tradução e grifo nosso)¹⁸.

¹⁸ “Il éclatait de son rire de dément en évoquant toutes ses merveilles ! [...] je me rappelais une fois de plus le

Se Abel Tiffauges está louco, então toda sua trajetória é a expressão da individualidade que nega a realidade e formula uma alternativa fantástica para o fim com o qual não consegue lidar. A loucura do nazista, por sua vez, passa ao largo do questionamento moral que indaga se ele agiu de maneira correta ou não (pois esse questionamento não se apresenta sequer) para estabelecer, de maneira pessimista, que o curso dos acontecimentos que provocaram a *Shoah* faz parte não apenas da realidade, mas de um ato lúcido e próprio dos homens, e, se é assim, a alma humana já está de fato comprometida.

Se, por um lado, o modelo diegético incorpora diferentes vozes e projeta na polifonia a instabilidade dos parâmetros temporais, morais e discursivos, por outro ele usa a grande semelhança entre a atuação dos narradores (o hétéro e o homodiegético) para forjar uma aparente estabilidade. Dito de outro modo, observamos que alternância entre Abel e o narrador heterodiegético resulta na alternância de perspectivas e dificuldade de referência temporal, mas é preciso reconhecer também que a facilidade com que um discurso desliza para o outro, na maior parte do tempo, ironicamente acaba por nos dar uma impressão de que sua trajetória é linear. Assim, a estratégia narrativa do romance provoca uma sensação de conforto e continuidade precisamente quando ela abole qualquer possibilidade de referência segura da parte do leitor. Em não sendo precisa, objetiva e transparente, mas exatamente o contrário, a narrativa forja uma impressão de harmonia emanante da voz narrativa.

É desta maneira que nós mesmos somos envolvidos pelo texto e pelos paradigmas internos à obra, simbolicamente devorados enquanto aprendemos a identificar e atribuir sentido aos sinais que a narrativa vai oferecendo. É uma espécie de armadilha discursiva, um despistar que o narrador oferece enquanto elabora um modelo narrativo complexo, multirreferenciado, incerto.

É possível fazer ainda outra observação quanto à estratégia narrativa de *Le Roi des Aulnes*: os narradores não apenas intercalam suas falas como tendem a dominar a linha de raciocínio que conduz a trama. Eis uma das grandes dificuldades do crítico do texto tournieriano, seu narrador não é generoso o bastante para deixar facilmente que o leitor crie o sentido da obra, pelo contrário, ele intervém o máximo que pode a pretexto de esclarecer a própria diegese. No romance em questão, o narrador duplo reduz o espaço de reflexão e atuação do

diagnostic que Socrate avait porté sur Victor et qui m'avait si vivement impressionné : un déséquilibre auquel un pays bouleversé par la guerre et la défaite offre le seul terrain qui convienne à son plein épanouissement. Ne suis-je pas finalement un autre Victor, et mon seul espoir n'est-il pas que les coups du destin placent Kaltenborn au niveau et à la merci de la folie qui m'est propre ?" (TOURNIER, 1970, p.343).

leitor, de modo a deixá-lo próximo da passividade diante de sua narrativa e da interpretação que ele mesmo faz sobre ela.

Em relação a isso, Koopman-Thurlings (1991) afirma que esse tipo de intervenção e imposição narrativa só pode provocar uma reação no leitor: o desconforto, o ímpeto de ir contra um narrador que o impede de tirar suas próprias conclusões e fazer suas combinações. A menos que o leitor deliberadamente se prostre diante do texto e assuma uma postura leniente em relação ao narrador, ele perceberá a tentativa de supressão de seu posto inalienável como produtor de sentido e precisará constantemente questionar o narrador, incomodar-se com ele e explorá-lo o máximo possível.

Estamos próximos, portanto, de uma leitura que contradiz a afirmação inicial de Michel Tournier sobre a propriedade tranquilizadora da forma de seus romances: uma estrutura narrativa de tal maneira complexa, multifacetada, polifônica e provocativa não apenas desvia dos padrões tradicionais das narrativas literárias como não permite que o leitor crie uma zona de conforto em sua experiência.

