**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS**

REGINA DANTAS MIGUEL

**A ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EM CÉLINE:
UM ESTUDO DE *MORT À CRÉDIT***

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2018

REGINA DANTAS MIGUEL

**A ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EM CÉLINE:
UM ESTUDO DE *MORT À CRÉDIT***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Véronique Braun Dahlet.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

MIGUEL, Regina Dantas

A ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EM CÉLINE / REGINA DANTAS MIGUEL ; orientadora VÉRONIQUE BRAUN DAHLET. - São Paulo, 2018.
229 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, 1894-1961. 2. LITERATURA FRANCESA- CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO- SÉCULO 20. 3. AUTOBIOGRAFIA - ESTUDO - CRÍTICA . I. DAHLET, VÉRONIQUE BRAUN, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Nome: Regina Dantas Miguel

Título: A escritura autobiográfica em Céline: um estudo de Mort à crédit .

Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:/...../.....

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

À memória de meu pai, Pedro Dantas.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Véronique Dahlet, minha orientadora, pelo apoio, pelas indicações de leitura essenciais, pela orientação sempre precisa e encorajadora, pelos diálogos enriquecedores e, sobretudo, por ajudar a realizar um projeto tão instigante como a pesquisa literária.

Ao Prof. Alain Rabatel, pela grande gentileza em me propiciar um estágio na ENS (École Normale Supérieure) de Lyon, durante o qual, pude participar de seminários relevantes para minha pesquisa, bem como ter acesso à Biblioteca Diderot.

Ao escritor e editor Emile Brami, proprietário da livraria *D'un livre l'autre* em Paris, por me conceder uma entrevista, durante a qual, indicou caminhos e referências bibliográficas essenciais para este trabalho.

A Christopher Ainsbury pelas conversas sempre motivadoras, pelo incentivo desde meus primeiros passos e, principalmente, pelas traduções precisas.

E, principalmente, à minha família, minha filha Mariana e meus irmãos, pelo apoio, pelos conselhos sempre estimulantes e especialmente, pelo ouvido sempre atento a este trabalho.

Mirabeau criait si fort que Versailles eut peur. Depuis la Chute de l'empire romain, jamais semblable tempête ne s'était abattue sur les hommes, les passions en vagues effrayantes s'élevaient jusqu'au ciel.

(CÉLINE, *Semmelweis*, 1924)

RESUMO

MIGUEL, R.D. *A escritura autobiográfica em Céline: um estudo de Mort à crédit*. 2018. 214 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Atualmente, a autobiografia é considerada um gênero literário de grande alcance, o que pode ser verificado pela quantidade de títulos e variedade de obras. No entanto, sua definição não deixa de ser complexa como demonstram os numerosos estudos consagrados à matéria (Starobinski, 1970, Genette, 1972, Lejeune, 1975).

A premissa que norteia a presente pesquisa sustenta-se na ideia que perante as narrativas autobiográficas, na verdade, são as estratégias ficcionais – as construções narrativas – que serão relevantes.

Esta investigação tem por objeto o estudo da escritura autobiográfica do escritor francês Louis-Ferdinand Céline e no decorrer deste trabalho demonstraremos que diante do processo autobiográfico, certamente a problemática do estilo é de relevância ímpar uma vez que a ‘construção de si’, por parte do autor, se dá através da escritura.

Neste sentido, sua produção literária nos parece ser das mais significativas. De fato, quando Céline escreve, não se impõe como necessária uma identidade entre autor, narrador e personagem ou em reconstituir a verdade de sua trajetória de vida – preceitos do pacto autobiográfico – mas sim em construir variações ficcionais sobre sua vida através de uma escritura suficientemente expressiva permitindo traduzir a emoção e os sentimentos dolorosos de sua realidade.

Assim sendo, a hipótese que tentaremos demonstrar, a partir do estudo de nosso *corpus* literário, o romance *Mort à crédit*, é a de que Céline desenvolveu uma nova escritura autobiográfica que daria a primazia ao estilo e para tanto teria modificado as regularidades formais do gênero ao ressaltar a importância da enunciação em relação aos conteúdos.

Com Céline, o discurso não tem como primeiro objetivo a narração de uma história: o importante é a expressão, ou seja, a preeminência da função estética.

Palavras-chave: gênero literário, narrativa autobiográfica, estilo, escritura.

ABSTRACT

MIGUEL, R.D. *Autobiographical writing in Celine: a study of Mort à credit* 2018. 214 f. Thesis (Doctorate) – Faculty of Philosophy, Arts and Sciences, The University of São Paulo, 2018.

Nowadays, the autobiography is considered a wide-ranging literary genre, which is borne out by the great number of titles and variety of works. However, its definition remains complex, which is demonstrated by the number of studies devoted to the subject (Starobinski, 1970, Genette, 1972, Lejeune, 1975).

The guiding premise of the present study is based on the idea that facing autobiographical narratives, in reality, are fictional strategies – narrative constructions – which will be of significance

This research has as its object the study of the autobiographical writings of the French writer Louis-Ferdinand Céline. In the course of this work we shall be demonstrating that faced with the autobiographical process there can be no doubt that the question of style assumes disproportionate relevance, given that the ‘the construction of self’ by the author is produced through the writing .

In this sense, Celine's literary output shows itself as one of the most significant. In fact, when the author writes the question of identity does not impose itself on author, narrator and character, or endeavor to reconstitute the truth of his life's trajectory – precepts faithful to the autobiographical covenant– but rather constructs fictional variations of his life through a form of writing sufficiently expressive as to translate his reality into feelings of pain and emotion.

Given the aforementioned, the hypothesis that we shall endeavor to demonstrate, based on the study of our literary corpus, the novel *Death on Credit* is that it is from this that Celine developed a new autobiographical structure which would give primacy to style, thereby modifying the formal order of the genre by emphasizing the importance of expressivity over content.

With Celine, the main objective of discourse is not narrating a story, that is to say, the preeminence of the aesthetic function.

Keywords: literary genre, autobiographical narrative, style, writing.

RÉSUMÉ

MIGUEL, R.D. *L'écriture autobiographique chez Céline : une étude de Mort à crédit*. [Thèse]. São Paulo : Université de São Paulo. Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines. 2018. 214 p.

L'autobiographie est considérée, aujourd'hui, comme un genre littéraire très répandu ce qui peut être vérifié par la profusion de titres et diversité de récits.

Cette recherche soutient le postulat que, au regard des récits autobiographiques, en effet, ce sont les stratégies fictionnelles – les constructions narratives – qui seront pertinentes.

L'objectif de cette thèse est l'étude de l'écriture autobiographique de l'écrivain français Louis-Ferdinand Céline et au cours de cette analyse, nous démontrerons que, à l'égard du processus autobiographique, certainement, la problématique du style revêt une importance considérable car la 'construction de soi' de la part de l'auteur, se réalise à travers l'écriture.

C'est pourquoi sa production littéraire nous paraît des plus significatives. En effet, lorsque Céline écrit, il ne pose pas comme nécessaire une identité entre auteur, narrateur et personnage – les préceptes du pacte autobiographique – mais plutôt la texture de variations fictionnelles à partir de sa vie à travers une écriture suffisamment expressive et capable de traduire l'émotion et les sentiments douloureux de sa réalité.

Ainsi, l'hypothèse que nous essayerons de démontrer, appuyée sur l'étude du *corpus* littéraire choisi, le roman *Mort à crédit*, concerne la création, de la part de Céline, d'une écriture autobiographique susceptible de conférer la primauté au style ce qui l'aurait amené à modifier les règles formelles du genre en soulevant l'importance de l'énonciation sur les contenus.

Chez Céline, le discours n'a pas comme objectif premier le récit d'une histoire : l'important, c'est l'expression, c'est-à-dire, la prégnance de la fonction esthétique.

Mots-clés: genre littéraire, récit autobiographique, style, écriture

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A ESTRUTURAÇÃO DE UM PROJETO AUTOBIOGRÁFICO	19
1.1 O projeto autobiográfico	19
1.1.1 Philippe Lejeune e a autobiografia.....	19
1.1.2 Um gênero em ascensão.....	21
1.1.3 A fragmentação autobiográfica	23
1.1.4 Entre o real e o imaginário.....	25
1.1.5 A questão do gênero.....	28
1.1.6 Os limites do gênero ou autobiografia e ficção	32
1.2 A questão da identidade narrativa.....	37
1.2.1 A constituição da identidade narrativa	37
1.2.2 Caráter e ética	41
1.2.3 Tempo e narrativa.....	43
1.3 Narrativas autobiográficas: entre a história e a ficção.....	45
1.3.1 Narrativas de ficção	45
1.3.2 Entre a realidade e a ficção	51
1.3.3 As narrativas autobiográficas.....	54
1.4 A escritura e o estilo autobiográficos.....	57
1.4.1 A pluralidade da escritura autobiográfica.....	57
1.4.2 A escritura autobiográfica	63
2 A COMPOSIÇÃO DE UM ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO NO TEXTO DE CÉLINE.....	69
2.1 A problemática da recepção e o espaço autobiográfico	69
2.2 A transposição literária e a transposição celiniana.....	77
2.3 Uma primeira incursão, <i>Voyage au bout de la nuit</i>	84

2.4	Entre romance e autobiografia: romance-autobiografia.....	95
2.5	Incipit e prólogo em <i>Mort à crédit</i>	105
2.6	Memória, história e imaginário.....	115
3	A NARRATIVIDADE E A PRESENÇA DO LEITOR EM <i>MORT À CRÉDIT</i>	127
3.1	A voz narrativa.....	127
3.1.1	A instância narrativa.....	127
3.1.2	Presença e funções do narrador	135
3.1.3	A narrativa em primeira pessoa ou o herói-narrador	141
3.2	A questão da voz narrativa em <i>Mort à crédit</i>	145
3.2.1	A escolha da voz narradora.....	145
3.2.2	A presença do narrador.....	148
3.2.3	Uma voz em delírio ou a ópera do dilúvio	153
3.3	A construção de leitura em Céline	159
3.3.1	O ato da leitura ou o texto do leitor	159
3.3.2	Céline e o apelo ao leitor.....	163
4	CÉLINE E A REVOLUÇÃO ESTÉTICA.....	171
4.1	A escritura celiniana e a problemática do estilo	171
4.2	A escritura celiniana e a problemática do ritmo	181
4.3	Céline e a revolução estética.....	196
4.3.1	Língua falada, língua literária... ..	197
4.3.2	A questão da expressividade ou o “romance falado”	200
4.3.3	A questão da oralidade em Céline	204
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	219

INTRODUÇÃO

[...] Un petit coup de piano...et les répliques nous parviennent...Ah ! le joli ton !...Tous les personnages vont, viennent et se pavanent en pleine lumière...Les voici merveilleux déjà...Ils se disputent...Ils se chamaillent...ils s'élèvent jusqu'à la colère...Mais de plus en plus séduisants...Je suis entièrement charmé...Je voudrais bien qu'ils recommencent...J'ai du mal à tout comprendre...Mais je suis conquis corps et âme. Tout ce qu'ils touchent...Leurs moindres gestes...les mots les plus usagés deviennent des vrais sortilèges...[...] (*Mort à crédit*, p. 582)¹

A produção literária do escritor Louis-Ferdinand Céline pode ser vista como o resultado de uma ambivalência entre um conteúdo muito próximo de uma autobiografia e de um romance, acrescentado a isso uma preocupação estética preponderante. O estilo literário de Céline, bem como a estrutura narrativa de seus textos, o levou a ser considerado um marco na literatura francesa contemporânea.

Literariamente, o impacto provocado pelo texto de Céline foi entendido por diversos escritores, dentro e fora da França – Henri Miller, Philip Roth ou Jack Kerouac, nos Estados Unidos, ou Michel Houellebecq, na França, e, entre nós, Dalton Trevisan, são alguns dos escritores que carregam de maneiras distintas marcas da influência do estilo de Céline.

Desde a publicação de seu primeiro romance – *Voyage au bout de la nuit*, em 1932 –, Céline parece disposto a conjugar a História com a ficção ao criar uma produção literária cuja narrativa estaria entremeada de suas experiências pessoais nas quais o contexto histórico da primeira metade do século XX é determinante. No entanto, o autor faz uso de uma narrativa literária firmemente disposta a manter o leitor em uma ambivalência proposital entre a ficção e o factual.

¹ As citações de Céline encontram-se no original no corpo do texto por constituírem-se objeto da presente pesquisa, no entanto, são traduzidas em notas de rodapé.

“Um som de piano, e a peça começou. Ah! Que tom elegante! Todos os personagens vão, vêm e se exibem em plena luz... São maravilhosos... Brigam... Discutem... Exasperam-se até a cólera... Mas o espetáculo fica cada vez mais interessante... Eu estava encantado... Queria que eles recomeçassem... Não conseguia compreender tudo... Mas me entreguei corpo e alma... Tudo o que eles tocavam... Seus mínimos gestos... as palavras mais comuns tornavam-se verdadeiros sortilégios...”

(CÉLINE, *Morte a crédito*, tradução Vera Harvey e Maria Arminda Souza-Aguiar, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 78.).

Mort à crédit, segundo romance do escritor, publicado em 1936 cobre o período da vida de Ferdinand, o narrador/protagonista, compreendido entre seu nascimento e a proximidade de seus dezoito anos, por ocasião de seu engajamento na Primeira Guerra Mundial.

Se em *Voyage au bout de la nuit*, seu romance de estreia, o autor havia relatado as peripécias de certo Ferdinand Bardamu a partir de seu engajamento nessa guerra e também suas aventuras e desventuras como médico na periferia pobre de Paris, em seu terceiro romance, *Guignol's band*, temos sempre o mesmo Ferdinand, desta vez em Londres, no final da guerra. O escritor utilizou a mesma identidade do protagonista em todos os seus livros: ao Ferdinand Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* corresponde o Ferdinand das aventuras anteriores à Segunda Guerra Mundial e a Céline dos volumes que a sucedem.

Em grandes linhas e em sua cronologia, a história de Ferdinand em *Mort à crédit* é a do próprio Céline: ela transpõe os grandes acontecimentos de sua infância e adolescência – seu nascimento, sua criação, a loja de modas da família, a estadia na Inglaterra e, finalmente, seu engajamento na guerra.

O objetivo desta pesquisa é estudar a problemática da narrativa literária em Céline vista por meio de dois enfoques: a questão do gênero, ou seja, o estatuto literário de sua produção e a de sua escritura, essência de sua produção, criadora de um estilo singular.

E será por meio da discussão desses dois aspectos que o objeto desta tese será discutido: a formulação da hipótese segundo a qual estaríamos diante de uma nova escritura autobiográfica, tendo em vista a singularidade de seu projeto literário: uma narrativa literária que associaria autobiografia e ficção conduzida por uma escritura na qual a pregnância do estilo é a marca indelével do autor.

A análise e a reflexão em torno da escritura autobiográfica celiniana serão realizadas essencialmente a partir de uma abordagem estética e crítica do gênero literário por ele forjado: entre a autobiografia e o romance. O *corpus* escolhido para nossa discussão recaiu sobre o segundo romance do autor, *Mort à crédit*, que nos pareceu ser a produção literária mais representativa do autor para o enfoque de nossa investigação.

Céline confere à sua produção um estatuto inédito na teoria literária ao apresentar sua obra sob um prisma que poderíamos qualificar como ambivalente ao mesclar as narrativas romanescas e autobiográficas. Haveria por sua parte o desejo de uma justaposição dos projetos romanescos e autobiográficos, mas sem que um predomine sobre o outro. Dessa forma, o autor inaugura um gênero no qual associa, mas sem nunca confundir o romance – inscrevendo-o na capa do livro – e a autobiografia – que pode ser captada a partir dos dados biográficos pertencentes a uma realidade conhecida do público.

No entanto, o autor faz uso de uma estratégia literária determinada a instaurar uma ambivalência proposital entre a ficção e o factual. Dessa forma, o leitor é confrontado em seu segundo romance a uma narrativa possuidora de traços de uma “aparente” autobiografia: desde as primeiras páginas, o narrador-protagonista Ferdinand se apresenta como um médico-escritor, assim como o autor do romance, e temos aí a condição formal para a caracterização autobiográfica: Autor=Narrador=Personagem.

Com efeito, temos em *Mort à crédit* a existência de um prólogo que se estende por mais de quarenta páginas e no qual o autor apresenta ao leitor aspectos da situação em que se encontra no momento em que escreve – temos, assim, elementos que nos permitem conhecer detalhes de sua existência: a vida profissional de médico de um dispensário de uma periferia parisiense pobre, os aspectos e dificuldades relativos à sua vida de escritor e a realidade da crise econômica e social da época.

O jogo literário que Céline desenvolve com a realidade de sua experiência pessoal, tal como nos é apresentado em *Mort à crédit*, possui contornos variados de distorções, deslocamentos e exagerações, o que nos levaria a observar uma aproximação, mas também um distanciamento do autobiográfico.

Muito se tem falado sobre a dimensão, ou, melhor dizendo, a porção autobiográfica da obra celiniana e os estudos críticos sobre sua obra parecem convergir neste aspecto. No entanto, o que parece ser essencial em seu projeto literário seria essencialmente o estudo dos desdobramentos de sua escritura

autobiográfica, essência de sua criação marcada sobremaneira por um estilo muito pessoal.

A obra de Céline privilegia a elaboração de uma escritura na qual a força de um estilo singular encontra-se em evidência. Por isso, em vez de a obra se definir como uma mera transposição textual de sua história de vida, ela é essencialmente a produção de um texto no qual a dimensão estética e, portanto, a criação de um estilo pouco usual na literatura caracteriza sua produção literária.

A problemática da linguagem encontra-se, pois, no cerne de nossas investigações, e vários foram os escritores – de Jean-Jacques Rousseau a Serge Doubrovsky – a se posicionarem sobre a necessidade de se criar uma linguagem específica ao se pretender realizar uma autobiografia.

Revela-se, portanto, de grande interesse o estudo da análise do discurso celiniano, no qual um dos traços mais marcantes seria a criação de uma linguagem fabricada a partir da língua falada. Dois dos traços essenciais dessa linguagem seriam o uso maciço de reticências e os famosos pontos de exclamação, que, de tanto serem usados pelo autor, ficaram conhecidos como características de seu estilo. Dessa forma, o ritmo, as reticências e os pontos de exclamação desempenharão um papel essencial na criação de seu estilo. Uma questão crucial a ser trabalhada nesta pesquisa seria a de verificar em que medida um estilo tão marcado poderia ser associado a uma narrativa de dimensão autobiográfica.

Neste seu segundo romance, essas marcas servem para descrever e apreender as lembranças, sensações, misérias e revoltas de sua infância e, para Céline, evocar sua infância significaria retornar a origem de todas as violências.

A leitura de seu texto permite que nos aproximemos de suas experiências pessoais, entretanto os elementos presentes em sua narrativa seriam combinados de modo a referir-se a uma realidade exagerada, deformada, absurda, escapando, dessa maneira, das amarras da própria biografia.

Em *Mort à crédit* estamos diante de um texto fortemente marcado por uma dimensão autobiográfica, mas, se a leitura do livro permite que nos aproximemos de suas experiências pessoais, os elementos presentes em sua narrativa seriam

combinados de modo a escaparmos de uma leitura meramente autobiográfica. Nesse sentido, a análise feita pelo crítico brasileiro Dau Bastos revela-se de grande interesse:

(...) Constitui uma escrita submetida a graves eventos históricos, dos quais mimetiza, entre outros aspectos, o ritmo com que eclodem. Assim, pode privilegiar a ressonância dos acontecimentos, sobre um eu entregue a intempéries passíveis de lhe servir de matéria-prima para consecução de um trabalho que exceda sua idiosincrasia (BASTOS, 2003, p. 36).

Jean-Philippe Miraux, em seu livro *L'autobiographie* (2005), salienta que o movimento paradoxal da escritura autobiográfica encontra-se todo voltado para a questão da verdade – se o conteúdo do que é narrado é verdadeiro, o espaço textual transforma a verdade em obra de arte, isso porque a autobiografia, antes de ser sua expressão, é um universo independente que impõe as limitações próprias à criação artística literária.

O estilo em Céline reveste-se de uma importância capital, o que tornaria uma adesão autobiográfica estrita bastante contestável: tal seria a premissa de nosso enfoque. Dessa forma, poderemos considerar estar diante de uma escritura autobiográfica *sui generis* ao apresentar uma obra cuja ambivalência – autobiografia-romance – englobaria a reivindicação do recurso ao imaginário e da narrativa de uma experiência pessoal vista por meio de uma transposição literária.

O dispositivo escritural instaurado por Céline atribui uma primazia ao estilo, pois seria por seu intermédio que as emoções e sentimentos do narrador-protagonista seriam expressos. A escritura celiniana será, portanto, criada para exprimir a força das emoções deflagradas pelos acontecimentos narrados, ou seja, a criação de uma escritura na qual a representação sonora da linguagem, a musicalidade das palavras e o ritmo como elemento inerente ao discurso são os dispositivos literários criados pelo autor para exprimir suas emoções.

Nosso ponto de partida foi o estudo da questão do gênero autobiográfico, portanto, no primeiro capítulo deste trabalho, iremos analisar os conceitos teóricos da autobiografia: a estruturação de um projeto autobiográfico vista por meio de três aspectos: gênero, narrativa e escritura.

No segundo capítulo iremos abordar a composição de um espaço autobiográfico no texto de Céline e a especificidade de seu estatuto literário. Veremos que, se o estatuto autobiográfico da obra de Céline raramente é contestado pela crítica literária, mostraremos que essa adesão, enquanto gênero estaria vinculada à poética celiniana da transposição na qual haveria uma dinâmica entre ficção e biografia.

A problemática da instância narrativa será conduzida no terceiro capítulo e a encaminharemos em três etapas: em um primeiro momento, discutiremos a questão da narrativa em primeira pessoa ou o herói-narrador, em seguida, analisaremos a questão da voz narrativa em *Mort à crédit* e, por fim, abordaremos a questão da construção de leitura em Céline, visto que o papel reservado ao seu leitor é de suma importância: o leitor aqui não deve apenas compartilhar o que o autor escreve, mas sim completar seu discurso, assumindo, dessa forma, a função de coenunciador do discurso literário.

E, por fim, no último capítulo do presente trabalho, apresentaremos a escritura celiniana e sua especificidade: a criação de uma linguagem cuja oralidade, vista aqui segundo a conceituação de Henri Meschonnic, seria a pedra angular de seu discurso. A oralidade adquire em Céline uma nova feição por ser vista como o movimento do discurso na escritura, ou seja, o ritmo. A apresentação deste capítulo nos possibilitará estabelecer os alicerces do projeto estético celiniano: a revolução que sua escritura opera na sintaxe, léxico e pontuação e a criação de uma nova escritura autobiográfica caracterizada pela primazia da enunciação sobre o enunciado, ou seja, a preeminência da função estética do discurso.

1 A ESTRUTURAÇÃO DE UM PROJETO AUTOBIOGRÁFICO

1.1 O projeto autobiográfico

1.1.1 *Philippe Lejeune e a autobiografia*

No decorrer da segunda metade do século XX, a autobiografia tornou-se um fenômeno editorial de grande alcance, o que pode ser verificado pela quantidade de títulos e variedade de obras: autobiografias de pessoas desconhecidas ou de celebridades, mas também de escritores dos mais diversos horizontes, de Sartre a Yourcenar, passando por Perec, Sarraute ou Barthes, que contribuem para o enriquecimento e a inovação do gênero.