Apresentamos, assim, uma imagem que visa sintetizar essas considerações a respeito da relação entre texto e leitor: o ogro como metáfora do modelo narrativo. O texto ogro seria aquele que envolve e mobiliza o leitor, que o devora, que procura fazer a travessia do sentido por ele, e contra o qual é preciso se debater para reivindicar os hábitos de hermenêuta. Disso decorre que a leitura do romance provoca estranhamento, não apenas por conta de seu conteúdo, mas porque sua maneira de dizer o que diz é em si desconcertante.

Embora a figura do ogro desempenhe papel imprescindível na instância transcendental da obra, deve-se reconhecer que o aparato mítico é essencialmente religioso, sobretudo cristão. A presença de São Cristóvão, a busca pela restituição do mito adâmico e a moralidade baseada nos conceitos de bem e mal (relacionados em alguma medida a Deus e Diabo) determinam inequivocamente um intertexto entre as escrituras bíblicas e o romance, a ponto de Bouloumié afirmar que *Le Roi des Aulnes* é “uma interpretação religiosa do nazismo” (BOULOUMIÉ, 1988, p.112, tradução nossa). Com efeito, todo o suporte mítico da obra advém da tradição bíblica e é complementado com elementos oriundos de outras culturas e tradições, como a própria figura do ogro, do Rei dos Álamos, a noção de destino, figurações fantásticas dos animais e das plantas, ou seja, tudo aquilo que foge de uma representação “realística” acaba participando do domínio mitológico do romance.

Estruturalmente, esse domínio depende de estratégias narrativas que estabeleçam as bases sobre as quais a trama poderá se desenvolver. É preciso, por exemplo, que uma espacialidade e temporalidade sacralizadas caracterizem inequivocamente a transcendência, ou pelo menos a suspensão do funcionamento ordinário da vida.

Configuração temporal

Quando descreve o tempo sagrado, Mircea Eliade (1992) pauta-se na subjetividade do homem religioso, para quem a experiência litúrgica é capaz justamente de promover a ruptura da vida ordinária e o restabelecimento absoluto da divindade. Diferente do tempo profano, ou secular, o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, posto que é um “tempo mítico primordial tornado presente” (ELIADE, 1992, p.63). Eliade associa a reversibilidade do tempo mítico às cerimônias e festas sacras, que representam uma atualização de um evento que teve lugar num passado mítico último. A compreensão da temporalidade sagrada, evidentemente, obriga o homem a dispor de parâmetros cognitivos específicos, pois esse tempo “[...] não ‘flui’, não constitui uma duração irreversível. É um tempo ontológico por excelência, mantém-se igual a si mesmo, não muda nem esgota.” (ELIADE, 1992, p.64). A circularidade, pois, define o ritmo e o funcionamento dessa instância temporal imutável mas reversível, inesgotável mas encerrado: o tempo sagrado não é o tempo no qual as coisas se desenvolvem, perecem e morrem, antes, ele constitui o Tempo, um presente eternamente recuperável que em nenhuma hipótese se consegue superar ou ultrapassar. O tempo sagrado compactua com o mistério e com a arbitrariedade do ritual, mas oferece, em contrapartida, uma espécie de chave de compreensão da existência – estamos, como se pode perceber, no centro da substância religiosa.

O tempo mítico é o tempo da instauração do mundo, da existência, da natureza, é o tempo da criação e, em decorrência disso, a reiteração dos gestos e das palavras que instauram o tempo mítico nas brechas do tempo profano aproxima periodicamente o homem de seus deuses, “[...] reatualizando o Tempo primordial no qual se realizaram obras divinas [...]” (ELIADE, 1992, p.79). Com efeito, a força motriz da liturgia está no desejo que o homem sente em reintegrar a situação primordial: aquela em que os deuses e os antepassados míticos estavam efetivamente presentes, isto é,

[...] estavam em via de criar o mundo, ou de organizá-lo ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização. Essa “situação primordial” não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável, trata-se de uma anterioridade mítica, do Tempo da “origem”, do que se passou “no começo”, *in principio*. (ELIADE, 1992, p.81-82).

A análise de Eliade a respeito da percepção do tempo do homem religioso tem uma intenção antropológica que, confrontada com o material que o romance *Le Roi des Aulnes* oferece, encontra pontos de contato tanto quanto incompatibilidades. O funcionamento cíclico do tempo projeta-se razoavelmente bem na obra, mas não à custa de rituais religiosos propriamente, mas do processo de reiteração de sinais (sobretudo da *foria*) que visam restituir o Adão original, que não apenas sela um tipo de legado à humanidade, mas determina o ponto inicial do Tempo sagrado.

Ora, se o mito adâmico é recuperado a cada gesto de *foria*, e se a *foria* ela mesma se reapresenta nas figuras também míticas de São Cristóvão e do Rei dos Álamos, podemos concluir que este é o gesto que marca, ao longo de todo o romance, a reversibilidade e a circularidade do tempo. A *foria* confere universalidade ao mito de Adão hermafrodita, ela estabelece uma conexão invisível, mas ainda existente, entre elementos tão distintos quanto possíveis para mimetizar, dentro da narrativa, o eterno retorno que caracteriza o tempo sagrado do homem religioso – é preciso apenas que alguém esteja familiarizado com os sinais, como é o caso do protagonista e do leitor.

Ainda que não configure um ritual, o ato fórico eleva o gesto humano às raias da transcendência (e para isso basta lembrar-nos da descrição maravilhada que Abel faz de suas experiências de carregar uma criança), ao mesmo tempo em que viabiliza o desenvolvimento da monstruosidade de Abel. Assim, não apenas o mito adâmico funciona numa espécie de ciclo, mas também Abel, em certa medida, depende da reiteração dos sinais para tornar-se o ogro que ele acredita ser.

Há ainda um segundo tipo de realização do tempo mítico na obra, ele inclui o aspecto festivo e estético do Terceiro Reich, que já abordamos anteriormente. Michel Tournier, que presenciou os desfiles militares e as manifestações populares em prol do nacional socialismo, dedicou-se a projetar em seu romance um caráter quase hipnótico às festas do Reich nazista.

Esta manhã [...] grande parada militar na AdolfHitlerstrasse. Uma enorme multidão. Metade dela, de uniforme - isto é, **uniformizada, homogeneizada**, confundida sob uma mesma bandeira, um mesmo cabedal, um mesmo aço [...] É uma multidão

extremamente avançada na **metamorfose que está transformando vários milhões de alemães num ser imenso, sonâmbulo e irresistível** [...] A música, triste e obsessiva, o bater surdo das botas das legiões em marcha, os braços regularmente erguidos pela mesma vaga, os estandartes com cruzes gamadas a acariciarem-se ao vento - **todo um ritual de encantamento atua em profundidade sobre o seu sistema nervoso e aniquila o seu livre arbítrio**. Sentem as tripas atacadas por uma doçura mortal que lhes inunda os olhos, os paralisa com uma **fascinação estranha e venenosa chamada patriotismo: *Ein Volk, ein Reich, ein Führer***. (TOURNIER, 1970, p.338, tradução e grifo nosso)¹⁹.

Vemos operar a transferência da apoteose transcendente da esfera religiosa para a política, isto é, enquanto a excepcionalidade de Tiffauges se desenvolve fortemente vinculada a uma tradição religiosa, ainda que distorcida, a configuração do nazismo absorve igualmente uma carga ritualística intensa sem deixar de pertencer, contudo, à esfera política e ideológica. O nazismo mobiliza toda a estrutura psíquica devota à religiosidade, sobretudo no caso da juventude hitlerista, alterando os termos da equação:

Visivelmente, **a trajetória do tempo não é retilínea, mas circular**. Vive-se não na história, mas no calendário. Trata-se, portanto, do **império absoluto do eterno retorno** - e por isso a imagem do carrossel se justifica plenamente. O hitlerismo é refratário a toda e qualquer idéia de progresso, de criação, de descoberta e de invenção de um futuro virgem. O seu poder não é um poder de ruptura, mas um **poder de restauração**: o culto da raça, dos antepassados, do sangue, dos mortos, da terra... (TOURNIER, 1970, p.355, tradução e grifo nosso)²⁰.