A autobiografia *stricto sensu* não é a única a se beneficiar de tal prestígio: também aí encontramos outros tipos de relatos autobiográficos, tais como diários íntimos ou correspondências cuja publicação multiplica-se no decorrer do século XX, simultaneamente aos relatos de vida e biografias. E essa preferência dos leitores é também acompanhada por um reconhecimento progressivo dos gêneros autobiográficos e biográficos.

Se hoje a autobiografia pode ser considerada um gênero autobiográfico, sua definição não deixa de ser complexa. Na verdade, como distingui-la de outras produções tais como: diários, biografias, memórias ou autoficções? Vários foram os teóricos que se debruçaram sobre essa questão, e os estudos empreendidos por Jean Starobinski (1970) e Philippe Lejeune (1975) constituem uma referência obrigatória em relação ao estudo da autobiografia e, de modo geral, das formas autobiográficas.

Segundo Starobinski, o gênero autobiográfico pode ser definido como a biografia que uma pessoa faz de si, o que acarretaria algumas limitações específicas ao gênero: o narrador deve ser idêntico ao herói da narrativa, o discurso precisa ser narrativo e essa narrativa deve conter o percurso de uma vida em uma sequência temporal.

Lejeune retoma a definição de Starobinski em uma obra que se tornou o marco na história da teorização do gênero, *Le pacte autobiographique* (1975). Trata-

se, segundo ele, de um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade. Parte-se, então, do reconhecimento imediato pelo leitor de um “eu” do autor que propõe a coincidência “na vida” entre os dois sujeitos, o do enunciado e o da enunciação. Para que tal identificação se dê, torna-se, portanto, necessária a existência de um “pacto autobiográfico”, uma espécie de contrato de leitura firmado entre o autor-narrador-personagem e seu leitor, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor na capa do livro.

O pacto autobiográfico, segundo Lejeune, seria o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, um aspecto de sua vida) num espírito de verdade. Essa definição assim entendida supõe uma coincidência entre os dois, dilema este que se configuraria numa das questões cruciais da conceituação. Mas quem é o sujeito do discurso autobiográfico? O nome do autor que se encontra na capa do livro?

No entanto, tal definição conduz inevitavelmente a uma série de indagações, tais como: qual a parte de verdade do autobiógrafo no texto? De que maneira se dá uma identidade entre autor, narrador e personagem?

Diante da dificuldade de apreensão do enunciador do discurso autobiográfico, Lejeune propõe a existência de um pacto – um pacto de identidade selado pelo nome próprio. A conceituação do pacto autobiográfico está presente em diversos pontos do percurso teórico de Lejeune, o que pode ser observado por meio do título de três de seus textos: *O pacto autobiográfico* (1975), *O pacto autobiográfico (bis)* (1986) e *O pacto autobiográfico 25 anos depois* (2001).

A publicação desses três textos nos coloca diante da aventura teórica do próprio autor, assim como da ampliação de seu *corpus* inicial. O estudo da autobiografia é iniciado pelo viés literário, ou seja, considerado inicialmente como um discurso literário para depois ser abordado em suas variadas formas de manifestação: no cinema, nas artes plásticas, a escrita cotidiana de diários e correspondências, a prática de blogs na internet etc.

1.1.2 Um gênero em ascensão

O surgimento da autobiografia coincide com a aparição do indivíduo moderno, uma vez que a individualidade caracterizará a autobiografia enquanto gênero. O professor e teórico literário brasileiro Luiz Costa Lima, em seu ensaio *Persona e sujeito ficcional*, afirma que a concepção de gênero autobiográfico inexistia no período Antigo:

Primeiro, porque a experiência pessoal não era digna de ser levada à página escrita e segundo porque havia uma nítida linha divisória entre a narração dos fatos reais e de fatos inventados, desde que fossem verossímeis (1991, p. 114-133).

Antes do século XVIII, o gesto autobiográfico estava associado, na maior parte das vezes, a uma prática religiosa ou moral. Por esse motivo, as *Confissões* de Santo Agostinho não compõem precisamente o conceito de autobiografia, apesar de terem se constituído como modelo para a matéria a ser desenvolvida posteriormente.

Os relatos autobiográficos vêm suscitando através dos séculos uma paixão ininterrupta, e a obra *As confissões*, de Rousseau, escrita em 1766, pode ser considerada o marco inaugural do gênero. Nessa obra, o autor faz o relato da própria vida e a revelação do segredo pessoal em uma narrativa exacerbada pela intimidade. O surgimento de um ponto de vista autorreferencial, a promessa de uma fidelidade absoluta e a percepção aguda de outro como destinatário traçavam claramente os relevos do espaço autobiográfico moderno.

Nas páginas iniciais de suas confissões, Rousseau escreve: “(...) Direi cada coisa como a sinto, como a vejo, sem sofisticação, sem incômodo, sem me incomodar com as cores diparates.”²

A autobiografia representa, em nossos dias, um gênero abrangente e dominante, o que pode ser observado ao se percorrer as estantes de uma livraria –

² ROUSSEAU, Jean-Jacques; ARAÚJO, Raphael Luiz. *As Confissões: Preâmbulo do manuscrito de Neuchâtel*. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 4, p. 218-229, apr. 2010. ISSN 1984-1124. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46802/50563>>. Acesso em: 11 june 2018.

os escritos do eu ocupam uma posição de destaque. Esse espaço autobiográfico é percorrido por diferentes formas de escrita: autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos, autoficções etc.

Independentemente dos escritores que produziram autobiografias propriamente literárias e cujo número aumentou consideravelmente no decorrer do século XX, hoje não existe nenhuma personalidade midiática que não se sinta tentada a nos contar sua infância e os fatos marcantes de sua carreira ao publicar o relato de sua vida.

E, nesse sentido, convém evocar a obra da artista e escritora francesa Sophie Calle, cujo trabalho consiste em fazer de sua vida, e principalmente de seus momentos mais íntimos, sua obra, utilizando para tanto todos os suportes possíveis – livros, fotos, vídeos, filmes, performances etc.

A artista francesa, nascida em 1953, afirma que seu gosto pelo voyeurismo (de sua vida ou de outros) se transformou na característica mais pungente de sua proposta de tratar a barreira entre o público e o privado.

Um de seus trabalhos mais conhecidos foi a exposição “Prenez soin de vous” (“Cuide de você”), frase final de um *e-mail* de ruptura enviado pelo ex-namorado. E para esse trabalho Sophie convidou 107 mulheres, todas elas personalidades muito conhecidas, para interpretar a carta e, a partir desse tema, criou uma instalação com textos, fotografias e vídeos. Essa exposição foi apresentada pela primeira vez em 2007, por ocasião da Bienal de Veneza.

Efetivamente, cada vez interessa mais a biografia de notáveis e famosos; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação. Assistimos a um auge de autobiografias intelectuais, sem contar a paixão de diários íntimos de filósofos, poetas ou cientistas.

Ao metamorfosear-se em palavras, o sujeito elabora seu mundo e determina uma função no texto de sua vida. A escrita autobiográfica permitiria ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de “si mesmo como outro”. Dessa maneira, ao elaborar

um relato retrospectivo de uma vida, a autobiografia através deste movimento de retorno, constitui-se em uma análise retrospectiva do “eu”.

Ao reconstruir seu próprio passado, o autobiógrafo recorre a dados, fatos, objetos, contudo a maneira como articula cada um desses elementos é que equilibrará o jogo de armar. A história de uma vida jamais será contada como de fato se deu, reproduzindo cada mínimo detalhe acontecido. Entretanto, pode-se reproduzir, sim, um sentido, mesmo que os fatos sejam diferentes. Para isso, são engendrados artifícios e estratégias para delinear a ideia, a imagem que se quer projetar. A rememoração é, portanto, uma construção imaginativa que se dará sob a forma de linguagem.

Ao se falar em espaço autobiográfico, devem-se levar em conta os jogos identitários de mascaramentos múltiplos que se sucederam ao longo do século XX, assim como as mutações sofridas pelo gênero fazem com que, diante de uma autobiografia, seja necessário se perguntar se ela é “clássica” ou suscetível de algum predicado ficcional – Gertrude Stein, entre outros, já introduzira uma nota irônica com sua *Autobiografia de Alice Toklas* (1933).

Não é tanto o conteúdo do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação que importam. Não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa. Os modos de se nomear no relato. É essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, significativa.

1.1.3 A fragmentação autobiográfica

Após a publicação do livro *O prazer do texto* em 1973, Roland Barthes lançou dois anos depois *Roland Barthes par Roland Barthes*, obra que foi considerada uma autobiografia não linear construída a partir de uma coletânea de informações parciais e esparsas destoando dos cânones habituais do gênero.

O autor pode ser considerado o precursor de uma forma de “cenografia do eu”,³ que inclui o universo visual e imaginário do autor, levando a cabo uma verdadeira pesquisa empírica sobre sua própria representação, seu “ethos” por meio de um questionamento constante do biográfico, do papel da fotografia e do imaginário das ideias.

A prática autobiográfica de Barthes é responsável pela criação de uma nova relação da representação do “eu” ao propor ao leitor os “biografemas”. Grafado entre aspas, o neologismo “biografema” passou a fazer parte, a partir dos anos 1980, da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico por meio de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado. Dessa maneira, Barthes propõe a reconstrução do gênero autobiográfico por meio de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser apreendida pelo estereótipo de uma totalidade.

No início da década de 1980, em seu livro *A câmara clara*, o semiólogo francês define o neologismo criado: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor me encantam tanto quanto certas fotografias”. Segundo ele, o biografema seria, dessa forma, um fragmento iluminando detalhes e imprimindo novas significações no texto. Texto este que é a vida, onde se criam e se recriam o tempo todo “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. Essa ligação constante entre a realidade e a ficção torna-se ainda mais eloquente na exergue que Barthes inclui em seu livro *Roland Barthes par Roland Barthes*: “Isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance.”⁴

³ Termo proposto pelo teórico Dominique Maingueneau em seu livro *Análise de textos de comunicação* (2011): a cena de enunciação conteria três dimensões: a cena englobante, a genérica e a cenografia – a primeira corresponderia ao estatuto pragmático do texto, a segunda implicaria nas condições e circunstâncias da enunciação e, por fim, a cenografia, imposta não pelo tipo ou gênero do discurso, mas pelo próprio discurso.

⁴ Tradução nossa, como todas as outras daqui em diante, quando não houver referência a uma edição publicada. As citações por nós traduzidas apresentam o texto original em nota de rodapé. “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (1975).

Com efeito, alguns anos mais tarde, mais precisamente em 1980, Barthes nos revela o sentido que teria para ele o projeto de ordem biográfica: “Toda biografia é um romance que não ousa dizer seu nome.” (apud DOSSE).⁵

Estaríamos, pois, diante de uma escritura que tomaria partido da biografia enquanto ficção e não somente enquanto representação de um ideal já vivido. Nesse processo, o próprio sujeito se desloca, passando a ser, nesse sentido, também um criador, um fabulador de realidade, um ator mesmo de escritura e de vida. O processo de rememoração implica forçosamente em uma evocação subjetiva, o que nos conduziria em uma larga medida ao plano do ficcional. A vida passa a ser construída na medida em que é escrita e, nesse sentido, o autobiógrafo tenta lhe atribuir uma orientação.

Afinal, haveria outro sentido em se escrever uma vida se não fosse o de acreditar na força de reinvenção e de reconstrução dessa própria vida?

1.1.4 *Entre o real e o imaginário*

O projeto autobiográfico de Barthes, tal como podemos apreender em seu livro *Roland Barthes par Roland Barthes*, seu esforço vital, é o de colocar em cena o imaginário. Ou, como ele mesmo nos diz, trata-se do “livro do eu”. Esse aspecto é salientado por Françoise Gaillard em seu artigo “Roland Barthes: le biographique sans la biographie” (apud DOSSE), ao afirmar que o livro de Barthes não se constitui em um ensaio autobiográfico, mas sim em uma “biografia do eu”. Assim sendo, o prefixo “bio” deve se referir não ao vivido, mas sim à vida.

A escritura autobiográfica barthesiana nos levaria a observar que o projeto biográfico em si encerraria uma ideia de “insucesso”, uma vez que seu objetivo é o de fazer um retrato, ora, é justamente essa imagem fixa que é descartada pelo autor que não deseja tornar-se prisioneiro e refém de uma imagem. Sua recusa da biografia está, portanto, associada à recusa de qualquer imagem prefixada. Essa conceituação nos possibilitaria entender por que Barthes considera a substância de seu livro como totalmente romanesca.

⁵ Toute biographie est un roman qui n'ose pas dire son nom” (apud DOSSE)

Mesmo considerando que a autobiografia não está absolutamente vinculada à literatura de ficção, uma vez que o autor dela participa como narrador e protagonista e que deva dizer a verdade, podemos, de um modo geral, nos interrogar se o texto é realmente o relato de uma existência. Tratando-se de uma autobiografia, problemas como a identidade do narrador, a sinceridade do narrador e a autenticidade dos fatos narrados passam a ser colocados. A questão seria saber se é conveniente para a crítica literária verificar os fatos evocados ou se a questão não seria a de se apropriar da escritura autobiográfica.

Rousseau, com suas *Confessions*, apesar de seus protestos de sinceridade e de verdade, estava consciente da dificuldade em escrever sua verdadeira vida: “(...) Em nome de sua vida, ele faz sua apologia; ele se mostra como quer ser visto, mas de forma alguma como ele é.”⁶

Os escritores, no século XX, também se preocuparam pelas questões da verdade de uma retrospectiva e inúmeras são as posições e comportamento dos literatos diante do tema: o escritor russo Vladimir Nabokov, em sua autobiografia *Speak Memory* (1966), toma o partido de brincar com a ilusão dessa sinceridade. Paul Valéry, já no início do século XX, rejeita a autobiografia como sendo incompatível com a literatura, já que, segundo ele, na literatura, o verdadeiro é inconcebível.

Poderemos, no entanto, apreciar a autobiografia como um trabalho de linguagem, observar que ela pode ou não ser literária segundo o trabalho de elaboração da linguagem que pode contribuir para o conhecimento e até mesmo para a construção do “eu”. Há, portanto, a necessidade de priorizar o trabalho da escritura e não tanto o da verdade no conteúdo da autobiografia, uma vez que a verdade, o verdadeiro não seria verificável.

Leonor Arfuch, em seu texto *O espaço biográfico* (2010), retoma essa questão ao abordar o caráter impossível de uma “ancoragem factual” verificável do enunciadador:

⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, op.cit, p. 224

É diante da manifesta impossibilidade de ancoragem factual “verificável”, do enunciador, que Lejeune, consciente de enfrentar um dilema filosófico que atravessa a história do autobiográfico, propõe a ideia de *pacto autobiográfico* entre autor e leitor, desligando assim crença e verdade: Pacto (contrato) de identidade selado pelo nome próprio (ARFUCH, 2010, p. 53).

O pacto autobiográfico é, dessa forma, uma espécie de contrato de leitura firmado entre o autor – narrador –, o personagem e seu leitor, remetendo, em última instância, ao nome do autor na capa do livro.

O romance autobiográfico é constituído de textos de ficção nos quais o leitor pode ter razões em suspeitar, a partir de semelhanças que acredita existir entre autor e personagem, tratar-se de um relato da vida do autor, ao passo que o autor prefere negar essa identidade ou ao menos não explicitá-la. Esse tipo de escrita pode conter diferentes graduações, já que as semelhanças podem partir de certa familiaridade entre o autor e o personagem até uma quase total transparência que nos permite dizer que se trata realmente do autor.

O leitor torna-se, dessa forma, o depositário de responsabilidade da crença. No entanto, podemos nos interrogar: quão real será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? A esta questão poderíamos responder não se tratar de uma “pessoa real”, mas sim de uma identidade narrativa.

Até que ponto pode-se falar em identidade entre autor, narrador e personagem? O valor autorreferencial da escrita remete ao momento da escrita, ao “eu” atual. Essa autorreferência atual pode se mostrar um obstáculo para a captação fiel e a reprodução exata dos acontecimentos passados. Essa hipotética fidelidade nos remete, portanto, a uma interrogação clássica: Qual é o limiar que separa a autobiografia da ficção? A questão seria evocar o limiar ou o grau de contaminação entre esses dois gêneros?

Sob o aspecto da autobiografia ou da confissão, e apesar do desejo de sinceridade, o “conteúdo” da narração pode *escapar*, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter esta transição de um plano

para outro, sem que também nenhum indício o revele. (STAROBINSKI, 2001, p. 112).⁷

Na impossibilidade de chegar a uma forma “clara e total”, de distinguir com propriedade, para além do pacto explicitado, entre formas “auto” e “heterodiegéticas”,⁸ entre, por exemplo, autobiografia, romance e romance autobiográfico, o centro de atenção se desviará para o espaço autobiográfico, em que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o “verídico” e o ficcional.

A autobiografia não está intimamente associada à literatura ficcional, uma vez que o autor está ligado ao narrador e ao personagem, no entanto, na prática, não é sempre muito fácil distinguir a autobiografia de alguns romances escritos na 1ª pessoa; torna-se, portanto, necessário verificar em que medida o autor se identifica com o personagem, o que só pode ser feito com as confidências do próprio autor ou a partir de dados contidos no texto.

1.1.5 A questão do gênero

O termo autobiografia como o relato retrospectivo da vida de um escritor, mas não de qualquer pessoa, por ele redigido, começa a ser empregado a partir do fim do século XVIII, e o texto fundador desse gênero aplica-se às *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

Philippe Lejeune, em seu primeiro livro, *L'autobiographie en France* (1971), e em outros que se seguiram,⁹ pretendeu revalorizar, contra uma crítica em grande parte indiferente, o gênero autobiografia, englobando uma série de obras que apresentam indagações análogas. Entre as obras por ele citadas encontram-se *Les Confessions*, de Jean-Jacques Rousseau (1782), *Les Mémoires d'outre-tombe*, de

⁷ Sous l'aspect de l'autobiographie ou de la confession, et malgré le voeu de sincérité, le 'contenu' de la narration peut fuir, se perdre dans la fiction, sans que rien n'arrête le passage d'un plan à l'autre, sans qu'aucun indice non plus ne le révèle à coup sûr. » (STAROBINSKI, 2001, p. 112).

⁸ Segundo a conceituação de Gérard Genette, em seu livro *Figures III* (1972), o narrador autodiegético confunde-se com o protagonista principal, é o herói da história que conta e o narrador heterodiegético não intervém diretamente no relato, o narrador não é personagem da história.

⁹ *O pacto autobiográfico* (1975), *O pacto autobiográfico (bis)* (1986) e *O pacto autobiográfico 25 anos depois* (2001).

Chateaubriand (1848), *Si le grain ne meurt*, de Gide (1926), *L'âge d' homme*, de Michel Leiris (1939), e *Les mots*, de Jean-Paul Sartre (1964).

Apesar da presença de Chateaubriand nessa lista, Lejeune distingue a autobiografia das memórias, assim como do romance e de outras formas da literatura “pessoal”, como a correspondência, o autorretrato e, poderíamos acrescentar a autoficção.

Convém ressaltar que a autobiografia não poderia ser identificada à literatura de ficção, uma vez que o autor é também narrador e personagem e na qual deve fazer um relato sincero e verdadeiro de sua vida. No entanto, na prática, nem sempre é muito fácil distinguir a autobiografia de alguns textos escritos na primeira pessoa.

O gênero autobiografia é considerado por muitos críticos, dentre os quais poderíamos citar Jean Starobinski e Marcel de Grève, um gênero complexo e, de certa maneira, ambíguo, uma vez que se constitui em uma noção muito ampla, uma vez que pode designar qualquer texto no qual o autor, escritor ou não, faça um relato de sua vida. Dessa forma, o gênero poderia conter memórias, relatos de lembranças, correspondências, diários e, até mesmo, romances inspirados pela vida de seu autor.

Seria, portanto, necessário observar que as autobiografias poderiam apresentar formas diversas: de confissões à maneira de Rousseau, passando pela amplitude das memórias de Chateaubriand à linearidade de um relato simples de Gide ou mesmo de um efeito de espelho em uma narrativa desdobrada, como é o caso de Georges Perec em *W ou Le souvenir d'enfance* (1975), obra na qual o autor mescla a ficção à autobiografia. Trata-se aqui de uma obra que inovou e reciclou enormemente o conceito do gênero, uma vez que o autor alterna entre uma autobiografia transposta em uma ficção e o que seria uma autobiografia aparentemente direta.

A autobiografia, segundo Philippe Lejeune, é um relato narrativo. Com efeito, a maior parte das autobiografias publicadas a partir do século XX é feita em prosa e os versos raramente aparecem nesses relatos. Contudo, pode-se observar que a poesia serve, frequentemente, como tema da existência íntima do poeta,

como é o caso de Victor Hugo, em *Les Contemplations* (1841), em que a morte de sua filha ocupa um lugar central, ou de Edgar Allan Poe, em *O Corvo* (1845), em que o poeta fala da morte iminente de sua jovem esposa.

No entanto, na medida em que se afasta da forma narrativa, também se afasta da autobiografia, no sentido estrito, ao abraçar outras formas escriturais, como a autoficção. Entretanto, os limites entre essas formas nem sempre são muito evidentes, uma vez que a autobiografia está condicionada a critérios mínimos para se constituir enquanto gênero.

O relato autobiográfico é uma narrativa retrospectiva e o autobiógrafo sustenta a ilusão de que o passado seria um dado em si mesmo: ele o organiza, o destaca e o encerra. Para fazê-lo, faz uso da linguagem e de uma escrita nas quais são integradas uma rememoração e uma evocação de sua existência presente. O passado é sempre aquele de alguém que se lembra, se reconstrói, se inventa e, sobretudo, integra esse processo rememorativo a sua existência atual.

Ao querer reconstituir a vida, acredita-se poder realizar uma autobiografia, ao passo que, provavelmente, se esteja elaborando apenas um romance. A autobiografia teria, dessa maneira, como dizia Louis Aragon, um efeito “*trompe l’œil*”, mas, ao mesmo tempo, essa mentira, esse mentir seria um “*mentir-verdade*”, título que o autor francês dará a um de seus romances, *Le mentir-vrai* (1980).

Essa dualidade já havia sido evocada em seu romance *Blanche ou l’oubli* (1967): “Assim, faz-se entrar a vida, sua vida, quer dizer, o esquecível, em um novo sistema de referências, neste caso, um romance, ou seja, ela é inserida no inesquecível.” (apud BRUNEL, 2001, p. 20)¹⁰.

A diversificação de textos autobiográficos é incontestável e acarreta uma consequência também real, que é a explosão de outras formas cuja definição e delimitação são, por vezes, bem vagas: autobiografias, diários, memórias, romances autobiográficos, autoficções, autobiografias fictícias etc.

¹⁰ « On fait ainsi entrer la vie, sa vie, c’est-à-dire, l’oubliable, dans un nouveau système de références, un roman si vous voulez, c’est-à-dire qu’on la fait passer dans l’inoubliable. »

Efetivamente, textos como *Autobiografia de Alice Toklas*, de Gertrude Stein (1933), *Mémoires d'Hadrien*, de Marguerite Yourcenar (1951), ou, mais recentemente, *Je, François Villon*, de Jean Teulé (2006), poderiam ser classificados como autobiografias fictícias?

A apreensão da autobiografia enquanto gênero revela-se, portanto, de grande complexidade, uma vez que a noção obedece a critérios mínimos de definição, acarretando uma ausência de limites formais, o que vem a dificultar uma possível formalização. O termo pode designar qualquer escrito no qual o autor (escritor ou não) relate sua vida. Poderão ser considerados autobiográficos escritos tais como memoriais acadêmicos ou *curriculum vitae*, além, evidentemente, de memórias, diários ou autoficções.