A descrição que Tiffauges faz do funcionamento do tempo na napola coincide quase perfeitamente com a descrição temporal que encontramos em Eliade (1992), ou seja, a concepção de tempo, dentro da instituição de formação dos *Jungmannen* obedece a um sistema circular, fechado, contrário à transformação e evolução do pensamento e do comportamento. Diferente, no entanto, do homem religioso que procura restituir um tempo primordial passado num

¹⁹ "Ce matin [...] grande parade militaire sur l'Adolf-Hitlerstrasse. Foule. La moitié de cette foule en uniforme - c'est-à-dire uniformisée, homogénéisée, confondue sous le même drapeau, le même cuir, le même acier [...] Cette musique triste et obsédante, le piétinement sourd des légions en marche, les travées régulièrement soulevées par la même houle, les étendards à croix gammées qui se caressent soyeusement sous la brise - tout ce rituel d'envoûtement agit en profondeur sur leur système nerveux, et paralyse leur libre arbitre. Une douceur mortelle les prend aux tripes, mouille leur regard, les immobilise par une fascination exquise et vénérable qui s'appelle : le patriotisme. *Ein Volk, ein Reich, ein Führer*." (TOURNIER, 1970, p.338).

²⁰ "Visiblement, la trajectoire du temps est ici - non pas rectiligne - mais circulaire. On vit non dans l'histoire, mais dans le calendrier. C'est donc le règne sans partage de l'éternel retour - en quoi l'image du carrousel est pleinement justifié. L'hitlérisme est réfractaire à toute idée de progrès de création, de découverte et d'invention d'un avenir vierge. Sa vertu n'est pas de rupture, mais de restauration : culte de la race, des ancêtres, du sang, des morts, de la terre..." (TOURNIER, 1970, p.355).

presente momentâneo, o nazismo busca à força estender o presente, cristalizá-lo e fixar os meninos nessa temporalidade que imediatamente ganha status de realidade, de cotidiano.

A temporalidade da obra não se restringe à circularidade religiosa que marca – de maneiras distintas, como vimos – a formação dos meninos na napola e parte da trajetória de Abel; há uma narrativa histórica no romance, que por vezes fica velada em referências indiretas a personagens e eventos reais, mas que nunca perde de vista os principais acontecimentos relacionados à ascensão e queda do nazismo na Europa. Essa historicidade também mobiliza uma estrutura temporal que lhe é própria, operando basicamente em duas instâncias para viabilizar a linearidade que habitualmente se confere às narrativas históricas tradicionais: em primeiro lugar, graças aos “*Écrits Sinistres*”, as ações são inteiramente pautadas numa sequência cronológica, ainda que relativamente ambígua. Em segundo lugar, por mais digressivas que sejam as passagens narradas por Abel, e por mais que sua trajetória funcione parcialmente dentro de uma circularidade, ela também avança, tem um começo, meio e fim, ou seja, ela segue uma ordem lógica, nítida e (devemos ressaltar) linear.

Ironicamente, a linearidade da narrativa, seja pela cronologia estabelecida, seja pela evolução das ações rumo a um desfecho que as encerre definitivamente, é muito mais perceptível ao leitor do que a própria circularidade mítica da obra, embora a influência da esfera sobre-humana seja muito mais marcada nas personagens e na trama. A temporalidade cronológica e histórica funciona como organizadora da trama, como um fio condutor garantindo alguma sequência, mesmo se as referências temporais do leitor sejam constantemente ludibriadas pelas estratégias narrativas.