O termo autobiografia começa a ser empregado a partir de meados do século XIX, e observa-se a tendência de assim chamar o que anteriormente era designado como memórias ou confissões. As memórias se diferenciam pelo realce dado aos acontecimentos externos ou sobre uma reflexão política ou filosófica. Dessa maneira, elas se distinguem da autobiografia pelo relevo dado à face pública da experiência de vida de alguém. Seria, dessa forma, um documento histórico, uma fonte historiográfica.

A autobiografia é o relato da própria vida que não se preocupa em conciliá-la com a memória, sem por isso se converter em ficção e, a esta afirmação poderemos acrescentar a observação feita pelo teórico americano Louis Renza (1977), tal como nos reporta Costa Lima: "(...) um projeto ostensivo de autorrepresentação, de se converter a si mesmo no presente prometido pela linguagem" (LIMA, 2006, p. 353).

Assim expressa, a autobiografia concretizará, segundo Costa Lima, "o presente prometido pela linguagem", isto é, a maneira como o autor, contrariando a ordem verificável dos eventos, vê (fantasia) a si mesmo.

A essas considerações deve-se acrescentar que, apesar do número crescente de autobiografias, o reconhecimento de certas características comuns deveria nos impedir de falar em um ou vários modelos, mas sim em observar a problemática da linguagem.

Jean Starobinski, em seu livro *La relation critique* (1970), já percebera esse obstáculo quando afirmou: “(...) É preciso evitar falar de um estilo ou mesmo de uma forma vinculados à autobiografia (...) mais do que em qualquer outro caso, o estilo será obra do indivíduo.” (STAROBINSKI, 2001, p. 110).

A autobiografia poderia conter uma grande variedade de estilos particulares, o que também conduziria Starobinski a afirmar que em um relato em que o narrador tem como tema seu próprio passado, a marca individual do estilo assume uma importância capital, uma vez que intimamente associado ao ato da escritura.

1.1.6 Os limites do gênero ou autobiografia e ficção

A escrita autobiográfica está inserida dentro de um pacto segundo o qual o autor se compromete a dizer a verdade ou, pelo menos, a ser sincero. A crítica literária, não tendo como verificar, fora do texto, a autenticidade dos fatos relatados, pode, por outro lado, identificar por meio de quais deslocamentos, inversões e omissões foi elaborada a identidade narrativa.

A problemática da escrita autobiográfica reside, em grande parte, na expressão de verdade e sinceridade por parte do autor inserida na escrita e na linguagem. Sabemos hoje, graças à crítica genética, que algumas passagens das *Confessions* de Rousseau foram alteradas – alguns episódios relatando cenas de homossexualidade, exibicionismo e doenças venéreas foram adulterados.

Philippe Lejeune, em seu texto *Autogenèse, les brouillons de soi*, 2 (2013), nos revela a censura praticada de algumas passagens consideradas escabrosas na primeira edição do texto de Rousseau (Genève, 1782) – tal fato é sintomático do caráter audacioso e subversivo do projeto autobiográfico de Rousseau.

Isso também nos conduziria a uma interrogação sobre a “expressão da verdade” no texto autobiográfico – as questões pertinentes à identidade e sinceridade do autor bem como à integralidade e autenticidade dos fatos narrados aqui se colocam. Estaríamos, dessa maneira, diante de um impasse: verificar a autenticidade dos fatos narrados ou apreender a autobiografia como uma “construção de si” por parte do autor por meio de sua escrita.

O projeto autobiográfico abriga um duplo movimento: retrospecto e introspecção – o fato de o autobiógrafo “se separar de si” pela escrita, isto é, de se objetivar por meio da linguagem, acarreta forçosamente uma introspecção, já que quem escreve dificilmente escapa do autojulgamento e da autoavaliação.

Os escritores, no século XX, também se preocuparam pelas questões da verdade e segundo o crítico Marcel de Grève, em seu texto *L'autobiographie, genre littéraire?* (2008), Paul Valéry, já no início do século XX, rejeita a autobiografia como sendo incompatível com a literatura: em 1927, com relação aos escritos autobiográficos de Stendhal, questiona a noção da verdade dentro do projeto, ao estabelecer uma oposição entre ela e a literatura. Stendhal teria pretendido apenas afirmar um desejo da verdade. Com efeito, segundo Valéry, em literatura, a verdade não é concebível.

Se autobiografia representa nos dias atuais um gênero literário de grande porte, o que é facilmente verificável diante da quantidade cada vez mais numerosa de seus títulos, deveríamos também considerar que há uma assimilação cada vez mais próxima entre romance e autobiografia. Com efeito, o gênero autobiográfico desempenharia um papel de “contaminação” diante dos outros gêneros literários. Hoje, qualquer romance é avaliado também por meio de sua porção autobiográfica.

De certa forma, a ficção usufrui de um interesse suplementar se puder ser considerada como uma autobiografia velada, ganhando, dessa forma, um crédito de verdade e, por que não dizer, de valor. Não se poderia também deixar de observar que o leitor atual, frequentemente, se interroga sobre as relações existentes entre o “sujeito” escrevente e o texto escrito. Quer seja diante de um romance ou de um poema, ele buscaria apreender o valor autobiográfico da obra.

Muitos foram os escritores que se debruçaram sobre essa questão. André Gide, por exemplo, em seu romance autobiográfico *Si le grain ne meurt* (1926), afirma que a ficção seria capaz de atingir uma maior verdade, como podemos depreender nesta passagem: “As memórias são sempre meio-sinceras, por maior

que seja a preocupação com a verdade: tudo é sempre mais complicado do que se diz. Talvez, se possa aproximar mais da verdade com o romance.”¹¹

Ou François Mauriac, em seu livro *Écrits Intimes* (1953): “Só a ficção não mente, ela abre uma porta escondida sobre a vida de um homem, por onde se pode deslizar, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida.” (apud ALLET; JENNY, 2005, p. 10).¹²

Dentro desse enfoque, a ficção poderia usufruir de um estatuto de maior fiabilidade que a autobiografia, na medida em que revelaria aspectos significativos da vida do escritor, mas sem a intervenção de sua vontade, racionalizada por meio de um discurso. Apresentaria, então, o “eu” da alma desconhecida ou do inconsciente, quer dizer, o verdadeiro eu, e não o “eu” da consciência e sujeito dos acontecimentos a serem relatados em uma narrativa autobiográfica. Essa abordagem nos coloca diante da necessidade de se distinguir esses dois “eu”.

Philippe Lejeune atribui o nome de “pacto fantasmático” a esse tipo de atitude, na qual o leitor seria levado a ler os romances não apenas como ficções, mas também como fantasias reveladoras de um indivíduo, devendo, portanto, compreender que toda ficção é inconscientemente autobiográfica.

Os escritores que se encaixariam dentro desse pacto não pregariam uma desvalorização do gesto autobiográfico, mas, sim, sua ampliação, criando, dessa forma, um “espaço autobiográfico” dentro do qual seria lida toda a sua obra.

O projeto de Gide seria a construção de uma imagem de si, a de um ser em toda a sua complexidade e ambiguidade, mas, para isso, a adesão à escrita autobiográfica revela-se insuficiente. Torna-se necessária uma orquestração de textos, alguns de ficção, outros de crítica e outros escritos íntimos para a elaboração

¹¹ “Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit leur souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman”.

¹² “Seule la fiction ne ment pas, elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue” (apud ALLET; JENNY, 2005, p. 10)

de seu projeto. Por meio da ficção, o escritor manifesta o firme desejo de contar-se, compreendendo, dessa forma, uma purgação e uma confissão, o que lhe permitiria uma realização, mas, ao mesmo tempo, uma liberação interior.

O relato autobiográfico seria, em si, insuficiente para dar conta de toda a complexidade e ambiguidade de seu narrador, assim como da construção de si, elementos esses que poderiam encontrar uma resposta por meio do texto de ficção.

Alguns escritores, no entanto, evocam a impossibilidade de contar/relatar sua existência por meio de um processo autobiográfico, tendo em vista que essa existência não poderia ser inteiramente memorizada, pois haveria perdas na sua memória, fato este que viria a traí-la já que seria criada artificialmente por meio da linguagem.

Tal atitude poderia ser exemplificada pelo escritor Georges Perec, que, em seu romance *W ou le souvenir d'enfance*, faz a constatação do vazio de sua memória: “Não tenho lembrança da infância.” (PEREC, 1975, p. 13).

Esse vazio corresponde à morte de seus pais durante a Segunda Guerra Mundial, ocorrida em sua infância – Perec decide, então, reconstituir minuciosamente suas lembranças mesclando-as com uma história inventada intitulada “W”. Dessa forma, o autor apresenta suas lembranças como acontecimentos tão hipotéticos como a ficção por ele produzida.

Há, dessa maneira, um pacto diametralmente oposto ao pacto autobiográfico proposto por Lejeune – trata-se, aqui, de um “pacto fictício”, uma vez que estes escritores acreditam que toda autobiografia é romanesca. Seria o caso de autores como Georges Perec, em *W ou Le souvenir d'enfance* (1975), Alain Robbe-Grillet, em *Le miroir qui revient* (1985), ou Roland Barthes, em *Roland Barthes par lui-même* (1980).

Alain Robbe-Grillet também adere a esse projeto literário, uma vez que, em seu livro *Le miroir qui revient*, assinala explicitamente a reconstrução imaginária presente em sua autobiografia, formulando, como Gide já o fizera, um pacto

fantasmático: “(...) Nunca falei de outra coisa senão de mim. Como era do interior, quase não se percebeu. (ROBBE-GRILLET, 1984, p. 10)¹³

Contudo, tal declaração encontra seu contraponto ao escrever: “(...) E é ainda na ficção que aqui me aventuro”. (ROBBE-GRILLET, 1984, p. 13).¹⁴ Ele sustenta, assim, que a história de sua vida é um romance, aderindo, dessa forma, a um pacto fictício.

Seria importante observar que os signatários desse pacto desejam ressaltar a construção do sentido que toda elaboração de relato deve apresentar: a história de uma existência encontraria, dessa forma, sua significação por meio de um ato suscetível de construí-la. Ao empreender o gesto autobiográfico de relatar sua vida, o escritor desejaria não apenas instituir uma orientação, mas, sobretudo, atribuir-lhe um sentido.

Uma autobiografia poderá ser mais ou menos narrativa, retrospectiva ou centrada na vida de uma personalidade, porém o relato deverá ser sempre aquele que uma pessoa real fará de sua existência.

Forçoso é concluir que o estatuto literário da autobiografia acarreta uma delimitação problemática no que diz respeito à sua escrita, haja vista sua condição autorreferencial – esta condição remete a três momentos: ao “eu” do passado (retrospectiva), ao “eu” do presente, da escrita (ao “eu” do narrador) e, por fim, ao futuro imediato, que é a dinâmica, por natureza da escrita.

O relato autobiográfico não pode escapar de um paradoxo: não somente o relato retrospectivo não é verificável, em termos de verdade referencial, como também resultará de uma divergência de identidade.

O “eu” do discurso não consegue abarcar inteiramente o “eu” do passado. O narrador é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar. Estaríamos, pois, diante de dois “eu”: o eu do narrador e o eu narrado. Seria conveniente retomarmos aqui as ideias de Mikhail Bakhtin, em sua obra *Estética da criação*

¹³ « Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi. Comme s’était de l’intérieur, on ne s’est guère aperçu. »

¹⁴ « Et c’est encore dans la fiction que je me hasarde ici. »

verbal (1979) (BAKHTIN, 2011, p. 139), na qual afirma não haver identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, por não haver coincidência entre experiência vivencial e a “totalidade artística”.

A noção de identidade narrativa, como será aprofundada no próximo capítulo, revela-se de interesse vital nesta investigação sobre o espaço da escrita autobiográfica, uma vez que seu projeto ultrapassaria a mera especulação peculiar de veracidade ao possibilitar a seu enunciador o que Paul Ricoeur conceitua como a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de “si mesmo como outro”.

1.2 A questão da identidade narrativa

1.2.1 A constituição da identidade narrativa

A questão da identidade narrativa é um conceito essencial dentro da obra do filósofo francês Paul Ricoeur, estando presente, primeiramente, em *Temps et Récit 3* (1985), livro no qual o conceito é introduzido para, em seguida, retomá-lo em *Soi-même comme un autre* (1990). Nesta obra, o autor, a fim de analisar a noção de identidade narrativa – a noção do “si” relatado, o “eu” que se revela contando-se, contando a sua história –, elabora uma profunda reflexão teórica.

A identidade narrativa é, dessa maneira, apresentada por Ricoeur em *Temps et Récit 3*:

(...) Responder à questão “quem” como dissera energicamente Hanna Arendt, é contar a história de uma vida. A história narrada diz o “quem” da ação. A identidade do “quem” é apenas, portanto, uma identidade narrativa (RICOEUR, 1997, p. 424).

A identidade narrativa implica a narração de uma vida indicando o contexto de ações e situações a partir do qual podemos identificar a pessoa. É a resposta à questão “Quem é você” e implica necessariamente a narrativa de vida. Dizer a identidade de um indivíduo significa responder à questão sobre quem fez tal ação, quem é seu agente, seu autor? O conceito de identidade narrativa pode designar tanto um indivíduo como uma comunidade, e esse conceito, segundo Paul Ricoeur, supõe a resposta à pergunta “Quem fez tal ação, quem foi o autor?”. Tal resposta só

pode ser narrativa: responder quem supõe “contar a história de uma vida” A identidade do quem é, portanto, uma identidade narrativa.

O conceito de identidade narrativa proposto por Ricoeur nos conduz à análise da dialética entre ipseidade e mesmidade, responsável pela construção do “si mesmo” – é essa dinâmica, presente na narrativa, que mais define e constrói a identidade pessoal do sujeito.

A identidade pessoal nos levaria, portanto, à reflexão da identidade-idem e da identidade-ipse, sendo que a primeira nos remeteria às características inerentes a uma identidade substancial e formal (imutáveis e permanentes, tais como o patrimônio genético) e a segunda, ao caráter e à promessa. A diferença entre idem e ipse poderia, portanto, ser vislumbrada como a existente entre uma identidade substancial e formal e a identidade narrativa, pois, segundo Ricoeur (1985, p. 443), a identidade pode ser apreendida de duas formas: a mesmidade ou identidade-idem correspondendo à identidade formal e a do “si-mesmo”, identidade-ipse ou a identidade narrativa, a única que pode incluir “a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida.”¹⁵

O conceito de identidade narrativa passa, dessa forma, pela discussão da relação entre identidade-idem e identidade-ipse, pois, como vimos, é essa dialética que mais define e constrói a identidade pessoal do sujeito: ao contar a (sua) história, o sujeito encontra-se envolvido por tal dinâmica, uma vez que a intriga da história é necessariamente transportada do plano da ação para o da condição narrativa.

Podemos, portanto, aferir que a identidade se encontra estreitamente ligada ao fato de se narrar, pois o sujeito constrói a si mesmo contando-se, produzindo a narração de si próprio.

Ao criar essa dupla conceituação – a mesmidade e a ipseidade – lembrando que a mesmidade abarcaria a ideia de constância e de estabilidade, e a ipseidade, a livre manutenção de si, a imprevisibilidade e a decisão ética, Paul

¹⁵ “À la différence de l’identité abstraite du Même, l’identité narrative, constitutive de l’ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d’une vie” (Paul Ricoeur, *Temps et Récit* 3, 1985, p. 443).

Ricoeur se propõe a desvendar a ilusão substancialista de um sujeito idêntico a si mesmo.

Falar de si implica um recuo reflexivo, o “eu” possibilita a consciência de “si”, das ações, dos pensamentos se organizando e dando sentido à experiência vivida e permitindo também a manutenção de um sentimento de continuidade de existência. O “eu” representaria, portanto, o ponto de convergência entre a identidade-idem e a identidade-ipse presentes em uma identidade narrativa em que o sujeito se inventa e se constrói. A identidade, na conceituação do filósofo Paul Ricoeur, tem o sentido de uma categoria da prática, supõe a resposta a perguntas como quem fez tal ação, quem foi o autor, resposta que não pode ser senão narrativa, pois responder quem supõe contar a história de uma vida.

Dentro dessa perspectiva, a noção de “narrativa de si” abarcaria a dupla vertente do relato histórico e ficcional. Os relatos de si, segundo Paul Ricoeur, estariam alojados em um entrecruzamento entre o relato histórico e o ficcional. Com efeito, Ricoeur nos levaria a refletir sobre o seu conceito de identidade narrativa dentro do cruzamento entre história e ficção e, para tal, segundo três hipóteses:

(...) A compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra no relato, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esta recorre à história tanto quanto à ficção, transformando a história de uma vida em uma história fictícia, ou, se quiser, em uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias ao estilo romanesco das autobiografias imaginárias (RICOEUR, 1990, p. 138).

A noção de identidade narrativa encontra-se, portanto, a nosso ver, fortemente inscrita dentro de uma reflexão sobre os relatos autobiográficos. Efetivamente, em suas duas obras já citadas (*Temps et Récit 3, Soi-même comme un autre*), Ricoeur demonstra inúmeras vezes que o sujeito constrói a si mesmo contando-se, produzindo a narração de si mesmo.

A narração seria, dessa forma, o meio privilegiado de dar corpo ao tempo e estruturar a experiência temporal, uma vez que, por meio do relato, o tempo narrado obtém uma coerência e um sentido, uma unidade que o torna compreensível, o que vem a permitir que o indivíduo organize sua experiência e ordene a sequência de suas ações dando-lhes um sentido. E seria com esse trabalho de coesão que a

problemática do tempo humano se uniria à problemática da identidade. Valeria lembra aqui que, segundo Ricoeur, a identidade pessoal só pode ser articulada em uma dimensão temporal da existência humana.

O relato narrativo poderia oferecer uma unidade temporal ao caráter descontínuo dos acontecimentos. Relatar é discernir pelo espírito, é também explicar, estabelecer elos lógicos que irão tecer a trama temporal.

Em suas obras supracitadas, o filósofo Ricoeur demonstra que a narrativa de si seria uma forma indispensável para captar o sujeito em luta com os problemas de sua existência, a narrativa poderia, dessa forma, tornar-se o meio privilegiado para dar corpo ao tempo e estruturar a experiência temporal.

Por meio da noção do conceito de “si”, do sujeito que é o resultado da ação do eu sobre o outro e reciprocamente, Paul Ricoeur oferece um meio de pensar conjuntamente a tensão, o dilema de todo biógrafo entre a reprodução de um caráter intangível do sujeito biografado e as mudanças que conhece ao longo de sua existência.

François Dosse, em seu texto “*La biographie à l’épreuve de l’identité narrative*” (2013)¹⁶, afirma que a distinção proposta por Ricoeur em seus conceitos de mesmidade e ipseidade pode ser a maneira de escapar dos paradoxos da utopia biográfica, ou, como dizia Pierre Bourdieu, de *l’illusion biographique*. Pode-se então validar o reconhecimento de um gênero, e evitar os obstáculos e armadilhas de sua prática. Essa distinção possibilitaria, portanto, uma reflexão conjunta do que permanece e do que muda da experiência viva.

Voltando à noção de identidade narrativa, vimos que, segundo Ricoeur, ela pode ser constituída de duas maneiras: a identidade do “mesmo” – idem, a identidade formal – e a do “si mesmo” – ipse, a identidade narrativa, a única que pode “incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida”.

Por meio dessa importante categoria prática, pode-se captar o “quem” da ação, sem encerrá-la numa identidade estável. Ao contrário, a identidade narrativa

¹⁶ Artigo disponível em <http://www.fabula.org/colloques/document1928.php> (acesso março 2014)

constitutiva do sujeito permite apreendê-lo na mudança, incluindo a mutabilidade na coesão de uma vida.

1.2.2 *Caráter e ética*

Conforme já foi mencionado, a identidade narrativa situa-se no âmago da dialética entre o “idem” e o “ipse”, e caberia aqui observar como Bastien Engelbach, em seu artigo *Du modèle du récit à l'énonciation de soi* (2013) a ela se refere: “(...) ela (a identidade narrativa) possibilita a reflexão do sujeito, não como sendo sempre o mesmo, mas sim inscrito em um devir temporal, um agente de múltiplos atos, mas que nem por isto nele se perde.”¹⁷

A identidade narrativa permitiria, por meio do descortinar de uma vida, dar um sentido e uma significação ao percurso de uma vida e, assim, compreender como o narrador se constitui e se constrói no decorrer de sua história e como ele se identifica com a história de sua existência.

A noção de “caráter”, como sendo o conjunto de disposições estáveis a partir das quais uma pessoa pode ser reconhecida, pode ser, para Ricoeur, um dos elementos capazes de estabelecer um elo de conexão entre o ipse e o idem.¹⁸ Estariam compreendidos, dentro dessas disposições de caráter, os hábitos, mas também todos os elementos nos quais um sujeito se reconhece em termos de valores, ideais, gostos, normas socioculturais, em suma, tudo aquilo com que possa se identificar.

Dessa forma, como ressalta Leonor Arfuch na obra já citada (2010, p. 119), a noção de identidade narrativa, ao permitir analisar ajustadamente o “vaivém entre o tempo da narração, o tempo da vida e a (própria) experiência, postula a compatibilidade de uma lógica das ações com o traçado de um espaço moral”. Com efeito, nenhum relato poderia transcorrer dentro de um universo neutro, uma vez que estaria inscrito dentro de uma orientação ética, como salienta Arfuch:

¹⁷ Artigo disponível em <http://www.fabula.org/colloques/document1883.php> (acesso novembro 2014)

¹⁸ “(...) en tant que seconde nature, mon caractère c'est moi, moi-même, ipse; mais cet ipse s'annonce comme idem” (RICOEUR, 1990, p. 146).

(...) É esta orientação ética, que não precisa de nenhuma explicação normativa, que vai além de uma intencionalidade, que insiste, talvez com maior ênfase, nas narrativas de nosso espaço biográfico, indissociável da posição enunciativa particular, dessa sinalização espaço temporal e afetiva que dá sentido ao acontecimento de uma história (ARFUCH, 2010, p. 120).

Paul Ricoeur, ao analisar a noção de identidade narrativa (a noção do si relatado, o “eu” que se revela ao se contar), além de analisar a dinâmica entre a mesmidade e a ipseidade, elabora um estudo da teoria de ação e da moral presentes na narrativa.

Tal aspecto teórico estaria composto de duas faces: a prática e a ética. A primeira define-se pela relação entre aquilo que o sujeito conta de si mesmo, apresentando-se a ele como ele se vê, e aquilo que realmente aconteceu, ou seja, é a relação entre a ação descrita e a ação relatada; já a segunda apresenta-se como sendo o julgamento moral que o indivíduo efetua em face da sua narração. Da relação entre essas duas dimensões presentes na narrativa decorre, então, a relação entre a ação e o si – a identidade do sujeito é definida por aquilo que ele próprio narra, sendo que o que é narrado também deriva da identidade do sujeito.

Seria interessante ressaltar aqui que a noção de caráter ocupa um lugar essencial na teoria de Ricoeur – em sua obra *L’homme faillible* (1960), o filósofo refere-se a ele como “caráter imutável”, algo inato e absolutamente invariável. Ora, o próprio Ricoeur, em suas obras posteriores, precisará que o caráter pode sofrer modificações ao longo de uma existência e continuar a definir uma pessoa. O caráter seria encontrado, dessa forma, na fronteira entre a mesmidade e a ipseidade. Não responderia, pois, à questão “o que faço”, que se situaria junto da teoria da ação, mas permitiria operar o vaivém entre as questões “quem sou” e “o que sou”. Podemos, portanto, aferir que o caráter se revela em seu aspecto narrativo, pois, como Ricoeur coloca, “ele tem uma história contraída” (1985, apud SIVINSKI).