Temos, então, que a estrutura narrativa de *Le Roi des Aulnes* comporta dois tipos de referência temporal: uma circular e outra, linear. A pluralidade de referências causa a fragmentação da configuração temporal da obra, gerando especificidades: no caso dos “*Écrits Sinistres*”, devemos considerar que eles são feitos pelo narrador-personagem, através de um processo de reconstituição temporal retroativo e não-linear (o exercício da memória e da digressão) atrelado a um registro datado e sequencial (a escrita no gênero do diário), ou seja, sua linearidade cronológica comporta dois movimentos contrários, que, coexistindo, eliminam as possibilidades de segurança na referência temporal. Não significa que a cronologia do diário esteja comprometida, mas que ela não se refere apenas aos acontecimentos do presente, antes, ela se projeta num emaranhado de lembranças:

18 de Fevereiro de 1938. A cada vez que me entregam um carro, vejo no painel o medalhão de São Cristóvão, lembro-me sempre do colégio de Beauvais e uma vez mais me espanto com uma das constantes que têm acompanhado toda a minha existência... (TOURNIER, 1970, p.48, tradução nossa)²¹.

25 de Fevereiro de 1938. Certo dia, Nestor abriu a carteira e tirou uma caixinha quadrada de cartão que me chegou ao ouvido... (TOURNIER, 1970, p.50, tradução nossa)²².

Como dissemos, a linearidade temporal, característica de um romance cuja pretensão é a expressão realística do mundo, mantém-se como uma das diretrizes marcantes da narrativa na medida em que pauta a dimensão histórica da obra. A Segunda Guerra, enquanto **acontecimento**, segue uma ordem ininterrupta, ascendente e una. No entanto, Abel passa pelos círculos territoriais nazistas sem vivenciar, com isso, o horror. A não fragmentação do indivíduo, neste aspecto, viabiliza a não fragmentação temporal. Com efeito, a voz narrativa externa desloca o fato da guerra de uma experiência vivida no **aqui e agora** (como seria a recepção caso continuássemos a acompanhar o diário de Abel) para um resgate de uma **narrativa passada**. Ou seja: a mudança de perspectiva do narrador altera a abordagem das ações e os efeitos da temporalidade; é um discurso que implementa uma epistemologia própria e, por isso, pode mimetizar uma narrativa quase tão objetiva quanto o discurso historicizante pretende ser.

Por outro lado, a não fragmentação temporal relativa à narrativa da guerra se deve também à potência da dimensão mítica, concentrada, sobretudo, na personagem de Abel. Ora, num romance realístico, as situações pelas quais ele passa seriam origem de trauma e desespero, mutilação e aniquilação, nos níveis físicos, simbólicos, emocionais, morais. A guerra, porém, torna-se uma experiência que afirma e fortalece a personagem em todos esses níveis, e por uma razão: desde sua infância, Abel sabe que é predestinado a uma coisa grandiosa. Sabe que por trás de cada acontecimento há algo sublime, e esta certeza faz com que ele resista ao sofrimento “ordinário” mais explícito. Ainda que sua predestinação tenha sido anunciada na infância, ele a confirma ao longo de sua trajetória em inúmeros sinais.

A reiteração de elementos e a obstinação com que Abel busca realizar seu destino, que ele sabe estar relacionado a histórias já passadas e perpetuadas

²¹ “18 février 1938. Chaque fois que dans une voiture qui m'est confiée, j'aperçois vissé au tableau de bord le médaillon de Saint Christophe, je songe au collège de Beauvais, et j'admire l'une de ses constances qui courent tout au long de mon existence...” (TOURNIER, 1970, p.48).