A promessa – essencialmente ligada a uma intenção ética –, está igualmente presente e de maneira ainda mais nítida como a figura emblemática da manutenção do si. Na promessa, “o que” desaparece em prol do “quem” e já se descortina a identidade narrativa.

Devemos aqui observar que a compreensão do conceito de identidade proposto por Ricoeur encontra-se sempre intermediado pela noção do tempo, pois, como diz o filósofo, “a identidade pessoal só pode ser articulada em uma dimensão temporal da existência humana” (RICOEUR, 1985) – a noção de identidade não pode ser considerada fora de uma inscrição temporal.

1.2.3 *Tempo e narrativa*

A composição e a elaboração de um projeto (auto)biográfico, ao relatar uma história ou uma experiência de vida, estão inscritas em uma das grandes divisões do discurso, que é a narrativa, e esta o remete evidentemente ao eixo da temporalidade.

Neste ensejo, tomamos novamente emprestado as palavras de Leonor Arfuch e seu *Espaço biográfico*: “(...) Efetivamente, o que mais a atribuição autobiográfica supõe além da ancoragem imaginária num tempo ido, fantasiado, atual, prefigurado?” (ARFUCH, 2010, p. 110).

A questão da temporalidade na narrativa revela-se de crucial importância para a reflexão de nosso espaço (auto)biográfico. Efetivamente, Benveniste já afirmava em seu texto “A linguagem e a experiência humana”: “(...) Nosso tempo vivido corre sem fim e sem retorno, é esta a experiência comum. Não reencontramos jamais nossa infância, nem o ontem, nem o instante que acaba de passar” (BENVENISTE, 2006, p. 73).

A reflexão de Benveniste sobre a temporalidade na narrativa o levou a conceituar a noção de três tempos: o tempo físico do mundo, o tempo psíquico dos indivíduos e o tempo crônico. O tempo crônico engloba a vida humana enquanto sucessão de acontecimentos, tempo de nossa existência, da experiência comum. A esse tempo se articula outro tempo, o linguístico, que não é redutível a nenhum dos dois, mas que se desdobra no ato da enunciação. Esse tempo crônico é configurado no relato, por meio da qualidade mediadora da trama, conferindo inteligibilidade ao mundo. Ao ser o fruto da história e da ficção, ele encontra na identidade narrativa um ponto de articulação.

O espaço (auto)biográfico conta sob diferentes formas uma história ou uma experiência de vida por meio de um modo narrativo, estando, portanto, absolutamente articulado ao eixo da temporalidade. Essas preocupações já haviam sido detectadas por Roland Barthes em seu texto *Analyse structurale des récits* (1966) quando, ao refletir sobre a temporalidade e a narrativa, ele se interroga:

(...) Existe atrás do tempo do relato uma lógica intemporal? (...) o tempo não pertence ao discurso propriamente dito, mas ao referente. (...) o “verdadeiro” tempo é uma ilusão referencial, “realista” (...) cabe à lógica narrativa dar conta do tempo narrado (BARTHES, 1977, p. 27).

A questão da temporalidade na narrativa ocupa um papel essencial na teoria de Ricoeur e, segundo o filósofo, a temporalidade requer a mediação da narração para existir, como podemos verificar por meio de suas palavras:

(...) Para se ter um presente, (...) é preciso que alguém fale; o presente é então marcado pela coincidência entre o acontecimento e o discurso que o enuncia; para alcançar o tempo vivido a partir do tempo crônico, é preciso passar pelo tempo linguístico que é referido no discurso (...) (RICOEUR, 1997, p. 197).

Em suma, seria, pois, por meio da narrativa que a experiência e a vivência poderiam ser configuradas, já que a narrativa outorgaria forma ao que é informe ao possibilitar equacionar o tempo do mundo, da vida, do relato e da leitura. E, nesse sentido, voltamos a Arfuch: “O tempo mesmo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo” (ARFUCH, 2010, p. 112).

Em outras palavras, a elaboração de um relato de vida não diz respeito apenas a uma ordenação cronológica de acontecimentos – reais ou ficcionais – ou a uma forma mimética daquilo que seriam as ações humanas, mas à forma da estruturação da vida e, portanto, da identidade. Dessa forma, podemos concluir que a noção de identidade narrativa proposta por Paul Ricoeur encontra-se fortemente associada à prática autobiográfica em razão de seu caráter narrativo de experiências e vivências.

1.3 Narrativas autobiográficas: entre a história e a ficção

1.3.1 Narrativas de ficção

A palavra narrativa, etimologicamente derivada do latim *gnarus* e, posteriormente, *narrare*, significa contar, relatar, narrar. E o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* a define como a exposição de fatos ou acontecimentos, podendo ser expressos por diversas linguagens – verbal, oral ou visual. A essa definição acrescenta-se a seguinte acepção: uma obra literária geralmente em prosa, em que se relata um acontecimento ou um conjunto de acontecimentos, reais ou imaginários.

A narrativa conteria, dessa forma, o relato de um fato ou acontecimento expresso por meio de uma linguagem oral ou escrito, podendo ser fictícios ou pertencentes ao mundo da não ficção. Com toda certeza, escrever uma obra de ficção não é o mesmo que informar acerca de um fato verídico. Mas, seja como for, o estilo narrativo do relato mantém-se em ambos os universos. Convém assinalar que o relato transcende a literatura e a palavra escrita, pois quando uma pessoa conta algo à outra, está relatando uma situação, ou seja, está construindo um relato, uma narrativa.

“Obra literária, geralmente em prosa, em que se relata um ou vários acontecimentos, reais ou imaginários”: eis uma definição de narrativa que nos remeteria a seu universo conceitual. Certamente essa definição não é um exemplo de precisão ou de complexidade, mas encerra uma questão ou uma problemática, que é a da proximidade entre a narrativa e a literatura.

Inúmeras são as definições de “literatura” e poderíamos abordá-la como arte e linguagem, ou seja, o uso estético da linguagem escrita. Ou, como diz Gérard Genette em *Fiction et Diction* (1991), a literatura é a arte da linguagem.

Essa noção de literatura como oposição à realidade, assim como a ideia de conceber a literatura como uma simulação, ilusão ou fabulação da realidade, usufruiu de muita força, bem como de grande adesão, de tal maneira que a qualificação de “artificial” foi imposta como caráter constitutivo e até mesmo natural da obra literária. Ao lembrar que a palavra “artificial” tem sua origem etimológica no

latim *ars*, pode-se apreender a conceituação estética da literatura supramencionada por Genette.

A análise em torno das narrativas nos remete a seus dois planos constitutivos: o do conteúdo e o da escritura. No entanto, via de regra, quando se fala em real/ficcional, a tendência é ater-se exclusivamente ao conteúdo, e não à escritura. Ora, a escritura é a condição primeira da literatura, sua essência e substância maior.

Torna-se, portanto, necessário um exame rigoroso sobre as relações existentes entre a autobiografia e a escritura, bem como entre a autobiografia e o estilo, questões estas que serão tratadas nos próximos capítulos.

A presença cada vez mais constante de gêneros textuais, como a auto(biografia), memórias, diários ou confissões, nos lança o debate em torno das fronteiras da ficção, pois estaríamos prestes a admitir que o conceito do literário pudesse ultrapassar os limites da ficção ao incluir a realidade. Tal fato não seria de difícil assimilação, haja vista a natureza das narrativas (auto)biográficas: um relato não fictício, no qual a autenticidade e a sinceridade desempenham um papel de suma importância. Estaríamos, portanto, diante da intrusão da realidade nos domínios do ficcional e do literário?

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias ; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação.(BARTHES, 2013, p. 19)¹⁹

Essa citação de Roland Barthes, presente em seu texto “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1977) nos remete à definição de narrativa apresentada no início deste capítulo. Podemos, portanto, facilmente aferir que a

¹⁹ BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*, tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

narrativa é a exposição, oral ou escrita, de um ou vários acontecimentos, reais ou imaginários, o que nos leva a supor a existência de duas formas de narração: a objetiva, que apresentaria acontecimentos reais, e a ficcional, que apresentaria acontecimentos imaginários.

Se Barthes, nos anos 70, parece aceitar a existência da dicotomia narração de acontecimentos passados/ narração imaginária, hoje essa repartição nos pareceria um pouco rudimentar em razão de sua abrangência. Certamente útil do ponto de vista didático, mas impraticável dentro de uma perspectiva epistemológica. Inevitavelmente, a problemática da escritura é crucial, pois, ao se falar em narrativa, questões relativas a ponto(s) de vista assim como a implicação do narrador são relevantes.

Vista dessa maneira, a narrativa de ficção é uma invenção, uma criação humana e consiste em um relato de acontecimentos que envolvem um narrador que a conte, personagens que vivenciem os fatos narrados, um espaço em que se ambiente a história, uma trama/intriga (conflitos) e o transcorrer do tempo em que a ação se desenvolve. A narrativa de ficção é construída para atingir seus leitores como se fosse real. No mundo da ficção, a realidade interna é mais ampla que a realidade externa, concreta, que conhecemos.

Pode-se aferir que o universo da ficção coloca em suspenso a questão da veracidade, pois, como escreveu Genette: “Entrar na ficção significa sair do campo comum do exercício da linguagem marcado pelas preocupações de verdade e persuasão que comandam as regras de comunicação e deontologia do discurso.” (GENETTE, 1991, p. 19)²⁰

No entanto, o debate literário sobre o universo ficcional foi, a partir do século XX, consideravelmente ampliado pela presença das narrativas autobiográficas, gênero literário que coloca em evidência a questão das fronteiras da ficção – com efeito, as fronteiras entre a realidade e a ficção são muito tênues em determinados universos narrativos, tais como os *faits divers* e a história.

²⁰ “Entrer dans la fiction, c’est sortir du champ ordinaire d’exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de communication et la déontologie du discours” (GENETTE, 1991, p. 19).

Os laços estreitos existentes entre a realidade e a ficção levaram Genette a supor que o discurso da ficção poderia ser visto como um patchwork: “O discurso da ficção é na verdade um patchwork ou um amalgama relativamente homogeneizado de elementos heteróclitos extraídos em sua maioria da realidade.” (GENETTE, 1991, p.60)²¹

Essa consideração permite a Genette afirmar que “a ficção é o real ficcionalizado” ou mesmo Barthes a observar a presença do “efeito do real” nas obras de ficção, como podemos observar na citação extraída de seu texto “*L’effet de réel*” (1968): “(...) produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as correntes da modernidade.” (BARTHES, 1988, p.164).

As convergências entre o real e o ficcional podem surgir em diversas situações, como é o caso de relatos reais cujo anonimato de seus protagonistas precisa ser mantido em razão de circunstâncias de risco envolvido. Nesse caso, o autor recorre a métodos emprestados da ficção (nomes fictícios, abreviações etc.). Outro exemplo dessa interseção ocorre com determinados filmes que, para evitar processos judiciais, explicitam a seus espectadores que qualquer semelhança com pessoas ou fatos reais é mera coincidência.

Essas ilustrações permitem afirmar que, assim que se entra no processo narrativo (verbal ou visual), uma mediação é estabelecida, afastando-se, portanto, da restituição absoluta do real. No caso do gênero autobiográfico, essas relações estreitas tornam-se ainda mais ambíguas em razão de sua aproximação formal com o romance – muitas vezes ocorre que o autobiógrafo construa uma narrativa ficcional de vida servindo-se da ficção para remediar lacunas de memória ou para construir-se a si mesmo. O autor de uma autobiografia escolhe o que vai contar e revelar e os lapsos de memória tornam-se vazios a serem preenchidos com a sua imaginação.

Seria oportuno lembrar que o gênero em questão é de difícil enquadramento, tendo em vista a fronteira existente entre vários gêneros – a

²¹ “Le discours de la fiction est en fait un patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé d’éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité” (GENETTE, 1991, p. 60).

autobiografia encontra-se próxima das memórias e biografias e, portanto, de um discurso historiográfico, mas também das obras de ficção, particularmente do romance, e aí temos romances autobiográficos, autobiografias romanescas, autoficções etc. Obras como *Le miroir qui revient* (1985), de Alain Robbe-Grillet, na qual o autor apresenta sua autobiografia como um romance, ou *Enfance* (1983), em que Nathalie Sarraute conduz sua narrativa entre a ficção e a autobiografia clássica.

As fronteiras entre os dois gêneros são, dessa forma, muito tênues, o que nos leva a crer que todo romance contém aspectos autobiográficos, assim como cada autobiografia, por ser uma obra literária, contém certa dose de ficção. Pode-se, dessa maneira, ler um romance como uma autobiografia e uma autobiografia como um romance? Este é o dilema presente em várias obras literárias, como, por exemplo, *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, em que o narrador se chama Marcel.

Haveria, sem dúvida, uma forte presença do real e de verdade na narrativa autobiográfica, pois, como diz Philippe Lejeune em seu *Pacto autobiográfico*, o “eu” que é dirigido a um leitor desconhecido não é um personagem de ficção, mas um indivíduo real que assina com seu nome, se compromete a dizer, na medida do possível, a verdade. Evidentemente, não pode se deixar de observar que esse “eu” contém em si uma parte de ficção. Ou, como diz o próprio Lejeune, ao evocar célebre fórmula de Rimbaud, e que será utilizada em um dos títulos de sua obra, *Je est un autre* (1980).

Questões relativas à autenticidade e verdade encontram-se no âmago da discussão sobre as obras autobiográficas – as lacunas ou infidelidades perpetuadas em nome da memória levam os autores a reconstruir suas lembranças, o que ainda é mais notório quando se trata dos acontecimentos relativos à infância. Dessa forma, as relações estabelecidas entre realidade, verdade e ficção em um texto autobiográfico implicam em uma verdade a ser construída, pois, ao falar de si, o autobiógrafo também se inventa e se constrói. O “eu” do autobiógrafo é construído por meio e a partir da escritura.

A escritura autobiográfica como veremos no próximo capítulo, apresenta uma realidade histórica, um universo sociocultural, sendo, concomitantemente,

porta-voz de uma realidade pessoal e de um universo emocional impregnado da sensibilidade e da concepção de vida do autobiógrafo. Um dos elementos fundamentais, inerentes a essa escritura, diz, portanto, respeito à verdade e à autenticidade dos fatos evocados. Tal problemática é de crucial importância em relatos de infância e adolescência e ela está presente em nosso *corpus* literário, que é *Mort à crédit*, ficção autobiográfica, na qual seu autor, Céline, aborda os anos de infância e adolescência.

Hélène Jaccomard, em seu livro *Lecteur et Lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, assim exprime-se a esse respeito:

O autor tem autoridade sobre o herói cujo ponto de vista dificilmente é obtido sem recorrer à reconstituição romanesca ou à projeção do *eu* presente sobre o *eu* passado. Isto revela ser particularmente verdadeiro no que diz respeito aos anos da primeira infância, os mais distantes psicologicamente e cronologicamente. (JACCOMARD, 1993)²²

A narrativa autobiográfica visa essencialmente não simplesmente contar a história de uma vida, mas sim a construção de uma personalidade, concepção esta forjada por Philippe Lejeune em sua obra *O pacto autobiográfico* (1996): “Relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”.

Ao querer retratar e construir a história de uma personalidade, o autobiógrafo forçosamente faz uso da ficção nem que seja apenas para remediar as dificuldades inerentes às lacunas de memória. Mas o que deve ser observado é o fato de a narrativa autobiográfica conter essencialmente a construção e a elaboração do “si”.

A questão que forçosamente se coloca é se uma sinceridade absoluta é verdadeiramente possível, e se, uma vez que entramos no campo da escritura, entramos também no domínio da ficção.

²² L'auteur a la haute main sur le héros dont il lui est difficile de rendre authentiquement le point de vue, sans recourir à la reconstitution romanesque ou à la projection du *je* présent sur le *je* passé. Cela s'avère particulièrement vrai en ce qui concerne les années de la petite enfance, les plus lointaines psychologiquement et temporellement. (JACCOMARD, 1993, p.352)

1.3.2 Entre a realidade e a ficção

Há uma tendência em se utilizar o termo “ficção” para designar um gênero literário que se opõe globalmente à “não ficção”. A questão é saber se o gênero ficcional pode ser caracterizado por propriedades textuais específicas ou se, pelo contrário, nada permite distinguir os enunciados de ficção dos outros. Esta seria, a nosso ver, a questão a ser aqui discutida.

As oposições sugeridas entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção fazem parte de análises de inúmeros teóricos literários, tais como Roland Barthes, que, em seu texto “*Le discours de l’histoire*” (1967), já chamava a atenção sobre as eventuais oposições pesando sobre a ficção e a história:

(...) a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente, em nossa cultura, desde os gregos, à sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”, justificada por princípios de exposição “racional”, essa narração difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance, no drama? (BARTHES, 1988, p. 145).²³

De acordo com a teórica literária americana Dorrit Cohn, em seu livro *Le propre de la fiction* (2001), obra na qual a especialista analisa os gêneros ficcional e não ficcional, um certo número de críticos e filósofos foram tentados a aplicar ao discurso narrativo o caráter geral de ficção, o que seria o caso das narrativas históricas, jornalísticas e autobiográficas. Tal fato se daria em razão da existência de uma trama/intriga que estaria presente em qualquer narrativa, seja ela de natureza ficcional ou não. A trama ou, segundo o conceito forjado por Paul Ricoeur, a *mise en intrigue*, deve aqui ser compreendida como o arranjo particular dado aos acontecimentos, ou seja, a configuração dos elementos relatados. Essa trama consistiria, portanto, em combinar os acontecimentos narrados, os episódios, em uma totalidade configurada, impondo a eles uma ordem cronológica e sequencial. Visto dessa maneira, a narrativa poderia estruturar os acontecimentos previamente selecionados de forma a criar uma história tendo um começo, um meio e um fim.

²³ BARTHES, R., *O rumor da língua*, tradução Mário Laranjeira, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 145.

Esse tratamento textual não estaria longe do processado pela narrativa histórica – a teórica Dorrit Cohn, na obra supracitada (2001), lembra que o historiador Arnold Toybee dizia que, na história, a escolha, a combinação e a apresentação dos acontecimentos pertenciam ao campo da ficção.

Seguindo essa argumentação, a história poderia conter elementos da ficção ao se observar seu caráter representativo e imaginativo; da mesma forma, a ficção poderia ser alimentada pela realidade histórica. Gérard Genette, em seu livro *Fiction et diction*, dedica um capítulo ao estudo da narrativa ficcional e da narrativa factual. No referido estudo, o teórico debruça-se sobre as razões pelas quais as narrativas de ficção e as narrativas factuais teriam de se comportar de modo diverso com relação à história que contam unicamente pelo fato de que no factual a história é supostamente real, ao passo que na ficção ela é inventada.

Segundo Genette, não haveria uma diferença apriorística entre os regimes narrativos da ficção e da não ficção: assim como o historiador pode inventar um detalhe ou tecer uma intriga, o romancista também pode se inspirar de um *fait divers* para redigir seu romance.

Assim, reitera Genette: “(...) deve-se admitir que não existe nem ficção pura e nem História tão rigorosa que se abstraia de qualquer enredo ou procedimento romanesco” (GENETTE, 1991, p. 92).²⁴

A convergência entre a ficção e a história é um dos estudos essenciais dentro da obra *Temps et Récit 3* de Paul Ricoeur: segundo o filósofo, a narrativa histórica relata os acontecimentos como eles deveriam realmente ter ocorrido e seria por meio da distância quase metafórica entre o “como” e o “realmente” que a história e a ficção se misturaram. O acontecimento relatado pelo historiador deve ter ocorrido segundo o seu relato a partir de suas fontes de documentos, no entanto é por meio do hiato entre o “como” e o “realmente” que surge a convergência entre história e ficção. Assim como a história possui atributos oriundos da ficção, esta, por sua vez, também se alimenta da realidade histórica.

²⁴ “(...) on doit admettre qu’il n’existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu’elle s’abstienne de toute ‘mise en intrigue’ et de tout procédé romanesque” (GENETTE, 1991, p. 92).

A história possuiria, dessa forma, uma “face romanesca” a partir do momento em que ela seria o que o historiador imagina ter acontecido em um passado não por ele vivido, e, a ficção, por seu lado, se une à história ao narrar o que poderia ter acontecido, um passado provável, na fronteira entre a ficção e a história.

No entanto, não se poderia deixar de levantar as inúmeras ressalvas a essas concepções, e convém lembrar que o próprio Paul Ricoeur, em seu *Temps et Récit 2*, já afirmava que a narrativa literária teria um encaminhamento próprio ao criar para o leitor “mundos imaginários” – mesmo que a narrativa histórica, assim como a literária, possua uma trama, uma intriga, somente esta última pode engajar o leitor na riqueza da experiência do tempo como em obras como *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, ou *Ulisses*, de James Joyce, cujas narrativas se desenvolvem em um período de tempo de 24 horas.

A teórica americana Dorrit Cohn, na obra supracitada, argumenta que a narrativa de ficção é única ao criar seu próprio universo particular em um relato não referencial, ou seja, essa característica não implica uma absoluta falta de referência ao mundo externo. Segundo a teórica, as referências ao mundo externo não estariam submetidas ao critério da exatidão, dessa forma, a possibilidade da ficção em estabelecer uma relação de referência inexata ao mundo real é frequente na literatura, como, por exemplo, com a criação de lugares irreais situados em ambientes reais. Marcel Proust, em *A la recherche du temps perdu*, cria a localidade fictícia de Balbec, mas seu leitor pode facilmente localizá-la na costa da Normandia, e Céline, em *Mort à crédit*, ao criar *Le Passage des Bérézinas*, remete seu leitor ao *Passage Choiseul*, lugar real situado no segundo *arrondissement* de Paris.

A referencialidade poderia, portanto, ser um dos critérios de distinção entre as narrativas de ficção e as narrativas factuais – os relatos referenciais seriam, dessa maneira, verificáveis e incompletos, ao passo que os não referenciais não obedeceriam aos critérios da verificabilidade, porém seriam completos.

1.3.3 As narrativas autobiográficas

A análise das narrativas de si ou das narrativas autobiográficas nos sugere um estreitamento entre o histórico e o ficcional. Com efeito, essas narrativas poderiam ser consideradas como o ponto de convergência entre o relato de acontecimentos históricos e o relato de ficção, impregnado do imaginário. O sujeito, leitor e escritor de sua própria vida, realiza uma “configuração” de sua história de vida. Entendendo por “configuração”, segundo o conceito proposto por Paul Ricoeur, como a transformação da experiência viva sob o feito da narração.

Seria oportuno lembrarmos aqui que o filósofo francês, em sua obra *Temps et Récit* (1983-1985), elabora o conjunto das três etapas necessárias para a construção da intriga – a prefiguração, ou seja, o tempo vivido, pré-narrativo; a configuração, o tempo narrado, a transformação da experiência viva sob o efeito da narração; e, finalmente, a refiguração, que é o tempo da reconstrução. Essa terceira etapa implica na presença do leitor, que interpreta os acontecimentos por meio do ato da leitura.

A professora e filósofa suíça Jeanne-Marie Gagnebin, em um artigo consagrado à filosofia de Paul Ricoeur (GAGNEBIN, 1997), observa que o filósofo conceitua essas duas etapas complementares – a configuração e a refiguração – a fim de melhor entender as diferenças e semelhanças entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica.

Segundo Ricoeur, as maiores diferenças entre as duas narrativas podem ser observadas no momento da refiguração, uma vez que a história “remodela a experiência do leitor por uma reconstrução do passado baseada nos rastros por ele deixados” (RICOEUR, 1997), enquanto a ficção transforma a experiência temporal a partir de sua irrealidade. Dessa forma, afirma Gagnebin no citado artigo: “(...) Se ambas podem usar estratégias narrativas semelhantes, mecanismos de *configuração* parecidos ou mesmo idênticos, o momento de *refiguração* do mundo do leitor difere, em particular de sua experiência temporal” (GAGNEBIN, 1997).

Os estudos relativos aos gêneros literários tais como biografias, autobiografias, diários, memórias, encontram-se no cerne da questão pertinente às

fronteiras da ficção. Efetivamente, a presença de narrativas não ficcionais no cenário literário forçou a crítica a rever o conceito de literaridade e o campo da ficção, revendo, para tanto, o estatuto da ficcionalidade no sistema literário. A recente obra da escritora francesa Annie Ernaux, *Les Années* (2008), seria um exemplo eloquente dessa situação: nesta obra, a escritora distancia-se da abordagem clássica romanesca ao subverter o tradicional relato de vida ao realizar o que ela chama de “autobiografia impessoal”. Eis a seguir como a autora explica o seu projeto:

Não será um trabalho de rememoração, tal como geralmente se entende, visando o relato de uma vida, uma explicação de si.(...) Nenhum “eu” naquilo que ela vê como uma espécie de autobiografia impessoal – mas sim “a gente “ e “ nós “ - como se, por sua vez, ela fizesse o relato dos dias anteriores. (ERNAUX, 2008, p. 252)²⁵

Um dos elementos essenciais para a compreensão do movimento da escritura de Ernaux é a utilização particular que faz do emprego da 1ª pessoa: o emprego do “eu” cede lugar ao “ela” – essa escolha não elimina em nada a subjetividade, o que temos aqui é uma “subjetividade compartilhada”. Sua obra, ao empreender uma redefinição e renovação do autobiográfico, concebe o íntimo como um elemento social: “O íntimo é ainda e sempre do social, porque um *eu* puro no qual os outros, a história, não estariam presentes é ainda inconcebível. (ERNAUX, 2011, p. 32, tradução nossa)²⁶

A incursão de autores como Annie Ernaux ou, anos atrás, Roland Barthes, com seu *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), e, posteriormente, Alain Robbe-Grillet, com *Le miroir qui revient* (1985), para citar apenas alguns escritores, sugere uma nova dimensão literária ao gênero autobiográfico anteriormente enclausurado em uma narrativa de vida.

²⁵ Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel que l'on entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. (...) Aucun “je” dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais “on” et “nous” – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant (ERNAUX, 2008, p. 252).

²⁶ L'intime est encore et toujours du social, parce qu'un *moi* pur, où les autres, l'histoire, ne seraient pas présents est encore inconcevable” (ERNAUX, 2011, p. 32).

Temos agora narrativas assumidamente não ficcionais ao lado de obras de vertentes nitidamente ficcionais, como o próprio Barthes proclama na epígrafe de sua autobiografia: *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975): *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de Roman*.

Seria, portanto, de grande interesse analisar aqui as relações estabelecidas entre o real e o ficcional no que diz respeito às narrativas autobiográficas.

As fronteiras entre a realidade e a ficção são muito tênues se examinarmos a tendência contemporânea de uma ficcionalidade do real, o que pode ser observado por meio do emprego de *faits divers* na literatura ou dos relatos históricos e jornalísticos. A título de exemplo, poderemos citar a obra *A sangue frio* (*In Cold Blood*, no original), livro escrito pelo americano Truman Capote em 1965. A obra relata o brutal assassinato de uma família ocorrido em 1959 nos Estados Unidos, alguns anos antes. O autor teve a ideia do livro após ler uma notícia curta sobre o caso no jornal *New York Times*. O livro é considerado um “romance não ficcional” e a primeira obra do *New Journalism*. Outro exemplo, este mais recente, é o livro *1808* escrito pelo jornalista brasileiro José Laurentino Gomes e publicado em 2008. Trata-se de um livro da história do Brasil e de Portugal que relata a transferência da corte portuguesa para o Brasil ocorrida em 1808. O autor conta a história do Brasil de maneira clara, agradável e divertida, e o livro, além de ter obtido prêmios literários, foi considerado um *best-seller*.

No caso da autobiografia, as relações existentes entre o real e o ficcional podem ser ainda mais ambíguas em razão da aproximação formal com o romance, e o paradoxo do gênero deve-se também ao fato de que uma grande parte de seu reconhecimento por parte da crítica deriva de sua aproximação com os gêneros ficcionais.

As fronteiras entre os gêneros romances e autobiografia são muito incertas, pois sabemos que qualquer romance pode conter elementos de verdade com relação à história de vida de seu autor, assim como cada autobiografia pode alojar certa dose de ficção. Uma distinção clara das diferentes modalidades de

narrativas de si torna-se dificultada pelo enorme leque: memórias, romances autobiográficos, autoficções, ficções autobiográficas, autobiografias impessoais etc.

Muitas vezes, as formas autobiográficas encontram-se associadas às práticas de escritura romanesca, situando-se na fronteira de vários gêneros. Um exemplo bastante ilustrativo dessa situação seria o romance mais recente de Chico Buarque, *O irmão alemão*, livro lançado no final de 2014. Nessa obra, o autor realiza uma ficção de contornos nitidamente autobiográficos, já que se inspira na história de um meio-irmão desconhecido. Chico Buarque, nesse romance, ficciona sobre a possibilidade de encontrar o meio-irmão: ou seja, sua existência é real, mas, como ele nunca foi encontrado, o autor faz uma criação literária do personagem.

Poderemos, portanto, estabelecer que a autobiografia é um gênero próximo das memórias e biografias, que, por sua vez, encontram-se associadas à historiografia, mas igualmente de obras de ficção, sobretudo do romance do século XX devido a seus desenvolvimentos introspectivos.

1.4 A escritura e o estilo autobiográficos

1.4.1 A pluralidade da escritura autobiográfica

Nous n'avons que notre histoire et elle n'est pas à nous. (José Ortega y Gasset)²⁷

Autobiografia e romance autobiográfico, memórias, confissões e diários íntimos, as diversas manifestações que podem ser reagrupadas em torno do conceito genérico de “literatura de si” apresentam hoje um efeito arborescente em virtude de suas ramificações que não cessam de se expandir. Novas aquisições, tais como a autoficção de Serge Doubrovsky, por meio de seu livro *Fils* (1977), ou a autobiografia impessoal de Annie Ernaux, com seu livro *Les Années* (2008), confirmam a vitalidade e a criatividade do gênero em questão.

Seria, sem sombra de dúvida, bastante difícil distinguir claramente as diferentes formas que a narrativa de si pode apresentar: confissões, memórias,

²⁷ Temos apenas nossa história e ela não nos pertence. Citado por Annie Ernaux. *Les Années*. Paris: Gallimard, 2008. p. 9.

romances autobiográficos, autoficções e, mais recentemente, autobiografias impessoais. Frequentemente, a narrativa de si conjuga-se a uma escritura ficcional e romanesca.

A fim de melhor conduzir este trabalho de análise das diferentes formas da escrita do si, proponho a leitura de alguns *corpus* literários de relatos autobiográficos:

“Vou empreender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu.” (ROUSSEAU, 1988, p. 21)

As formas narrativas da autobiografia, como vimos nos capítulos anteriores, aproximam-se muito das técnicas do gênero romanesco, mas cada autobiografia acena com uma escritura particular dependendo de suas motivações íntimas: Rousseau, por exemplo, por meio de suas *Confessions* (1765-70), deseja se desculpar diante de seus leitores e, para tanto, quer provar que não é o ser indigno como seus inimigos o apresentam.

Les Confessions, livro considerado fundador do gênero, é uma incontestável obra-prima literária: o texto apresenta o papel essencial da infância na construção do “eu”. Rousseau decide escrever suas “confissões” para relatar a seus leitores os acontecimentos vergonhosos e sublimes de sua existência – seu projeto autobiográfico é, sem sombra de dúvida, um projeto em que o autor tenta se desculpar e se justificar diante de seus leitores de todas as acusações que lhe são imputadas.

O projeto autobiográfico de Rousseau reside, portanto, em uma maneira de reabilitar o “eu” narrado. Nesse sentido, a escritura da confissão autobiográfica apresenta-se como a ocasião para que possa apresentar sua versão dos fatos. Deve-se, no entanto, ressaltar que o objetivo de Rousseau se concentra menos em elaborar seu retrato, mas essencialmente em se defender e se desculpar.

Uma das inúmeras motivações íntimas em se escrever uma autobiografia seria a de elucidar um percurso de vida, um episódio considerado determinante para o autor. Nesse sentido, a escritura autobiográfica exerceria a função de reconstrução

e recomposição de um percurso. Jean-Philippe Miraux (2005) assim se refere ao processo escritural autobiográfico:

(...) ele tenderia em reconstituir a unidade a partir de fatos anódinos e inumeráveis ; a escritura autobiográfica, vista dessa maneira, constitui-se em tensão rumo ao significado. (...) Assim, do desejo em buscar a origem programadora de seu 'eu', a autobiografia recorre à necessidade imperiosa de 'tudo harmonizar'. Outra delicada motivação do gesto autobiográfico...(MIRAUX, 2005, p. 32)²⁸

Nesse sentido, o escritor francês Patrick Modiano, em sua autobiografia *Un pedigree* (2005), seria essencialmente motivado por uma busca de suas origens reveladoras da constituição de sua personalidade. A obra em questão relata sua existência desde seu nascimento até a idade de 20 anos, ou seja, os anos iniciais e formadores de sua personalidade e, no relato, a figura paterna é revestida de uma aura de mistério. O leitor, desde seu *incipit*, pode vislumbrar a importância atribuída à figura paterna:

Nasci no dia 30 de julho de 1945 em Boulogne-Billancourt no número 11 da alameda Marguerite, filho de um judeu e de uma neerlandesa que haviam se conhecido em Paris durante a ocupação. Eu escrevo judeu, ignorando o que esta palavra realmente significava para meu pai e porque, na época, era mencionada nos documentos de identidade.(MODIANO, 2005, p.4)²⁹

Estamos aqui diante de um projeto autobiográfico bastante diverso daquele empreendido por Rousseau, uma vez que o desejo de Modiano não é a confissão ou a elucidação de quaisquer acontecimentos, como o próprio autor afirma na seguinte passagem extraída do mesmo livro:

Escrevo estas páginas como quem redige um documento ou um curriculum vitae, a título informativo e sem dúvida para encerrar uma vida que não era minha. Trata-se de uma simples película de fatos e gestos. Nada tenho a confessar ou a elucidar e não possuo nenhum

²⁸ (...) elle tendrait à reconstituer l'unité à partir des faits anodins et innombrables; l'écriture autobiographique, de ce fait, est tension vers la signification (...). Ainsi, de la volonté de rechercher l'origine programmatrice de son moi, l'autobiographe en vient à l'impérieuse nécessité de "mettre de l'accord sur tout". Autre motivation délicate du geste autobiographique... (MIRAUX, 2005, p. 32).

²⁹ Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt, 11 allée Marguerite, d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'occupation. J'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père et parce qu'il était mentionné, à l'époque, sur les cartes d'identité (MODIANO, 2005, p. 4).

gosto pela introspecção ou exames de consciência. (MODIANO, 2005, p. 45)³⁰

A narrativa de vida é uma operação difícil e muitas vezes ambígua; os limites de uma autobiografia condizem com a psicologia, mas também com as limitações próprias da narração. A anamnese pela escrita opera uma zona de incerteza entre a lembrança e a imaginação e, nesse jogo da escritura autobiográfica, a ficção assume um papel relevante. A escritura autobiográfica deveria encontrar um equilíbrio entre um discurso verídico de si e a criação de uma obra de arte. Mas esse equilíbrio existiria? O leitor contaria com a sinceridade do autor e este com sua confiança, e ambos estariam conscientes de que, como dizia Aragon (1980), “A tarefa de um escritor é o mentir-verdadeiro.” (apud BRUNEL, 2001, p. 20). Os escritores e os artistas, independentemente da forma atribuída a sua obra, inspiram-se da experiência vivida para sua arte. Paralelamente às veias clássicas do relato autobiográfico, alguns caminhos originais e inovadores da pintura de si foram empreendidos como nos atestam as obras de Nathalie Sarraute (1983) e, posteriormente, Annie Ernaux (2008)

- Então, você vai realmente fazer isto? “Recordar tuas lembranças de infância ?”...como estas palavras te incomodam, você não gosta delas. Mas, reconheça, são as únicas palavras que convêm. Você quer “recordar tuas lembranças”...não tem como hesitar, é bem isto.

- Sim, não posso fazer nada, isto me atrai, não sei porque...

- É, talvez...será que não seria...a gente não se dá conta...talvez seja porque tuas energias declinam.

- Não, não acho...ou pelo menos não sinto assim. (SARRAUTE, 1983, p.7)³¹

³⁰ J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. Il ne s'agit que d'une simple pellicule de faits et gestes. Je n'ai rien à confesser ni à élucider et je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et les examens de conscience (MODIANO, 2005, p. 45).

³¹ – Alors, tu vas vraiment faire ça ? “Evoquer tes souvenirs d'enfance?”... comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux “évoquer tes souvenirs”... il n'y a pas à tortiller c'est bien ça.

– Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...

Enfance, o relato autobiográfico de Nathalie Sarraute, é composto por setenta sequências não numeradas e, em sua maioria, bem curtas; a narrativa abrange um período de aproximadamente oito anos, terminando com a entrada da autora na *sixième*, ou seja, no primeiro ano do *collège*. É interessante observar a estrutura e o tratamento gráfico dado ao texto – os numerosos espaços brancos no início das sequências, bem como os espaços entre os parágrafos poderiam fazer pensar no caráter descontínuo e fugaz das lembranças. Com esta obra tardia, já que escrita quase no final de sua vida (1900-1999), Sarraute contribui para a renovação do gênero ao lhe imprimir a forma inédita de um diálogo. O “eu” da narradora alterna-se com outra voz; talvez seu duplo, ou alguém que conheça intimamente sua vida e obra. De qualquer maneira, sua função é mais importante que sua identidade.

A narrativa autobiográfica é sempre forçosamente escrita na primeira pessoa do singular? Nathalie Sarraute e Annie Ernaux sugerem outras formas da narrativa de si.

Falar de si empregando a terceira pessoa do singular é um feito conseguido por numerosos autobiógrafos. Depois de Gertrude Stein (*Autobiografia de Alice Toklas*, 1934), a escritora francesa Annie Ernaux, nascida em 1940, decide contar sua vida no livro *Les Années* (2008) na 3ª pessoa, naquilo que ela intitula uma autobiografia impessoal. O romance alterna-se entre uma série de fotos descrevendo a autora, feitas entre 1941 e 2006, e o retrato de uma época desencadeado pelas lembranças da autora. A história que conta é pessoal, impessoal e coletiva e sua escritura nos sugere uma obra essencialmente autobiográfica, mantendo laços estreitos com a sociologia.

Desta maneira, podemos constatar que inúmeras seriam as motivações íntimas para a narrativa autobiográfica: o desejo de retratar o caminho de um percurso complexo, um autoexame, a busca dos momentos iniciais na formação de

– C’est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s’en rend pas compte... c’est peut-être tes forces déclinent...

– Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas... (SARRAUTE, 1983, p. 7).

uma personalidade, várias seriam as motivações que levariam um escritor a buscar uma narrativa autobiográfica.

Antes de concluir este capítulo, convém acrescentar outra forma de escrita autobiográfica motivada por explicações notadamente públicas ou sociais. Aqui, a autobiografia pode ser aproximada do relato memorialista e sua escritura pode, então, assumir uma vertente de testemunhos, como seria o caso, por exemplo, de textos de escritores, como o italiano Primo Levi (1919-1987) com seu livro *É isto um homem?* (*Se questo è un uomo?*), relato autobiográfico publicado em 1945, ou o espanhol Jorge Semprun (1923-2011) com os livros *Quel beau dimanche* (1980) ou *L'écriture ou la vie* (1994), ao fazerem relatos autobiográficos a partir de suas experiências traumatizantes da Segunda Guerra Mundial.

A literatura de testemunho ou o relato-testemunho é uma modalidade de narrativa inscrita na memória: trata-se de contar uma experiência vivida em um contexto de dor, na tentativa de elaborar uma situação vivida para que a vida possa seguir seu rumo e, por outro lado, deixar um traço, uma marca do que foi vivido.

O relato retrospectivo de vida é articulado por meio da narrativa de um período de vida confrontada a uma experiência de crueldade e sofrimento, e o valor de testemunho dessa escritura assume um caráter de necessidade imperiosa. Para Semprun, a escritura de uma narrativa memorialista de sua experiência vivida durante a Segunda Guerra no campo de concentração de Buchenwald lhe permitiu a reconstrução da sobrevivência por meio da rememoração da escrita.

A literatura de testemunho consistiria, portanto, em uma história de superação por meio de sua elaboração literária, como podemos observar na seguinte passagem, de rara beleza, escrita por Jorge Semprun e extraída do romance testemunhal *L'écriture ou la vie*:

Contudo, surge uma dúvida sobre a possibilidade de narrar. Não que a experiência vivida seja indizível. Ela não foi vivível, o que é outra coisa, como se compreenderá facilmente.(...) Outra coisa que não se refere à forma de um relato possível mas sua substância. Não sua articulação, mas sua densidade. Só alcançarão esta substância, esta densidade transparente aqueles que saberão transformar seu testemunho em um objeto artístico. Um objeto de criação. Ou de recriação. Apenas o artifício de um relato com maestria conseguirá

transmitir parcialmente a verdade do testemunho.(SEMPRUN, 1995, p. 23)³²

1.4.2 A escritura autobiográfica

A autobiografia poderia ser considerada como o gênero literário que levantou o maior número de indagações junto à crítica literária, assim como por parte de seus leitores em razão de um incontável número de incertezas que pairam sobre seu gênero, como foi explicitado nos capítulos anteriores. Com efeito, a autobiografia é um gênero de difícil enquadramento, tendo em vista as inúmeras ramificações dele oriundas. Memórias, confissões, diários íntimos, autoficções, o leque que abraça a autobiografia é quase infinito, pois, como bem explicita Philippe Lejeune (1996):

O que se chama de autobiografia é suscetível de diversas abordagens: estudo histórico, pois a escritura de si que se desenvolveu no ocidente a partir do século XVIII é um fenômeno de civilização; estudo psicológico, pois o ato autobiográfico aciona vastos problemas tais como o da memória, da construção da personalidade e da autoanálise. Mas a autobiografia se apresenta antes de tudo como um *texto literário*. (...) (LEJEUNE, 1996, p. 7).³³

A autobiografia é um gênero de inúmeras feições, já que cada escritor tem sua própria maneira de contar sua vida, ou seja, o escritor, ao escrever sua autobiografia, encontra-se imbuído de intenções e de uma grande variedade de tons e estilos, o que torna sua escritura única e, evidentemente, tal característica torna sua sistematização dificilmente operacionável.

³² Pourtant un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui a été tout autre chose, on le comprendra aisément. (...) Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique. Un objet de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage (SEMPRUN, 1995, p. 23).

³³ Ce qu'on appelle l'autobiographie est susceptible de diverses approches: étude historique, puisque l'écriture du moi qui s'est développée dans le monde occidental depuis le XVIIIème siècle est un phénomène de civilisation; étude psychologique, puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse. Mais l'autobiographie se présente d'abord comme un *texte littéraire*.(LEJEUNE, 1996,p. 7)

Jean Starobinski, no número 3 da revista *Poétique* (1970), ao analisar o “estilo da autobiografia”, salienta que a autobiografia sendo um gênero autorreferencial, é o estilo que se constitui o centro da problemática do gênero. A escritura autobiográfica cria um “eu” na narrativa que é um “eu” inventado ou projetado pelo “eu” referencial que escreve o que vem a instaurar uma distância temporal e identitária entre o eu atual e o eu do passado.

O estilo, instrumento dessa narrativa, deverá se ajustar, uma vez que o autor, ao criá-lo, deverá levar em conta os riscos de deformação e falsificação inerentes a toda escritura e, nesse ponto, voltamos a Rousseau considerado o precursor da autobiografia moderna: “Vou empreender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada.” (ROUSSEAU, op.cit. p. 21)

Essa colocação inicial de Rousseau em suas *Confissões* acena com a questão de grande complexidade relativa à relação entre o meio de comunicação e o objeto a ser comunicado. Maurice Blanchot, em seu livro *Le livre à venir*, assim se exprime:

É quando empreende através de uma iniciativa cujo caráter inovador o exalta orgulhosamente a falar com verdade de si que Rousseau vai descobrir a insuficiência da literatura tradicional e a necessidade de criar uma outra, tão nova quanto seu projeto. (BLANCHOT, 1959, p. 63)³⁴

Poderemos, portanto, considerar que a problemática do estilo constitui o cerne da análise do projeto autobiográfico em razão de seu paradoxo: o estilo permite que o escritor se exprima, mas ao mesmo tempo acena com a impossibilidade de tal projeto.

Jean-Philippe Miraux, em seu livro *L'autobiographie*, salienta que o movimento paradoxal da escritura autobiográfica se encontra todo voltado à questão da verdade – se o conteúdo do que é narrado é verdadeiro, o espaço textual transforma a verdade em obra de arte, isso porque a autobiografia, antes de ser sua

³⁴ C'est lorsqu'il entreprend par une initiative dont le caractère de nouveauté l'exalte orgueilleusement de parler avec vérité de soi, que Rousseau va découvrir l'insuffisance de la littérature traditionnelle et le besoin d'en inventer une autre, aussi nouvelle que son projet (BLANCHOT, 1959, p. 63).

expressão, é um universo independente que impõe as limitações próprias à criação artística literária. Dessa maneira, afirma o escritor:

Assim, desde o início, o escritor penetra em um espaço que pela sua própria especificidade é o do imaginário, espaço paradoxal que, aqui, visa representar o que, tendo se apresentado uma vez como fenômeno existencial, recusa a se representar a não ser no plano escritural que pode assim fazê-lo segundo suas próprias leis. (MIRAUX, 2005, p. 61)³⁵

A problemática do espaço textual do projeto autobiográfico já havia sido levantada por Rousseau na medida em que haveria a necessidade de se criar uma escritura capaz de criar e exprimir os contornos de um “eu” que o escritor deseja representar.

Assim, no preâmbulo do *Manuscrit de Neufchâtel*, Rousseau salienta a importância da criação de um estilo para seu projeto:

“Meu estilo desigual e natural, às vezes rápido e às vezes difuso, às vezes sábio e às vezes louco, às vezes grave e às vezes alegre, fará ele próprio parte da minha história.”³⁶

No entanto, pode-se observar que se o estilo permite que o autobiógrafo se expresse, ele também pode se tornar um obstáculo à sinceridade. Torna-se, portanto, necessário para a análise da questão do estilo na autobiografia, uma reflexão sobre as motivações íntimas do autobiógrafo: o que o leva a escrever sobre si? Qual seria a porção de verdade e de sinceridade que desejaria mostrar?

Como foi evocado na primeira parte deste capítulo, diversas são as motivações íntimas para a narrativa autobiográfica, o relato de um percurso de vida pode englobar um grande número de escrituras – das confissões de Rousseau à narrativa autobiográfica sociológica de Ernaux, cada escritor deseja, à sua maneira,

³⁵ Ainsi, d'entrée de jeu, l'écrivain pénètre dans un espace qui, par sa spécificité même, est celui de l'imaginaire, espace paradoxal qui vise ici à représenter ce qui, s'étant présenté une fois dans le phénomène existentiel, refuse de se représenter, sinon dans le lieu scripturaire qui représente selon ses propres lois (MIRAUX, 2005, p. 61).

³⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, op. cit., p. 227

resgatar um momento de sua vida, o que nos levaria a afirmar que o gesto autobiográfico estaria ligado a condições de produção específicas.

O sujeito autobiógrafo, ao empreender a escritura da narrativa de sua vida, é forçosamente confrontado a uma questão de difícil solução: a autobiografia é um projeto marcado por sua impossibilidade de realização, pois de antemão seu autor está consciente da impossibilidade de terminá-la. A autobiografia seria, dessa forma, o gênero da interminável realização.

A expressão autobiográfica é também portadora de outro paradoxo: ao desejar escrever sobre sua vida, o escritor se retira da vida para exprimi-la se situando em uma espécie de “limbo”, na fronteira entre a vida real e a vida metamorfoseada pelo imaginário, como bem observa Miraux:

(...) ele se situa em uma espécie de “não-lugar” pois se entrega ao universo imaginário da escritura para representar a realidade da qual se afasta.(...) Dominique Maingueneau chama isto de “paratopia”, quando o escritor permanece homem e o homem se transforma em escritor: homem do espaço liminar, meio-real, meio-imaginário, habitando o mundo atópico do entre os dois.(MIRAUX, 2005, p. 9)³⁷

O escritor de uma autobiografia precisa, portanto, criar uma maneira de unir esses dois polos que é a sua vida e a sua grafia – entre o “eu” em movimento e uma escritura que fixaria o instante do vivido, o escritor traçaria o caminho que ligaria esses dois pontos – do passado ao presente, do vivido ao relato de vida. E seria por meio da poética de sua escritura que o escritor poderia unir esses dois instantes, uma vez que seria por seu intermédio que o escritor poderia dar vazão à expressão lírica de seu “eu”, como salienta Miraux na obra supramencionada:

(...) o escritor da autobiografia não dispõe mais do charme (do *carmen*, no sentido que Paul Valéry atribui ao termo) do encanto da escritura, da poesia enquanto criação verbal, construção escritural de

³⁷ (...) il se situe alors dans une sorte de non-lieu puisqu'il se confie à l'univers imaginaire de l'écriture pour représenter la réalité dont il s'éloigne. (...) Ce que Dominique Maingueneau appelle “paratopie”, lorsque l'écrivain reste homme et que l'homme se transmue en écrivain: homme de l'espace liminaire, mi-réel mi-imaginaire, habitant le monde atopique de l'entre-deux (MIRAUX, 2005, p. 29).

um mundo novo para exprimir o percurso e a verdade do que ele fora. (MIRAUX, 2005, p. 29)³⁸

Deveremos, portanto, considerar, como já explicitara Jean Starobinski em seu texto *Le style de l'autobiographie*, que a poética, ou seja, o estilo da escritura autobiográfica adquire uma importância vital, uma vez que ela também se constitui em elemento portador de sentido, como podemos compreender por meio da seguinte citação:

Neste relato no qual o narrador tem como tema seu próprio passado, a marca individual do estilo reveste-se de uma importância particular uma vez que à autorreferência explícita da própria narração, o estilo acrescenta o valor autorreferencial de um modo singular de elocução. (STAROBINSKI, 2001, p. 111)³⁹

É, portanto, explícito afirmar que a condição autorreferencial da escritura autobiográfica implica em três momentos distintos: ao “eu” do passado (retrospectivo), ao “eu” do presente da escrita (introspectivo) e, por fim, ao futuro, que é a dinâmica por natureza da escrita. Todo projeto autobiográfico constitui-se em uma autointerpretação, quaisquer que sejam as motivações íntimas de seu autor, e, nesse sentido, o estilo, a maneira específica e particular de se exprimir deve ser considerado um vetor de compreensão e de apreensão do universo autobiográfico. O estilo poderia, portanto, exprimir a relação estabelecida entre o autor e seu passado, assim como seu projeto de revelar-se ao leitor.

É, portanto, explícito considerar que a autobiografia deseja resgatar o passado por meio de atos rememorativos em um presente narrativo, e temos assim dois ‘eu’ – o ‘eu’ já vivido e o ‘eu’ atual. Este fato nos levaria a considerar uma questão paradoxal a ser observada, já que o passado seria evocado por meio do presente e a autorreferencialidade de sua escrita poderia se constituir em um véu em relação à reprodução dos acontecimentos narrados, pois, como salienta

³⁸ (...) l'écrivain de l'autobiographie ne dispose plus que du charme (du *carmen*, au sens valéryen du terme), de l'enchantement de l'écriture, de la poésie en tant que création verbale, façonnement scriptural d'un monde nouveau pour exprimer le parcours et la vérité de ce qu'il a été (MIRAUX, 2005, p. 29).

³⁹ Dans ce récit où le narrateur prend pour thème son propre passé, la marque individuelle du style revêt une importance particulière, puisque à l'autoréférence explicite de la narration elle-même, le style ajoute la valeur autoréférentielle d'un mode singulier d'élocution (STAROBINSKI, 2001, p. 111).

Starobinski: “(...) esta autorreferência atual pode assim ser um obstáculo à apreensão fiel e à reprodução exata dos acontecimentos passados.” (STAROBINSKI, 2001, p. 85)

Um estilo muito elaborado e original poderia colocar em risco a veracidade do conteúdo narrado e poderia apresentar um obstáculo entre a verdade do passado e o presente da narrativa. A condição autorreferencial dessa escritura faz emergir questões relativas ao estilo – a forma – e à verdade – o conteúdo.

Outro aspecto, e não menos negligenciável, que comporia essa tríade constitutiva da autobiografia é o projeto autobiográfico, este voltado ao futuro e que conduziria a recepção do texto a seu destinatário: de que forma o autobiógrafo se revela ao outro? A questão do destinatário é de suma importância neste discurso. Como vimos anteriormente, cada autobiógrafo possui um leitor virtual. Rousseau (apud Miraux p. 49), por exemplo, dirige-se ao seu leitor para confessar seus erros e em busca de compreensão.

A problemática da recepção do texto autobiográfico é dessa maneira vista por Miraux na obra já evocada:

(...) Como apreender, na distância que separa o eu da escritura, e em seguida, a escritura do leitor, se a mensagem é corretamente captada? A interpretação, as condições de recepção, o tempo que transcorre entre a enunciação e a leitura não modificam a significação do projeto? (MIRAUX, 2005, p. 10)⁴⁰

Torna-se, pois, claro que o estudo da escritura autobiográfica não poderia abster-se de levar em consideração as três relações constitutivas de seu gênero: relação com o estilo, com a verdade e com o leitor.

⁴⁰ (...) Comment saisir, dans la distance qui sépare le moi de l'écriture, puis l'écriture du lecteur, si le message est correctement perçu? L'interprétation, les conditions de réception, le temps qui sépare l'énonciation de la lecture ne modifient-ils pas la signification du projet? (MIRAUX, 2005, p. 10)

2 A COMPOSIÇÃO DE UM ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO NO TEXTO DE CÉLINE

2.1 A problemática da recepção e o espaço autobiográfico

A abordagem literária da autobiografia enquanto gênero literário descortina uma série de problemas em virtude de sua proximidade com gêneros textuais vizinhos, conforme vimos nos capítulos anteriores. Nesse sentido, a conceituação de um espaço autobiográfico de um autor revela-se de grande utilidade.

A formulação dos domínios do que chamaríamos de “espaço autobiográfico” foi estabelecida por Philippe Lejeune em seu livro *Le pacte autobiographique* (1975) e, nesta parte do presente estudo, retomaremos algumas considerações feitas no primeiro capítulo relativas ao projeto autobiográfico.

Ao empreender a análise e conceituação da questão autobiográfica, Lejeune parte da premissa de que a posição de leitor lhe permitirá apreender o funcionamento desses textos que foram para nós escritos e, dessa forma, seria por meio da leitura que o faríamos funcionar. Torna-se claro, portanto, que a abordagem textual de Lejeune converge para a estética da recepção – teoria cujo objeto de estudo é a história literária vista como um processo envolvendo três elementos: o autor, a obra e o leitor.

O papel determinante do leitor é assim conceituado por Lejeune:

(...) tomando como ponto de partida, minha situação de leitor (que é a minha, a única que conheço bem), posso apreender mais claramente o funcionamento dos textos (e seus diferentes funcionamentos) uma vez que foram escritos para nós, leitores, e ao lê-los, somos nós que os fazemos funcionar. (LEJEUNE, 1996, p. 14).⁴¹

Dessa maneira, poderíamos afirmar que a conceituação do espaço autobiográfico de um escritor estaria inscrita dentro do processo da recepção, processo este que foi conceituado pela teoria estética da recepção.

⁴¹ (...) en partant de la situation du lecteur (qui est la mienne, la seule que je connaisse bien), j'ai chance de saisir plus clairement le fonctionnement des textes (leurs différences de fonctionnement) puisqu'ils ont été écrits pour nous, lecteurs, et qu'en les lisant, c'est nous qui les faisons fonctionner. (LEJEUNE, 1996, p. 14)

A teoria da estética da recepção surgiu em 1967 com a publicação da conferência de Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*, proferida na Universidade Konstanz, na Alemanha, e, em seguida, com o texto de Wolfgang Iser, *A estrutura apelativa dos textos*, em 1969.

Esses dois teóricos propunham uma alternativa crítica à abordagem literária imanentista, corrente dominante na Alemanha Ocidental após o final da Segunda Guerra Mundial, que considerava a obra apenas em sua fase textual com desprezo dos elementos histórico-sociais.

Uma das grandes novidades da abordagem dessa nova teoria proposta por Jauss e Iser seria a redescoberta da importância do leitor. A importância do leitor no processo da experiência estética de uma obra literária, no entanto, não é uma novidade dentro da crítica literária. Outro teórico alemão e ex-discípulo de Eric Auerbach, Werner Krauss (1965), já afirmava nos anos 1960: “Como a palavra, como uma frase, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade: ela é escrita sim para um destinatário completo” (apud LIMA, 2002, p. 15).

Se Jauss está interessado na recepção da obra, em como ela é ou deveria ser recebida, Iser concentra-se no efeito que ela causa, na “ponte” que se estabelece entre o texto literário e o leitor. Na teoria crítica atual, o papel determinante do leitor não seria mais motivo de questionamentos, pois, como bem afirma Jean-Philippe Miraux: “Sem leitor, o texto, mesmo existindo, acha-se amputado de uma dimensão essencial: o de sua recepção e construção pelo leitor que o percorre.” (MIRAUX, 2005, p.88)⁴²

Essa afirmação é ainda mais verdadeira ao se pensar em um texto literário, texto este composto de “espaços vazios” ou “não ditos” – lacunas a serem preenchidas pelo leitor em sua construção de sentido. Será, portanto, a partir da perspectiva do leitor que uma determinada obra poderá ter seu significado

⁴² “Sans lecteur, le texte, bien qu'existant, se trouve amputé d'une dimension essentielle: celle de sa réception et de sa construction par le lecteur qui le parcourt” (MIRAUX, 2005, p. 88).

concretizado, o que nos levaria a afirmar que a obra de ficção só construiria significados ao entrar em contato com seu destinatário.

Os estudos empreendidos por Jauss e Iser tornaram-se decisivos para a teoria literária baseada nos aspectos estéticos da recepção ao colocar em evidência o papel do leitor – o verdadeiro processo de leitura seria, portanto, conduzido a partir de uma interação entre leitor, autor e texto.

A função essencial do leitor na experiência estética também é enfocada pelo crítico italiano Umberto Eco em seu livro *Lector in fabula* (1985). Segundo Eco, todo texto é escrito e publicado para um leitor potencial que permite atualizar o texto: o destinatário é, dessa forma, solicitado pelo autor e necessário para a atualização da mensagem.

Um texto precisa ser atualizado pelo leitor em razão de seus inúmeros não ditos. Um não dito significa algo não manifestado na superfície no plano da expressão – é justamente esse não dito que precisa ser atualizado para que o conteúdo da mensagem possa ser incorporado pelo leitor.

O percurso da leitura e seu prisma interpretativo são, dessa maneira, vistos por Paul Ricoeur (1969): “A leitura é atividade do pensamento que consiste em decifrar o sentido oculto no sentido aparente e em expor os níveis de significação implicados na significação literal.” (apud MIRAUX, 2005, p. 89)⁴³

Convém aqui lembrar que o filósofo francês Paul Ricoeur, em sua obra *Temps et Récit 3* (1985), ao elaborar o conjunto das etapas necessárias para a construção da intriga, analisa o processo da recepção. Segundo ele, existem três etapas envolvidas na construção da intriga: a prefiguração, ou seja, o tempo vivido, pré-narrativo; a configuração, o tempo narrado, a transformação da experiência viva sob o efeito da narração; e, finalmente, a refiguração, que é o tempo da reconstrução. Essa terceira etapa implica a presença do leitor, que interpreta os acontecimentos por meio do ato da leitura.

⁴³ La lecture est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale” (apud MIRAUX, 2005, p. 89).

A problemática do destinatário revela-se de grande importância ao pensarmos nos textos autobiográficos: a presença de um leitor potencial atribui ao ato autobiográfico um valor e uma dimensão imprescindíveis, como já pudemos evocar ao mencionar o texto de Rousseau, *Confessions*. Nesse texto, Rousseau dirige-se explicitamente ao leitor em busca de compreensão e de perdão para seus pecados, como podemos compreender nesta análise feita por Miraux: “Rousseau dirige-se aos homens no intuito de tirar partido de sua honestidade. Para se assegurar desta honestidade, faz em seguida apelo à onisciência divina a fim de corrigir os erros de seu leitor potencial” (MIRAUX, 2005, p. 93).⁴⁴

A questão que se coloca diante do ato autobiográfico referente à leitura poderia se dar da seguinte forma: como fazer para que a intenção do autor seja apreendida pelo leitor? A intenção do autor pode muitas vezes ser desvirtuada nesse processo de interpretação, pois o leitor, em sua abordagem hermenêutica, está em busca da problemática e de novas significações para o texto. É por essa razão que Umberto Eco (1985) afirma que a intenção do autor pode ser modificada no ato da leitura.

Como forma de evitar possíveis problemas de compreensão e de modificação de suas intenções, vários são os autores que antevêm a recepção de seus textos ao acrescentar prefácios, introduções ou epígrafes para tentar corrigir problemas oriundos de um desvio por parte do leitor. A presença de tais textos seria suscetível de “orientar” e antecipar o horizonte de expectativas do leitor.

A existência de tais dispositivos poderia, portanto, ter como principal função uma ‘orientação de leitura’. Nesse sentido, Genette afirma em seu livro *Fiction et Diction* (1991) que o prefácio funcionaria como o manual de instruções do livro pois ao operar uma orientação de leitura, o leitor seria “guiado” pelo autor. Poderíamos citar como exemplo de tais procedimentos o prólogo de Céline a seu *Voyage au bout de la nuit* (1932): “Notre voyage à nous est entièrement

⁴⁴ Rousseau s’adresse aux hommes pour tirer partie de leur honnêteté. Pour être sûr de cette honnêteté, il en appelle secondement à l’omniscience divine pour corriger les erreurs de son lecteur potentiel” (MIRAUX, 2005, p. 93).

imaginaire.(...) Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive" (CÉLINE, 1981, p. 5).⁴⁵

Assim sendo, haveria por parte desses textos introdutórios uma grande questão a ser descortinada – como os autores gostariam que suas obras fossem abordadas. Valeria a pena retomar, nessa fase de nossas reflexões, o conceito de horizonte de expectativas do leitor, conceito este formulado por Jauss em seus estudos sobre a teoria da recepção. O conceito refere-se ao sistema de referências que resulta do conhecimento prévio que o leitor possui do gênero, da forma e da temática das obras já conhecidas e lidas, assim como da oposição entre as linguagens poéticas e pragmáticas.

No entanto, convém assinalar que, se o leitor apenas confirmar seu prévio horizonte cognitivo, a experiência, enquanto estética, corre o risco de fracassar ao excluir o novo objeto, não sendo capaz de tematizar o que nele é rebelde a seu prévio estoque de saber. Dessa maneira, o crítico alemão Manfred Nauman (1975) observa que seu "leitor ideal (...) é aquele que é sempre capaz de destruir seu horizonte de expectativas para gozar da literatura mais nova" (apud LIMA, 2002, p. 47).

A formulação de Neuman estaria intimamente associada a outro conceito também criado por Jauss, que é o da distância estética: a distância estética representa a diferença estabelecida entre o horizonte de expectativas preexistente do leitor e o horizonte proposto pela nova obra. Ainda segundo Jauss, esse aspecto define o valor estético da obra, uma vez que ela assumiria uma maior distinção quanto mais rompe com o horizonte prévio, ou seja, quanto mais se mostra singular aos olhos do leitor.

Questões referentes à recepção estética e à leitura encontram-se, portanto, no cerne da problemática do espaço autobiográfico de um autor: a noção de espaço autobiográfico formulada por Lejeune refere-se essencialmente à maneira como alguns autores gostariam que sua obra fosse lida.

⁴⁵ "Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária.(...) Ela vai da vida à morte. Homens, animais, cidades e coisas, tudo é imaginado. É um romance, nada mais que uma história fictícia." (CÉLINE, 1995,p. 15, tradução Rosa Freire d'Aguiar)

Seria o caso principalmente de André Gide, que, em seu romance autobiográfico *Si Le grain ne meurt* (1926), afirma que as memórias, por maior que seja a preocupação com a verdade, não seriam inteiramente sinceras e que talvez se aproxime mais da verdade com o romance. (GIDE, 1972, p. 278).

A formulação de Gide não pretenderia uma desvalorização do gênero autobiográfico em detrimento do romance, mas sim uma indicação de que maneira sua obra deveria ser lida: tais intenções conduziram o leitor a inscrevê-la dentro de um espaço autobiográfico. Semelhante constatação levaria Lejeune (1996) a considerar que o leitor de Gide leria seus romances, não somente como ficções suscetíveis de exprimir uma verdade da condição humana, mas também como os fantasmas reveladores de um indivíduo. Igualmente, não haveria mais sentido em se verificar se, entre a autobiografia e o romance, qual dos dois seria o mais verdadeiro.

A dicotomia romance-autobiografia encontra-se presente na obra de vários escritores: em André Gide e Louis-Ferdinand Céline, como veremos no próximo capítulo. A produção literária desses escritores não poderia ser designada apenas sob a norma formal do romance ou da autobiografia, tão simplesmente. Haveria uma parte de romance (ficção) e de autobiografia (relato apoiado em um pacto referencial).

O projeto literário de Gide, como bem observa Philippe Lejeune (1996), é o de produzir por meio de uma criação e expressão, uma imagem de si, a de um ser, sua história e sua complexidade, mas a forma empregada para atingir seu objetivo não é o emprego da narrativa autobiográfica *stricto sensu*, como podemos ver a seguir:

É dentro de uma arquitetura de textos, alguns de ficção, outros de crítica e outros certamente íntimos que Gide atribui a função de representar sua imagem. Tudo ocorre como se ele não tivesse que escrever quem é, mas sim a ser ao escrever. (LEJEUNE, 1996, p. 171).⁴⁶

⁴⁶ C'est à une architecture de textes, certains de fiction, d'autres de critique, d'autres intimes certes, que Gide remet la tâche de manifester son image. Tout se passe comme s'il n'avait pas à écrire qui il est, mais à l'être en écrivant. (LEJEUNE, 1996, p. 171)

A criação literária de Gide não poderia convergir para o autobiográfico devido à série de limitações impostas ao gênero: segundo ele, a narrativa autobiográfica não daria conta de exprimir toda a complexidade e ambiguidade do ato que o mobiliza – o de confessar e purgar seus erros. Para tal, haveria necessidade de recorrer à narrativa ficcional. Como prossegue Lejeune na mesma análise: “(...) em uma palavra, a autobiografia, somente, não conseguiria exprimir a imagem de si, ao passo que o romance o conseguiria. O fracasso (relativo) de *Si Le grain ne meurt*, é uma etapa rumo ao sucesso de *Faux-monnayeurs*. (LEJEUNE, 1996, p. 175).⁴⁷

O projeto de Gide estaria, portanto, contido em um espaço literário para o qual convergiriam as duas formas de escritura: o romance e o autobiográfico. Essas duas categorias de textos estariam entrelaçadas e estaria reservada ao leitor a criação de um espaço autobiográfico no qual essas obras seriam lidas. A relação do leitor com o texto, tal como esboçamos, é determinante para a aquisição do conceito de espaço autobiográfico, uma vez que os textos são escritos para nós, leitores, e é por meio de nossa leitura que eles existem.

Para uma melhor apreensão do conceito de espaço autobiográfico, deveremos observar, conforme analisamos em capítulos anteriores, a existência de uma proximidade textual entre a autobiografia e o romance autobiográfico. No entanto, haveria uma forma de enquadrar o relato autobiográfico, o que poderia ser feito por meio de um contrato de identidade estabelecido pelo nome próprio, possibilitando um pacto autobiográfico.

Conforme já evocamos, há uma grande proximidade entre a autobiografia e o romance autobiográfico, e tal constatação levou Lejeune a conceituar outro pacto, o pacto referencial, que estaria contido no gênero. A autobiografia pode ser considerada um texto referencial ao desejar trazer para seu relato informações suscetíveis de serem verificadas e, nesse sentido, não existiria apenas o efeito do real, mas o real que estaria implicado na narrativa de si.

⁴⁷ “(...) en un mot que l'autobiographie seule ne saurait produire l'image de soi, alors qu'un 'roman' y arrivera. L'échec (relatif) de *Si le grain ne meurt* est une étape vers le succès de *Faux-monnayeurs*”. (LEJEUNE, 1996, p. 175)

Haveria uma relação de complementaridade entre os dois pactos, o autobiográfico e o referencial, no entanto é preciso observar a ressalva feita por Lejeune:

(...) Na autobiografia, é necessário que o pacto referencial seja concluído e mantido: mas não é necessário que o resultado seja da ordem da semelhança estrita. O pacto referencial pode não ser mantido, segundo os critérios do leitor, sem que por isso o valor referencial desapareça (pelo contrário), o que não é o caso dos textos históricos e jornalísticos. (LEJEUNE, 1996, p. 37).⁴⁸

A definição de um espaço autobiográfico nos leva à reflexão de um romance-autobiografia e à revelação de um pacto batizado por Lejeune como o pacto fantasmático que estaria presente em romances nos quais o leitor teria a impressão tratar-se do autor e de sua vida embora sem dispor de nenhuma indicação dessa identidade. Philippe Lejeune atribui o nome de pacto fantasmático a esse tipo de atitude, na qual o leitor seria levado a ler os romances não apenas como ficções, mas também como fantasias reveladoras de um indivíduo, o que seria o caso, como já foi evocado de André Gide ou da obra de Louis-Ferdinand Céline, para a qual Henri Godard, um dos maiores estudiosos de sua produção literária, forjou o termo romance-autobiografia:

Ela consiste (a originalidade de Céline) sem esperar que os críticos o insiram na categoria de romance ou na de autobiografia, ou ainda neste gênero ilusório, o de romance autobiográfico, em apresentar ele mesmo sua narrativa e explicitamente como romance e como autobiografia. (GODARD, 1985, p. 371)⁴⁹

E conforme analisamos no primeiro capítulo do presente trabalho, os escritores que se encaixariam dentro desse pacto fantasmático não pregariam uma

⁴⁸ (...) Dans l'autobiographie, il est nécessaire que le pacte référentiel soit *conclu* et qu'il soit *tenu*: mais il n'est pas nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance. Le pacte référentiel peut être, d'après les critères du lecteur, mal tenu, sans que la valeur référentielle du texte disparaisse (au contraire), ce qui n'est pas le cas pour les textes historiques et journalistiques. (LEJEUNE, 1996, p. 37)

⁴⁹ Elle consiste (l'originalité de Céline), sans attendre que les critiques le rangent dans la catégorie de roman ou dans celle d'autobiographie, ou encore dans celle, en trompe-l'oeil, du roman autobiographique, à présenter lui-même son récit, et aussi explicitement, comme roman et comme autobiographie (GODARD, 1985, p. 371).

desvalorização da escritura autobiográfica, mas, sim, sua ampliação, criando, dessa forma, um “espaço autobiográfico” dentro do qual seria lida toda a sua obra.