²² “25 février 1938. Un jour Nestor sortit de son pupitre une petite boîte carrée en carton, et il l'approcha de mon oreille...” (TOURNIER, 1970, p.50).

como São Cristóvão e o Rei dos Álamos, engendram uma dimensão mítica cuja temporalidade, como dissemos, é circular. Abel **ressignifica** o mundo em que vive, e encontra nele uma dinâmica cíclica que acaba sendo incorporada ao enredo e estrutura do romance, caracterizando, assim, a outra diretriz forte do texto. Como diz Benedito Nunes (1988, p.10), “[...] as diferenças entre narrativa histórica e narrativa ficcional sobressaem em contraste com o velho parentesco que as une ao mito.” Deste modo, a representação temporal linear historicizante dos fatos coexiste com uma temporalidade circular que abarca diferentes tradições míticas e que acompanha tão-somente a trajetória particular da personagem.

Assim, o texto existe numa espécie de **entre-lugar** das configurações temporais, dos modos de narratividade. Todavia, seria um erro supor que uma dimensão segue paralela à outra, pois se a não fragmentação do tempo, característica de uma diretriz, só é possível por causa da não fragmentação da personagem, e que Tiffauges só se mantém resistente à condição humana por estar profundamente envolvido com uma dinâmica mitológica do tempo e dos fatos, somos levados a entender que as dimensões – a histórica e a mítica – se influenciam e determinam mutuamente. Nesse sentido, ao cabo de uma narrativa linear, cujo tom é francamente ascendente, a cena final é o apocalipse esperado de uma guerra, ou melhor, dessa guerra.

Tiffauges ladeou os edifícios incendiados, colou-se às grades do canil onde os doze dobermans massacrados pelas metralhadoras compunham o último quadro de caça de Kaltenborn [...] Como um naufrago por mar alto a nadar por instinto, mas sem qualquer esperança, executava os gestos que o podiam pôr a salvo, mas sem acreditar um segundo nisso. [...] À medida que seus pés se enterravam na terra encharcada, sentia que a criança, apesar de tão magra, de tão diáfana, lhe pesava como chumbo. Avançava e o lodo continuava a subir-lhe pelas pernas e a carga que o esmagava a aumentar a cada passo. Agora, tinha de fazer um esforço sobrehumano para vencer a resistência viscosa que lhe triturava o ventre, o peito, mas lá continuava, sabendo que assim é que tudo estava certo. Quando voltou a cabeça pela última vez para Éphraïm, só viu uma estrela de ouro com seis pontas a girar lentamente no céu negro. (TOURNIER, 1970, p.496, tradução nossa)²³.

²³ “Tiffauges logea les bâtiments incendiés, il se glissa contre les grilles du chenil où les onze dobermans massacrés à la mitrailleuse composaient le dernier tableau de chasse de Kaltenborn [...] comme un naufragé en plein océan qui nage d'instinct sans espoir de salut, il accomplissait tous les gestes qui auraient pu le mener à sauveté sans croire un instant qui en rechaperait. [...] Et à mesure que ses pieds s'enfonçaient davantage dans la landèche gorgée d'eau, il sentait l'enfant - si mince, si diaphane pourtant - peser sur lui comme une masse de plomb. Il devait maintenant faire un effort surhumain pour vaincre la résistance gluante qui lui broyait le ventre, la poitrine, mais il persévérerait, sachant que tout était bien ainsi. Quand il leva pour la dernière fois la tête vers Ephraïm, il ne vit qu'une étoile d'or à six branches qui tournait lentement dans le ciel noir.” (TOURNIER, 1970, p.496).

A *napola*, representação da força nazista, é aniquilada por bombas, tudo desfaz em ruínas e pântano e a história da humanidade encontra na destruição seu ponto máximo. Por outro lado, a ação de Abel e a transformação de Éphraïm em estrela cumpre o passo ritual que deve ser dado, são a perpetuação de um gesto (da *foria*), uma estória que repete as anteriores e realiza o ciclo que se havia anunciado. Um desfecho, portanto, que sustenta as formulações de temporalidade propostas, sempre sob a chave do hibridismo.

Conclusão

Temos, enfim, que as estratégias narrativas que Michel Tournier emprega em seu romance, à revelia do que o autor afirma, escapam a qualquer tradicionalismo. Ele tece, através da configuração do protagonista, da voz narrativa e da estrutura temporal, uma rede complexa na qual mito e história se determinam mutuamente e por vezes se confundem. Em sua prática de reescrita, o autor assinala a necessidade, para o romance, de dar conta de sua inscrição num momento histórico e ao mesmo tempo de conter uma história, uma fabulação.

Margaret Sankey (1991) emprega o conceito de paródia para demonstrar como Tournier intensifica as características da forma romanesca para redefinir o papel de contador de estória em seu aspecto duplo de agente histórico e de artista criador:

A paródia [...] pode ser “uma zombaria divertida e genial das formas codificáveis”²⁴, um método para inscrever a continuidade, permitindo, ainda assim, a distância crítica. A paródia então funciona para inserir o texto na história ao mesmo tempo em que ela questiona as formas tradicionais de escrever e ver. (SANKEY, 1991, p.326, tradução nossa)²⁵.

Ainda segundo Sankey, o texto de *Le Roi des Aulnes* contém uma revitalização de mitos que, “[...] em sua dimensão paródica, oferecendo múltiplos níveis de interpretação, é igualmente uma máquina de compreender e comentar a relação entre os mitos e a história das ações humanas, mas também de desvelar a relação entre o autor criador de mitos e suas criações.” (SANKEY, 1991, p.327, tradução nossa).

²⁴ Hutcheon, 1985 (apud SANKEY, 1991, p.326, tradução nossa).

²⁵ “La parodie peut être « une moquerie enjouée et géniale des formes codifiables », une méthode pour inscrire la continuité tout en permettant la distance critique. La parodie fonctionne ainsi pour insérer le texte dans l’histoire, en même temps qu’elle met en question les façons traditionnelles d’écrire et de voir.” (SANKEY, 1991, p. 326).

Reiteramos, portanto, que Tournier oferece um olhar sobre o nazismo e a Segunda Guerra a partir de um distanciamento crítico privilegiado, enriquecido por toda a discussão que se promoveu na França a respeito dos acontecimentos das décadas de 30 e 40, de modo que, em seu romance, o código referencial histórico da guerra esteja muito bem elaborado e desdobrado como intertexto num código literário e mítico. Não apenas elaborado e desdobrado; a historicidade da obra permanece quase sempre subjacente e dependente de uma capacidade de leitura mais aprofundada do leitor que identifique nos elementos ficcionais e míticos a constante referência aos dilemas históricos que envolveram o nazismo. Sob esse ponto de vista, a busca de Tiffauges por seu destino torna-se, sobretudo, a busca por um **sentido** em meio a uma época caótica e beligerante, e por uma identidade numa época de dissolução da vida e da individualidade. Procurando sua própria significação,

Tiffauges é ao mesmo tempo o foco de uma rede complexa de estratégias e estruturas narrativas que dão sua significação ao texto. O texto, pelo seu título, se dá explicitamente como a reescritura de uma narrativa anterior : ele incorpora o mito e a história, e assim afirma seu pertencimento a uma tradição histórica e literária. (SANKEY, 1991, p. 328).²⁶

A trajetória de Abel, é sempre importante lembrar, é individual. A linha mestre da narrativa é estabelecida a partir do pacto que Abel faz com seu destino, ou, se preferirmos, do pacto que ele faz com os sinais. O mundo, para Tiffauges, é antes de tudo um mundo a seu serviço, cuja materialidade depende principalmente da adequação aos critérios e códigos por ele estabelecidos. É valiosa a relação que Serge Koster (2005) faz entre a palavra *phorie* e a *métaphore* no romance, percebendo aquela como radical desta última. O mecanismo de leitura é precisamente este, é o transporte do sentido, é também sua inversão. Com isso, a busca de Abel por seu destino o conduz até o centro da guerra, onde ele se torna, de certa forma, um agente e uma testemunha. Ou seja, o desenvolvimento da história individual acontece sobreposto a toda trama histórica do romance. Situar-se num **entre-lugar** narrativo e temporal implica, assim, estar fora da história e ao mesmo tempo pertencer a ela, e na oscilação pontuar como uma esfera pode determinar a outra, de modo que, nesta obra, o mito é um ingrediente necessário à configuração histórica assim como ele mesmo possui um aspecto histórico.