A reflexão sobre o espaço autobiográfico de um escritor nos remeteria a uma questão de suma importância para nossa discussão: a questão da transposição literária, e é o que veremos a seguir.

2.2 A transposição literária e a transposição celiniana

Transposez ou c'est la mort! (Préface de Guignol's band)

O termo transposição refere-se à introdução de dados referenciais nos textos de ficção e, nesse sentido, pode-se afirmar que o romance autobiográfico seria o gênero por excelência no qual o processo de transferência ficcional dos dados referenciais da existência seria realizado. Os estudos sobre a transposição literária foram fruto de várias reflexões, dentre as quais se destaca a de Yves Baudelle, com seu artigo “Du roman autobiographique: problèmes de transposition fictionnelle” (2003).⁵⁰

Baudelle observa que o verbo transpor designa no que diz respeito aos escritores, um processo no qual eles colocariam em suas ficções elementos extraídos da realidade e, particularmente, de sua vivência com as inevitáveis transformações que essa transferência acarretaria. Dessa maneira, a interrogação formulada por Baudelle esboçaria a problemática da transposição, como podemos ver a seguir: “(...) supondo que o romancista se inspire de sua vivência, em que medida ele deve reelaborar este material, transformá-lo?” (BAUELLE, 2003, p. 8)⁵¹

Convém salientar que a transposição significaria a passagem do plano da existência ao da expressão, como nos diz Dorrit-Cohn (2001, p. 54), que nos fala da transposição da experiência pela linguagem.

Visto dessa maneira, transpor significa transformar sua experiência ou pelo menos utilizá-la iluminando-a sob o raio especial da ficção – e, para tal, torna-se

⁵⁰ Disponível em: www.erudit.org/fr/revues/pr/2003-v31-n1-pr747/008498ar/. Acesso em: abr. 2015.

⁵¹ “(...) à supposer que le romancier s'inspire de son vécu, dans quelle mesure doit-il réélaborer ce matériau, le transformer?” (BAUELLE, 2003, p. 8).

necessário arrancá-la do prosaísmo dos dias banais e dar-lhe um relevo singular: do romanesco, do lírico, do fantástico, imprimindo-lhe esse “disfarce pelo canto”, o *travestissement par le chant*”, como Aragon denomina a transposição.

Esse processo de transposição é visto pelo escritor Milan Kundera (1986) como uma transferência, mas também como um distanciamento da norma estética, o que poderia estar presente no uso imaginativo que o autor desejaria imprimir a seu relato, como bem sugere a fórmula supracitada de Aragon.

A problemática da transposição encontra-se no âmago das discussões sobre a dimensão do espaço autobiográfico de um autor ao observarmos a voga atual de uma literatura na qual se pode confundir o narrador e o escritor. Dessa maneira, instaura-se uma confusão de gêneros quando um romance como *L'Amant*, de Marguerite Duras, possibilita uma leitura autobiográfica.

Haveria, hoje em dia, para o escritor, uma dificuldade em desaparecer atrás de sua obra – Kundera reconhece que, para um escritor atual, torna-se cada vez mais difícil desaparecer de uma cena constantemente iluminada pelos meios de comunicação tal é a avalanche de críticas, resenhas e entrevistas a que ele é submetido. Acrescenta-se a essa reflexão que desaparecer atrás de sua obra equivaleria a renunciar ao seu papel de homem público, o que leva Kundera a tecer a seguinte observação: “Ao se atribuir o papel de homem público, o romancista coloca em perigo sua obra que corre o risco de ser considerada como um mero apêndice de seus gestos, declarações e opiniões.” (KUNDERA, 1986, p. 190)⁵²

O romance sempre é alimentado pela vivência de seu autor, mas nunca é sua transcrição literal. Torna-se necessário estudar a inscrição do biográfico na ficção e, para tal, observar como a escritura transfere e transforma os dados referenciais de uma existência nesse movimento duplo de empréstimo e de distanciamento, o que viria, justamente, a definir a transposição.

⁵² “En se prêtant au rôle d'homme public, le romancier met en danger son oeuvre qui risque d'être considérée comme une simple appendice de ses gestes, de ses déclarations, de ses prises de position” (KUNDERA, 1986, p. 190).

A problemática da relação entre o autobiográfico e o ficcional está presente de maneira incisiva na obra de Louis-Ferdinand Céline, toda ela permeada pelo processo da transposição, pois, como observa Henri Godard, Céline está sempre mais propenso a transpor do que a inventar. (GODARD, 1985, p. 368).

A dimensão autobiográfica da obra de Céline, como já foi analisada por vários autores, é evidente, mas também é necessário enfatizar sua ambiguidade com relação ao pacto autobiográfico, como salienta Jean-Louis Jannelle em seu ensaio *Les mémoires à l'épreuve du burlesque: Céline ou la chronique des grands guignols*: “ De *Voyage au bout de la nuit* a *Rigodon*, a análise das referências biográficas nutriu uma reflexão muito rica sobre as estratégias com as quais Céline desequilibra o pacto de leitura de suas obras.” (JANNELLE, 2009)⁵³

O exame das correspondências e entrevistas de Céline, os estudos empreendidos por Henri Godard, principalmente por meio de seu livro *Poétique de Céline* (1985), verdadeira referência para os estudos celinianos, mas também a grande síntese realizada pela canadense Johanne Bénard em seu livro *L'inter-dit célinien. Lecture autobiographique de l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline* (2000), várias são as análises a detalhar a dimensão autobiográfica em sua obra. E Jean-Philippe Miraux assim se refere a essa porção:

Ao invés de fazer o relato retrospectivo de sua vida, Céline prefere pular para “o outro lado da vida”, quer dizer, efetuar um mergulho no imaginário a partir de um deslocamento dos acontecimentos biográficos em direção ao espaço da escrita conduzido pelo imaginário. (MIRAUX, 2005, p. 115)⁵⁴

“Haveria, dessa maneira, uma justaposição do projeto romanesco e do autobiográfico – razão pela qual Godard refere-se ao estatuto literário de Céline por meio da fórmula “romance-autobiografia”.” No que diz respeito ao estatuto da história

⁵³ Du *Voyage au bout de la nuit* à *Rigodon*, l'examen des références biographiques a alimenté une réflexion très riche sur les stratégies grâce auxquelles Céline perturbe le pacte de lecture de ses œuvres” (JANNELLE, 2009).

⁵⁴ Plutôt que de faire le récit rétrospectif de sa vie, Céline préfère bondir “de l'autre côté de la vie”, c'est-à-dire effectuer une plongée dans l'imaginaire à partir d'un déplacement des événements biographiques vers l'espace scripturaire de l'imaginaire (MIRAUX, 2005, p. 115).

contada e de sua narrativa, instaura-se certamente uma ambiguidade e é sobre ela que Céline decide edificar sua obra toda”. (GODARD, 1985, p. 371)

Se a leitura de Céline nos coloca diante do autobiográfico, o autor, por seu lado, sempre quis deixar claro tratar-se de “romances”, menção impressa na capa de seus livros, bem como a inscrição do “imaginário” tal como podemos ler nas epígrafes e prefácios de alguns de seus livros. Em *Voyage au bout de la nuit*: “C’est un roman, rien qu’une histoire fictive”; ou em *Féerie pour une autre fois*: “Tous les lieux, noms et personnages, situations, présentés dans ce roman sont imaginaires!”.⁵⁵

Se, em seus primeiros romances, *Voyage au bout de la nuit* (1932), *Mort à crédit* (1936) e *Guignol’s band* (1944), Céline parece oferecer a seus leitores um romance com fortes conotações autobiográficas, a partir de *Féerie pour une autre fois* (1952) o autor tenderia definitivamente para o autobiográfico.

O projeto literário de Céline, sobretudo a partir de *Mort à crédit*, encontra-se travestido de fortes tonalidades autobiográficas: o relato de infância fora concebido como a primeira fase de uma trilogia que cobriria as três experiências decisivas de sua vida – a infância, a Primeira Guerra Mundial e Londres. Poderíamos, dessa maneira, organizar esse ciclo em torno de seus três romances: *Mort à crédit* (infância), *Casse-pipe* (Primeira Guerra Mundial) e *Guignol’s band* (Londres).

Com *Mort à crédit* e, posteriormente, com *Guignol’s band*, Céline coloca em cena um protagonista, Ferdinand, médico como ele, e que reconstitui os episódios marcantes de sua infância e adolescência culminando com seu engajamento na Primeira Guerra Mundial. Já em *Guignol’s band*, romance escrito em 1944, temos o relato das peripécias de Ferdinand, soldado desmobilizado em razão de um grave ferimento no braço ocorrido durante o primeiro ano da Primeira Guerra Mundial, narrativa que relata suas aventuras entre os anos de 1915-1916 em Londres. E, finalmente, em *Casse-Pipe*, este, o último volume da trilogia escrito em 1949, evoca a participação de Ferdinand no 17º regimento de couraceiros. O relato

⁵⁵ “É um romance, nada mais que uma história fictícia.” Ou em *Féerie pour une autre fois*: “Todos os lugares, nomes e personagens, situações, apresentados neste romance são imaginários.”

tem a duração de uma noite e descreve a vida militar dos soldados durante a referida guerra. Esse texto é incompleto e passou a ser publicado juntamente com o *Carnet du cuirassier Destouches*, que contém as anotações feitas por Louis-Ferdinand Destouches em 1913 aos 17 anos durante sua curta experiência como soldado.

Uma leitura da obra completa de Céline conduziu autores como Henri Godard, Julia Kristeva ou Philippe Alméras a dividi-la em três grandes setores: a título de exemplo, Philippe Alméras a concebe em três partes: romance (*Voyage au bout de la nuit*), memorial (*Mort à crédit*, *Guignol's band*, *Féerie autre fois*, *II*) e crônica (*Féerie pour une autre fois*, *I*, *D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*).

Miriaux chama a atenção para a singular concepção narrativa de Céline nos seguintes termos:

Em Céline, o romance retrospectivo de uma vida deve ser analisado a partir da cronologia das obras. Por exemplo, o segundo romance *Mort à crédit*, narra a infância do autor ao passo que o primeiro, tem início com o episódio da guerra. O romance *Guignol's band* conta o episódio de uma estadia em Londres que ocorreu entre o episódio da guerra e a viagem à África. De obra em obra, o romancista modifica a história de acontecimentos de sua vida para constituir um universo autobiográfico específico no qual a cronologia dos romances substitui a de sua existência. (MIRAUX, 2005, p. 116)⁵⁶

Voyage au bout de la nuit seria considerado por muitos a única obra narrativa que se enquadraria na condição de romance: o nome fictício de seu protagonista, Bardamu, uma composição narrativa composta de um relato de sequências cronológicas com início e fim, e, enfim, de uma trama precisa contando uma história arquitetada em torno de seus personagens principais Bardamu e Robinson, esses elementos seriam suficientes para designá-lo como um romance.

⁵⁶ Chez Céline, le roman rétrospectif d'une vie doit s'analyser à partir de la chronologie des oeuvres. Par exemple, le deuxième roman *Mort à crédit*, raconte l'enfance de l'auteur alors que le premier débute par l'épisode de la guerre. Le roman *Guignol's band* raconte l'épisode d'un séjour à Londres qui a eu lieu entre l'épisode de la guerre et le séjour africain. Oeuvre après oeuvre, le romancier modifie l'histoire événementielle de sa vie pour constituer un univers autobiographique spécifique où le temps des romans remplace le temps de l'existence (MIRAUX, 2005, p. 116).

A partir de seus romances seguintes, o autor envereda definitivamente pela veia autobiográfica, e isso se torna evidente em *Mort à crédit* por meio da designação do nome do protagonista, Ferdinand, e também pelo projeto de contar sua história desde o seu início e na ordem de suas experiências.

No ciclo seguinte de sua produção literária, conhecida como a trilogia alemã, composta dos romances *Féerie pour une autre fois, I e II* (1952, 1954), *D'un château l'autre* (1957) e *Nord* (1960), o estado civil do narrador confunde-se com o do autor, uma vez que o protagonista desses romances chama-se Céline – o autor relata fatos de conhecimento público e parece inclinar-se cada vez mais para o autobiográfico, mas sempre reivindicando a categoria de romances para esses textos, assim como para seus primeiros livros. No entanto, o escritor deixa claro que não se trata de uma autobiografia autêntica, conforme as exigências do gênero: “Uma autobiografia, meu livro? Minha vida é bem mais simples e bem mais complicada que isto.” (CÉLINE, 1976, p.30)⁵⁷

A narração das experiências vividas, mas transposta, seria a condição essencial de sua narrativa romanesca: “Narrar histórias que foram vividas, as únicas sobre as quais se pode exercer o lirismo, mas nunca narrá-las tais como foram vividas, é dentro destes limites que Céline define a esfera do romance.” (GODARD, 1974 apud DROUIN, 2000, p. 38)⁵⁸

O projeto literário que Céline deseja instaurar seria, dessa maneira, a construção de variações romanescas em torno de sua vida. Seria necessário, para tanto, compreender de que maneira o biográfico enriquece sua obra ao criar um espaço imaginário – os dados biográficos são importantes e o autor opera uma espécie de simbiose entre sua vida e a obra romanesca. No entanto, o uso desses dados referenciais seria empregado em um processo de deslocamento.

⁵⁷ “Une autobiographie, mon livre? Ma vie est bien plus simple et bien plus compliquée que cela” (CÉLINE, 1976, p. 30).

⁵⁸ Ne jamais raconter que des histoires que l'on ait soi-même vécues, les seules à propos desquelles on puisse lyriser, mais ne jamais les raconter telles qu'on les a vécues, c'est entre ces limites que Céline définit l'aire du roman (GODARD, 1974 apud DROUIN, 2000, p. 38).

A transposição literária empreendida por Céline diz respeito a uma transferência ou transposição de fragmentos de sua vida em uma narrativa romanceada, mas seu relato estaria todo ele imbuído pela questão que o mobiliza: a premissa essencial de seu ato de criação seria a de captar e transmitir a emoção: “Não quero narrar, quero fazer sentir.” (CÉLINE, 1981, p. 1119)⁵⁹

Esta citação de Céline nos permite apreender que o desafio de sua estética seria o de captar e representar a emoção em uma linguagem literária – neste intuito, o escritor faz uso de um fluxo linguístico infinito composto de um léxico e de uma sintaxe que englobariam uma linguagem popular. Seu trabalho linguístico diz, portanto, respeito à representação da emoção, que só poderia ser transmitida a partir de uma língua falada.

Para dar conta de seu projeto, o autor empreende uma intensa manipulação na linguagem ao realizar uma transposição linguística de tal forma que o escrito produza o efeito do falado e é nisso que reside a arte de Céline. Haveria, dessa forma, em sua produção literária uma dupla transposição: a primeira, que se constituiria na transposição dos dados referenciais de sua vida em uma obra romanesca, em um romance-autobiografia, e a segunda, que buscaria captar a emoção em uma linguagem escrita. Como explica o próprio Céline em uma carta escrita em 1947 a Milton Hindus: “Transpor o falado para o escrito não é cômodo. (...) O truque consiste em imprimir certa deformação de maneira que, uma vez escrito, na leitura, parece para o leitor que se fala em seu ouvido.” (HINDUS, 1969, p. 138)⁶⁰

Uma leitura autobiográfica da obra de Céline nos colocaria, por conseguinte, diante desse duplo movimento de transposição, uma vez que ela estruturaria toda a sua obra. E como mencionamos no início deste capítulo, Céline opera uma verdadeira justaposição do projeto romanesco e autobiográfico, o que

⁵⁹ “Je ne veux pas narrer, je veux faire ressentir” (CÉLINE, 1981, p. 1119).

⁶⁰ “Transposer le parler en écrit n’est pas commode. (...) Le truc consiste à imprimer au langage une certaine déformation de telle sorte qu’une fois écrit, à la lecture, il semble au lecteur qu’on lui parle à l’oreille” (HINDUS, 1969, p. 138).

seria instaurado desde a publicação de seu primeiro romance em 1932, *Voyage au bout de la nuit*, como veremos nas páginas seguintes.

2.3 Uma primeira incursão, *Voyage au bout de la nuit*...

Voyage au bout de la nuit, o romance de estreia de Céline, pode ser considerado um marco na literatura do período entre as duas guerras mundiais. O livro usufruiu desde o ano de sua publicação, 1932, uma recepção ímpar, o que pode ser observado por meio do farto material de resenhas, críticas e comentários dos leitores da época. A tradutora brasileira Rosa Freire d'Aguiar, no texto de apresentação do romance que só seria traduzido entre nós em 1995, evoca o impacto do romance: “Mal surgiu nas livrarias, *Viagem ao fim da noite* despontou como o favorito para ganhar o prêmio Goncourt daquele ano” (AGUIAR, 1995, p. 5). Com efeito, o romance, logo após seu lançamento, prossegue a tradutora, já havia reunido um número exemplar de artigos entusiastas ou indignados. O impacto da obra reside em grande parte pela virulência de seu narrador ao evocar a Primeira Guerra Mundial – seu narrador protagonista, Ferdinand Bardamu, o alter ego de Céline, relata os horrores por ele vividos no *front* da guerra: o livro tem seu início em 1914, com a guerra que deixou na França mais de um milhão de mortes, e termina por volta de 1930, com a crise econômica que atinge a Europa. Pode-se dizer que tal virulência pareceria inédita ou ao menos rara para os leitores dos anos 1930. Ao atacar a sociedade entre os anos 1914-1930, Céline lança mão de seus aspectos mais terríveis: a guerra, a crise do colonialismo na África, a desumanidade do capitalismo, a miséria da periferia urbana. Ora, uma visão tão desabrida da humanidade nunca havia tão claramente sido explicitada. Tais características levaram escritores como François Mauriac a assim se expressar por ocasião de seu lançamento: “*Voyage au bout de la nuit*, este livro asfixiante, do qual se falou demais por ocasião dos últimos prêmios literários, e cuja leitura não deve ser aconselhada a ninguém.” (DERVAL, 1993, p.163)⁶¹

⁶¹ “Le *Voyage au bout de la nuit*, ce livre asphyxiant dont on n’a que trop parlé à l’occasion des derniers prix, et dont Il ne faut conseiller la lecture à personne...” (DERVAL, 1993, p. 163).

O impacto suscitado pelo livro deve-se em grande parte à veemência da mensagem transmitida por seu autor – uma mensagem de caráter político que visava denunciar com todas as letras a violência da guerra e a desumanidade da sociedade da época. O livro foi recebido por uma grande parte dos leitores entusiastas da época como um livro engajado, um livro escrito por um homem de esquerda e, dessa forma, desencadeou uma adesão que não era apenas literária: “*Voyage au bout de la nuit*, em sua recepção, foi inicialmente exaltado ou atacado, não tanto como romance mas sim como testemunho ou profissão de fé.” (GODARD, 1981, p. 1131)⁶²

Observa-se, portanto, que o caráter literário, um dos elementos, senão o elemento enfatizado por Céline, não fora essencialmente percebido pelos primeiros comentaristas que provavelmente faziam dele uma leitura suscetível de alcançar uma esperança que a época conturbada assim o exigia. Valeria a pena observarmos que a análise feita pelo crítico brasileiro Dau Bastos em seu livro *Céline e a ruína do Velho Mundo* viria ao encontro da reflexão de Godard: “Condicionada por ideais políticos ou projetos moralizantes, a recepção imediata dos escritos raramente se baseou no interesse literário” (BASTOS, 2003, p. 50).

Entretanto, deve-se ater para o fato de que esse primeiro livro de Céline já contém em larga escala o que irá caracterizar o seu estilo literário e que será posteriormente burilado em seu segundo romance, *Mort à crédit*: uma prosa literária fortemente estetizada. A escolha de um registro linguístico oral-popular, linguagem esta inexistente na literatura da época, foi responsável pelo forte apelo atribuído à obra, como podemos avaliar por meio deste comentário da escritora francesa Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, 1960:

O livro francês mais importante para nós naquele ano foi *Viagem* de Céline. (...) Céline tinha forjado um instrumento novo : uma escrita tão viva quanto a fala. Que desaforo, depois das frases marmóreas de Gide, Alain e Valéry ! (BEAUVOIR, 1960, p. 45)⁶³

⁶² “*Voyage au bout de la nuit* a d’abord été pris, exalté ou attaqué, moins comme roman que comme témoignage ou profession de foi” (GODARD, 1981, p. 1131).

⁶³ Citado por BASTOS, 2003, p. 173.

Após essa breve apresentação da recepção inicial de sua obra, seria conveniente debruçarmos sobre a história de sua criação. *Voyage au bout de la nuit* foi um romance escrito entre 1929 e 1932, anos cruciais no dito período entre as duas guerras mundiais, por um médico de 35 anos, Louis Ferdinand Destouches, que iniciava uma carreira literária fortemente marcada pelas cores da polêmica.

Após ter visto de perto e ter participado de um dos maiores horrores de seu tempo, a Primeira Guerra, na qual se engajou aos dezoito anos, Louis Destouches quis denunciá-la em um livro contundente, escrito em um novo estilo que se assemelha à palavra falada, mas que é extremamente trabalhada tal como nos explica François Gibault, um dos mais importantes biógrafos de Céline, em seu artigo *Céline, cavalier de l'apocalypse*: “(...) cada frase do livro é composta por palavras fortes, reunidas como em notas de música, um pouco como se respira, em uma mistura de emoções, poesia e comicidade como nunca se havia visto.” (GIBAULT, 2014, p.7)⁶⁴

Não poderíamos deixar de evocar dentro do contexto de produção de *Voyage* a aproximação formal com o escritor francês Henri Barbusse, autor do livro *Le Feu – Journal d'une escouade*, romance publicado em 1916 e vencedor do prêmio Goncourt. Barbusse, escritor e jornalista francês, alistou-se aos 41 anos na Primeira Guerra Mundial, na qual passou um ano na linha de frente dos combates. Ainda no hospital, ao voltar ferido da guerra, decidiu escrever um livro, dedicado ao relato dos horrores da guerra por ele presenciados. O livro, grande sucesso na época, influenciou muito Céline, sobretudo em *Voyage* e *Casse-pipe*.

A decisão de Barbusse ao alistar-se voluntariamente foi motivada pelo desejo de provar a estupidez da guerra: em seu romance, relata sua experiência por meio de um relato no qual reconstitui muitos diálogos entre os soldados do esquadrão em que atuava. O escritor decide transpor para o papel a fala dos soldados, pois, como nos explica Dau Bastos no livro já citado: “A dolorosa experiência precisava chegar à sociedade da maneira como era expressa por quem

⁶⁴ « (...)chaque phrase du livre étant composée de mots forts, assemblées comme des notes de musique, un peu comme on respire, avec un mélange d'émotions, de poésie et de cocasserie comme on en avait jamais vu ».(GIBAULT, 2014, p. 7).

a sofria, pois somente assim ganharia sua verdadeira dimensão – que o francês clássico tenderia a abrandar” (BASTOS, 2003, p. 53).