²⁶ "Tiffauges est en même temps le foyer d'un réseau complexe de stratégies et de structures narratives qui donnent sa signification au texte. Le texte par son titre se donne explicitement comme la réécriture d'un récit antérieur : il incorpore le mythe et l'histoire, et affirme donc son appartenance à une tradition historique et littéraire." (SANKEY, 1991, p.328).

Por lidar com instâncias históricas e míticas, a obra conta com um conhecimento de mundo prévio do leitor – mundo que, afinal, será desafiado porque será deslocado e re combinado. O processo de reconhecimento e estranhamento é permanente e múltiplo, pois provocado dentro do enredo, entre elementos internos – por exemplo, a cada elemento repetido e modificado – bem como entre a obra e o leitor – como a figuração dos militares ou as críticas ao nazismo. Tudo o que é familiar está distorcido, deformado e transgredido, parece ser uma paródia mais ou menos séria, e, sobretudo, necessária à economia da obra. Obra que, afinal, não tem mesmo nada de *rassurante* em sua forma.



The subversion of the mythical narrative in *le roi des aulnes*

ABSTRACT: *One of the most well disseminated ideas about the work of Michel Tournier is that he employs in his texts some mythical and historical elements by trying in a provocative, satirical and ingenious way to reconfigure them.*

*The author himself, however, attributes the subversive load on his texts exclusively to the content they aim to carry, while the structure would grant his insertion in the most conservative romanesque tradition. In this article, the author attempts to challenge the veracity of this statement by analyzing the protagonist's constitution, the narrative strategies and the temporal configuration of the novel *Le Roi des Aulnes* (1970). It is relatively easy to notice the critical and aesthetical intent in this novel in which an ogre goes in search of his fate in the core of the Nazi Reich. The analysis reveals, however, that to the complexity of the plot corresponds a hybridism of formal elements. The protagonist Abel Tiffauges oscillates between his past and his future; the narrative model is polyphonic and unstable; the temporal configuration joins mythical circularity to historical linearity. Thus, formal elements drive this novel away from traditional models and instill the problematical issues that the content tries to express.*

KEYWORDS: *Michel Tournier. *Le Roi des Aulnes*. Narrative. Temporality. Myth. History.*

REFERÊNCIAS

BOULOUMIÉ, A. **Michel Tournier: le roman mythologique**. Paris: Librairie J. Corti, 1988.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: M. Fontes, 1992.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

KOOPMAN-THURLINGS, M. De la forme et du fond: le dédoublement discursif. In: **IMAGES et signes de Michel Tournier**. Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris: Gallimard, 1991. p.279-293.

KOSTER, S. **Michel Tournier, ou le choix du roman**. Paris: Zulma, 2005.

NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. (Org.). **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.9-35. (Coleção Tempo e saber).

RICŒUR, P. **Philosophie de la volonté**: finitude et culpabilité. La symbolique du mal. Paris: Aubier-Montaigne, 1960. t.2.

_____. **Le conflit des interprétations**. Paris: Seuil, 1969.

SANKEY, M. L'exemple de Le Roi des Aulnes. In: **IMAGES et signes de Michel Tournier**. Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris: Gallimard, 1991. p.325-340.

TOURNIER, M. **Le roi des Aulnes**. Paris: Gallimard, 1970.

_____. **Le miroir des idées**: traité. Mesnil-sur-l'Estré: Mercure de France, 1994.

_____. **Le vent paraclet**. Paris: Gallimard, 1977.

VRAY, J-B. La question de l'origine. In: **IMAGES et signes de Michel Tournier**. Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris: Gallimard, 1991. p.58-76.