Haveria, dessa forma, da parte de Barbusse, o desejo de empregar um registro de língua que correspondesse à fala dos soldados, como podemos ler por meio da seguinte sequência:

- Mas então, sem t'incomodar...eu queria te perguntar um troço. Se tiver soldado raso no teu livro, vai falar como a gente ou tu vai cortar palavrão? A gente é muito camarada, mas basta abrir a matraca pra baixar o nível. Acontece que se tu num coloca nome feio, fica falso; é como se quisesse pintar a gente e não usasse a cor que mais tem por aqui. O problema é que essa cor num é bem vista.
- Pois meu velho vou botar palavrão onde for paa colocar, porque essa é a realidade.

(BARBUSSE, 1916, apud BASTOS, 2003, P. 53)⁶⁵

Contudo, essa língua, mesmo pretendendo ser popular e corresponder à fala dos soldados, ainda se apresenta em contraste com o francês escrito, correto e literário do narrador, como acabamos de ver na sequência supratranscrita e na qual essa distância linguística torna-se bastante explícita.

Voyage au bout de la nuit é publicado em 1932, ou seja, mais de uma década após a publicação de *Feu*. A aproximação entre os dois escritores sempre foi explicitada, o que já é sugerido pela temática comum, uma vez que *Voyage* tem início com o alistamento voluntário de Ferdinand Bardamu e relata suas experiências traumatizantes no *front* da guerra. E, assim como Céline, Barbusse faz neste livro uma crítica bastante forte da instituição militar e da guerra.

Em entrevistas a jornalistas, Céline evoca o nome de Barbusse como influência literária como em uma entrevista concedida a Charles Chassé para o jornal *La Dépêche de Brest et de l'Ouest* em 1933: “ Talvez se você insiste em me

⁶⁵ – Dis donc, sans t'commander... Y a quéqu'chose que j'voudrais te d'mander. Voilà la chose: si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangerais ça, en lousdoc? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. (...) Alors quoi? Si tu ne les dis pas, ton portrait ne sera pas r'ssemblant: c'est comme qui dirait que tu voudraisles peindre et que tu n'mettes pas une des couleurs les plus voyantes partout où elle est. Mais pourtant ça s' fait pas.

– Je mettrais les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité.(Apud BASTOS, 2003, P. 53)

atribuir outras influências literárias, talvez você possa mencionar os livros de Barbusse.”⁶⁶

Se as aproximações temáticas e mesmo o registro de língua aproximam os dois escritores, deve-se, no entanto, salientar que o tratamento linguístico empregado por Barbusse é bastante distinto do estilo celiniano, uma vez que o registro oral-popular presente no romance *Le Feu* está presente apenas nas falas e diálogos dos soldados, ao passo que em Céline esse registro é uma escolha em todo o livro, assim como podemos apreciar na seguinte passagem situada no início do romance *Voyage au bout de la nuit*:

J’ai quitté ces lieux sans insister, joliment heureux d’avoir un aussi beau prétexte pour foutre le camp. J’em chantonais même un brin, em titubant, comme quand on a fini une bonne partie de canotage, et quand on a les jambes un peu drôles. « Un seul obus ! C’est vite arrangé les affaires tout de même avec un seul obus », que je me disais. « Ah ! dis donc ! que je me répétais tout le temps. Ah ! dis donc !... » (CÉLINE, 1981, p. 18).⁶⁷

Poderíamos dizer que *Voyage au bout de la nuit* é o livro de Céline mais conhecido, o mais lido e o mais estudado, mesmo que, aos olhos de vários críticos e mesmo do próprio autor, ele ainda não exponha claramente o seu estilo. E é o que nos diz Émile Brami, escritor e editor francês, no texto de apresentação de *Céline vivant* (2007), obra composta por dois DVDs e que compila entrevistas concedidas por Céline a jornalistas da época:

De todos os seus textos, *Voyage au bout de la nuit* é sem dúvida o mais acessível à um leitor iniciante, mas ainda não é completamente o estilo de Céline pois o trabalho de demolição e deformação radical da língua francesa tão característicos da escritura celiniana, estão apenas começando. (BRAMI, 2007, p. 11)⁶⁸

⁶⁶ “Peut-être, si vous tenez absolument à me trouver d’autres influences littéraires, peut-être que vous pourrez indiquer les livres de Barbusse”. (CÉLINE, 1976, p.88)

⁶⁷ “Sai daquele local sem me fazer de rogado, tremendamente feliz por ter tão belo pretexto para cair fora. Eu estava inclusive cantarolando um pouquinho, bambo, como quem acabou um bom exercício de remo e sente as pernas um pouco engraçadas. “só um obus”! Até que as coisas se ajeitaram bem depressa, com um só obus!”, pensava eu. “Ah! Que coisa!”, ficava repetindo. “Ah! que coisa!...” (CÉLINE, 1995, p. 28, tradução Rosa Freire d’Aguiar).

⁶⁸ De tous ses textes *Voyage au bout de la nuit* est sans doute le plus accessible à un lecteur néophyte, mais ce n’est pas encore tout à fait du Céline, car, le travail de démolition et le

Mesmo que esse primeiro romance ainda não contenha todas as marcas de uma escritura literária que causaram celeuma por ocasião de seu lançamento, os elementos de um estilo e de uma verve cáusticos ali já se encontravam. *Voyage* contém todos os elementos de uma estética cujo autor passará a elaborá-la ainda mais nos próximos romances. Desde a sua primeira frase, “*Ça a débuté comme ça*”, “Foi assim que isso começou.”, o famoso incipit do romance, o leitor é fortemente interpelado por uma linguagem cuja inflexão popular poderia dar vazão ao grande conteúdo de denúncia social contida no discurso de seu narrador-protagonista. A grande audácia linguística de Céline seria a de renovar a língua francesa, como já pudemos detectar a partir da posição de Simone de Beauvoir anteriormente citada ao dizer que Céline criara uma escritura tão viva quanto a palavra falada. (BEAUVOIR, 1960, p. 15).

Muito já se falou sobre o estilo de Céline, do “escrever como se fala” e, entre nós, a contribuição da professora e crítica literária Leda Tenório da Motta, em seu livro *Lições de Literatura Francesa* (1997), é das mais profícuas:

(...) escritura que tem o dom de captar a energia da voz praticando a gíria, o jargão da periferia, o *parigot*, e que quer ser música ainda assim, no momento mesmo em que fere no âmago a língua francesa, alvo, entre tantos outros de achincalhe. Essa língua enervada, chula, insultuosa, exclamativa, sem ser popular ainda assim, pois, ao contrário, é essencialmente fabricada, essencialmente poética. Essa língua dúbia, que postula ser diretamente emoção, quando é trabalho de estilo; pura voz, quando é escritura (MOTTA, 1997, p. 152).

Antes de debruçarmos sobre a problemática do gênero literário, gênero no qual o autor transita entre a ficção e o relato da experiência pessoal, inaugurado a partir desse primeiro romance, seria conveniente evocarmos a gênese do livro, estudo este que nos conduz ao percurso literário do autor.

O conto “*Des vagues*”, escrito em 1917, pode ser considerado como o primeiro ensaio literário de Céline que assina o texto como L. des Touches. Trata-se de um breve relato de quinze páginas escrito durante a travessia do doutor Louis

gauchissement radical de la langue française, si caractéristiques de l’écriture céliniennes, commencent à peine (BRAMI, 2007, p. 11).

Destouches, o futuro Céline, a bordo do navio Tarquah vindo de Douala (Camarões) de volta à Europa. O conto, uma narrativa em terceira pessoa, antecipa em alguns aspectos o *Voyage*. Dois desses aspectos poderiam ser evocados: o primeiro nos deixaria vislumbrar o desejo do autor em transformar uma experiência vivida em uma obra de ficção, uma vez que a narrativa do conto é uma travessia efetuada pelo próprio autor. No conto, o navio Tarquah assume o nome de Tarconia. Desde essa primeira experiência literária já se observa no autor o desejo de favorecer a ambiguidade entre a ficção e a autobiografia. Vejamos a seguir como Henri Godard (1981) a ela se refere:

(...) escrever, para ele, não é imaginar mas sim transpor a experiência – no caso, a mais imediata – fazendo com que ela possa apresentar, ao mesmo tempo, o contorno de uma ficção e ser percebida como o relato de uma experiência. (GODARD, 1981, p. 1158)⁶⁹

E podemos, também, entrever na situação relatada no conto passageiros a bordo de um navio, desocupados e expostos a um convívio contínuo prestes a desenvolver antagonismos e hostilidades, assim como a situação que viria a ser evocada em *Voyage* por meio do episódio da travessia do navio Amiral-Bragueton.

Convém lembrar que Ferdinand Bardamu, o narrador-protagonista de *Voyage*, após retornar da guerra gravemente ferido, decide partir para a África e empreende a viagem a bordo de um pequeno navio, o Amiral-Bragueton.

Temos, portanto, em ambos os textos uma temática comum e outro elemento que viria a ser aperfeiçoado nas produções futuras – a comicidade e a ironia. No entanto, se a situação de conflito e hostilidade presente no conto apresenta pequenos contornos satíricos, a ironia e a sátira ainda são muito evidentes e superficiais, como podemos ver na seguinte passagem: “Mas, apesar do enorme desejo de se estender sobre o assunto cuja riqueza fazia apelo a sua

⁶⁹ (...) écrire pour lui, ce n'est pas imaginer, c'est transposer l'expérience – en l'occurrence la plus immédiate – en faisant en sorte, déjà, qu'elle puisse à la fois avoir les dehors d'une fiction et être perçue comme récit d'une expérience (GODARD, 1981, p. 1158).

competência, não pode sair de si, a intensa luta que travava contra o enjoo de mar o absorvia inteiramente.” (CÉLINE, 2013, p.13)⁷⁰

Já no episódio da travessia do *Amiral-Bragueton*, a veia irônica é bastante cáustica, como podemos observar por meio da seguinte análise:

No transcorrer da viagem, desperta a hostilidade dos demais passageiros que desejam linchá-lo. Consegue reverter a situação servindo-se de seu ferimento de guerra e de sua medalha e salva-se ao fazer uso de um discurso patriótico que termina com um vibrante “Vive la France!” A narrativa desse episódio é encerrada através da constatação irônica: “(...) Ce fut le seul cas où la France me sauva la vie, jusque-là, c’était plutôt le contraire” (MIGUEL, 2010, p. 21).

Observa-se, dessa forma, que a temática presente no conto será incorporada e desenvolvida com vigor no romance, no entanto a comicidade e o tratamento estilístico ainda encontram-se em um estado incipiente e, por que não, embrionário, como nos explica Henri Godard:

(...) o que falta radicalmente inventar é tudo o que se refere à escritura: discurso narrativo e estilo. A sátira perde força ao ser conduzida por um narrador fantasma do qual o leitor tudo ignora. Quanto ao estilo, uma simples leitura é suficiente para avaliar a distância. (GODARD, 1981, p. 1159)⁷¹

Um segundo momento nesse itinerário da escritura literária de Céline pode ser descortinado pela tese de medicina defendida em 1924 pelo doutor Louis Destouches, o futuro Louis-Ferdinand Céline, e intitulada *La vie et l’œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*. A tese tinha como objeto de estudo a vida e a obra de Semmelweis, um médico obstetra húngaro (1818-1865) que havia preconizado a importância da assepsia no campo da obstetrícia em uma época em que era comum que os médicos transitassem da sala onde dissecavam os cadáveres para a dos partos sem se desinfetar. O médico húngaro se dedicará inutilmente a convencer seus pares da necessidade de se lavar as mãos antes de se aproximar das

⁷⁰ “Mais, malgré son grand désir de s’étendre sur ce sujet, dont la richesse sollicitait sa compétence, il dut demeurer en lui-même, la lutte ardente qui s’y livrait contre le mal de mer l’absorbait tout entier” (CÉLINE, 2013, p. 13). Disponível em <http://www.lepetitcelinien.com/2013/10/des-vagues-nouvelle-louis-ferdinand-celine.html>. Acesso em: 22 mar. 2016.

⁷¹ (...) Ce qui reste à inventer radicalement, c’est tout ce qui relève de l’écriture: discours narratif et style. La satire perd de la force à être manié par un narrateur fantôme dont le lecteur ignore tout. Quant au style, une simple lecture suffit à mesurer l’écart (GODARD, 1981, p. 1159)

parturientes. A explicação científica de suas teses só será empreendida anos mais tarde, com os trabalhos do cientista francês Louis Pasteur.

A tese, inicialmente publicada em uma edição por conta do autor em 1924, contará, posteriormente, com diversas edições: em 1936, pela editora Denoël, em 1952, com uma edição da Gallimard, em 1977, Henri Godard e Jean-Pierre Dauphin, organizadores da coleção *Cahiers Céline*, a publicam no terceiro volume dessa coletânea de textos e, finalmente, em 1999, a editora Gallimard publica em sua coleção “*L’Imaginaire*” a tese de medicina. Essa edição conta com um texto de apresentação do escritor Philippe Sollers intitulado “*Naissance de Céline*”, do qual reproduzimos a seguinte passagem:

O doutor Destouches tem trinta anos quando redige sua tese sobre o médico húngaro Philippe Ignace Semmelweis. Já tendo experiência como higienista, ele será certamente uma autoridade no assunto. Mas não : além da carnificina da guerra, da doença, dos corpos em decomposição, existe a literatura, quer dizer, uma tentativa desesperada em compreender a História como patologia. A patologia não tem fim, a História também não. Compreender isto já é um engajamento lírico e místico, uma inspiração nervosa que exige que se seja “intenso, breve e substancial.”(SOLLERS in CÉLINE, 1999, p.10)⁷²

O trabalho acadêmico de Céline não possui realmente o estofo de uma tese científica, pois inúmeras são as imprecisões e erros que figuram na obra, imprecisões estas que já teriam sido detectadas, na época, pelos membros do júri. No entanto, esse trabalho pode ser lido quase como um romance biográfico épico no qual Céline manifesta o desejo de apresentar a vida heroica de Semmelweis. O texto reveste-se de um tratamento literário e ficcional, já que muitos dos episódios relatados são puramente imaginários. No entanto, a precisão histórica e científica não parece interessar especialmente o futuro escritor e, nesta obra, podemos vislumbrar as sementes de sua futura veia literária.

⁷² Le docteur Destouches a trente ans quand il écrit sa thèse sur le Hongrois Philippe Ignace Semmelweis. Il a déjà une expérience d'hygiéniste, il fera peut-être une autorité dans ce domaine. Mais non: plus loin que la boucherie de la guerre, de la maladie et des corps en décomposition, il y a la littérature, c'est-à-dire une tentative désespérée de compréhension de l'Histoire comme pathologie. La pathologie n'a pas de fin, l'Histoire non plus. Comprendre cela est déjà un engagement lyrique et mystique, une illumination nerveuse qui exige que l'on soit “intense, bref et substantiel” (SOLLERS in CÉLINE, 1999, p. 10).

Apesar de apresentar um encadeamento cronológico da vida de Semmelweis, o relato não se preocupa em apresentar um percurso científico, mas sim em criar uma encenação dramatizada dos momentos cruciais da vida do médico com o intuito de enaltecer sua vida heroica.

A tese de medicina revelaria para Céline a vocação de escritor que passaria a perseguir desde então – a relação existente entre esse trabalho e os futuros romances já estaria esboçada por meio da temática central, a morte. A importância da tese de Céline para sua futura carreira literária seria também ressaltada por Henri Godard (1981) ao observar o parentesco temático entre este escrito acadêmico e seu primeiro romance:

Do mesmo modo, aliás, não estão destituídos de parentesco temático. Em ambos, trata-se do balanço das experiências de um indivíduo, e Semmelweis é, já, um homem que vai até o fim da noite em uma busca que atinge a morte. (GODARD, 1981, p. 1160)⁷³

E, por fim, um terceiro momento desse percurso constitui a publicação da peça de teatro *L'église*, obra que o próprio autor considera como o precursor de *Voyage au bout de la nuit* pois o romance foi concebido inicialmente como uma peça de teatro. (CÉLINE, 1976, p. 33).

Com efeito, a reconstituição da gênese de *Voyage* nos conduz a essa peça de teatro escrita entre 1926 e 1927, mas que só seria publicada em 1933, ou seja, um ano após seu romance de estreia. A peça é composta de quatro atos, cada um deles representando um local diferente (África, Estados Unidos, Genebra e a periferia parisiense) e seu personagem principal é um médico, Ferdinand Bardamu. Por meio dessas quatro sequências e do protagonista principal, temos, em grandes linhas, alguns pontos de contato entre a peça e o primeiro romance de Céline. Assim como o Bardamu do romance, na peça, a vida do personagem também é marcada por rupturas em seu itinerário e cada uma delas assinala uma mudança de cenário.

⁷³ Aussi bien, d'ailleurs, ne sont-ils pas sans parenté thématique. Dans l'un et l'autre, il s'agit du bilan des expériences d'un individu, et Semmelweis est déjà un homme qui va jusqu'au bout de la nuit dans une recherche qui touche à la mort (GODARD, 1981, p. 1160).

Contudo, também, grandes diferenças, a começar pela época em que a ação da peça é ambientada – a ação se transcorre em 1922 e a experiência da Primeira Guerra, crucial no romance, aqui se encontra ausente. Essa escolha implicaria também uma mudança no estatuto social de Bardamu em relação ao romance: Bardamu, na peça, é um médico higienista que trabalha para a Société des Nations (SDN).⁷⁴

A ação transcorre, portanto, no período pós-guerra, e o título “L’église” se refere à SDN, uma agremiação vista pelo escritor como uma “igreja” que veicula os ideais de uma religião internacional que seria traduzida pela aproximação entre os povos, tal como Céline afirmou em uma entrevista concedida ao jornalista Max Descaves em 1933: “Situei a ação em 1922... na época da SDN, a época da religião internacional da aproximação dos povos, enfim, na época de Briand.” (CÉLINE, 1976, p.69)⁷⁵

Outra questão a ser observada refere-se à escolha linguística – na peça, o emprego de um registro oral-popular só apareceria na fala dos personagens socialmente marcados e por meio de processos de descrição tradicionais: “(...) os personagens se exprimem em uma linguagem muito correta. Não empregam nenhum palavrão, se bem me lembro!” afirma Céline na mesma entrevista acima evocada.

Nesse breve itinerário do que fora o percurso literário de Céline antes de chegar ao *Voyage*, pode-se detectar uma escritura envolta pela dimensão da experiência pessoal. O projeto de servir-se dos dados de sua vida para criar uma ficção encontra-se presente desde seu primeiro texto, *Les vagues*, ainda de maneira incipiente, como foi mencionado no início do capítulo.

No entanto, essa dimensão passa a adquirir contornos mais precisos a partir do relato biográfico do médico húngaro Semmelweis, no qual o futuro Céline

⁷⁴ Société des Nations (SDN) – organização internacional criada pelo Tratado de Versalhes (1919) a fim de preservar a paz na Europa no final do conflito. Tendo fracassado em sua missão, em 1945, foi substituída pela ONU.

⁷⁵ “J’ai situé l’action en 1922... la grande époque de la SDN, celle de la religion internationale du rapprochement des peuples, enfin l’époque Briand” (CÉLINE, 1976, p. 69).

esboça no interior de seu projeto literário a construção do autor de *Voyage*: o médico de periferia.

Entretanto, seria essencialmente a partir da redação da peça *L'église* que esse desejo seria explicitado, já que nela encontramos o protagonista Ferdinand Bardamu, o alter ego de Céline. E não apenas isso, mas uma transposição literária, neste momento, é verdade, ainda muito próxima da experiência vivida: o estatuto profissional de autor e personagem é idêntico, já que ambos exercem a medicina dentro da SDN e a criação do personagem Elizabeth Gaige, uma dançarina americana, é uma menção explícita a Elizabeth Craig, a quem Céline dedicou o livro *Voyage au bout de la nuit*.

Poderíamos talvez supor que a elaboração da peça funcionaria para Céline como um ensaio do *Voyage* em razão do tratamento que o autor daria para a transposição literária de sua experiência: se em *L'église* essa transposição é muito próxima do real, a partir de seu primeiro romance, há um enfoque mais distante e imaginativo de sua experiência pessoal.

Efetivamente, a partir de *Voyage au bout de la nuit*, Céline engaja-se em um projeto literário que o afasta de uma mera narrativa retrospectiva de sua vida e privilegia um mergulho em seu imaginário. Os dados biográficos de sua existência pessoal seriam, portanto, deslocados imaginativamente para o espaço da escritura. Existiria, dessa forma, no projeto literário celiniano uma sobreposição do projeto romanesco e do projeto autobiográfico, mas seria por meio da ficção que o autor se construiria.

2.4 Entre romance e autobiografia: romance-autobiografia

Os efeitos devastadores da Primeira Guerra Mundial, assim como a crise econômica vivida pela sociedade francesa no período conhecido como entre guerras, encontram um grande eco junto à geração de escritores dos anos 1930: acreditava-se que não se poderia mais escrever como até então se fizera, e essa fase é marcada por uma tomada de consciência do absurdo da condição humana. Verifica-se, então, uma busca por novas formas na criação literária na qual a psicologia ocupa um lugar de destaque. Esses dois elementos conjugados, a

renovação de formas literárias e a psicologia da alma humana, poderiam ser a resposta a um sentimento de mal-estar existente em uma sociedade marcada pelos conflitos mundiais.

Os escritores dos anos 1930 experimentam uma espécie de mal-estar diante da ficção romanesca: a escritura ficcional, até então natural para os autores do século XIX, deixa de ser para os escritores desta geração. A partir desse momento, a literatura francesa estabelece um distanciamento gradativo da ficção e uma aproximação de novas formas literárias. No entanto, observa-se também que esses romancistas não podem deixar de lado o prazer de contar uma história, de criar personagens, enfim, de dar existência a uma narrativa criada a partir de seu imaginário e estilo.

“(...) *une fiction qui n'en soit pas une*”. Esta fórmula criada por Sartre (Apud GODARD, 1985, p. 422) exprime bem o anseio dos escritores desse período de apresentar ao leitor uma ficção que fosse real. E, nesse intuito, um grande número de obras literárias foi lançado, que, apesar de uma grande diversidade de orientações e tendências, possuíam todas um denominador comum: buscar, ao lado da autobiografia, a possibilidade de desenvolver a narrativa e o imaginário.

A fim de conciliar o desejo do romance – narrativa, personagens, história – e a recusa da ficção, uma solução apareceria, a narração de si, que seria forjada a partir da experiência pessoal do autor, possibilitando a criação de uma obra próxima do romance, mas sem ser exclusivamente uma ou outra. Esse processo é seguido por vários escritores desse período e poderíamos dizer que a obra romanesca de Céline surgiria como a realização mais completa. Para esses romancistas, a autobiografia surgiria, portanto, como uma solução, uma vez que permitiria conciliar a recusa da ficção e o prazer da narração, o que pode ser observado em escritores como Michel Leiris, Jean Giono ou Céline.

Durante os anos 1930-1935, o escritor francês Michel Leiris empreende a redação de *L'âge d'homme*, romance publicado em 1939 – trata-se do primeiro texto literário de Leiris a abordar uma narrativa autobiográfica e, para tal, o autor busca uma renovação das regras do gênero até então marcado pelo encadeamento cronológico. Focalizando essencialmente sua infância e juventude, o relato deseja,

acima de tudo, realizar a interpretação de uma existência escapando das amarras da narração linear que até então caracterizava os relatos autobiográficos. Nessa obra, Leiris pretende fazer uma espécie de autointerpretação e, nesse sentido, a estrutura narrativa que imprime ao livro faz uso de episódios, lembranças e sonhos significativos de sua vida que poderíamos chamar de “programadores” – temos, assim, capítulos cujos episódios relatados referem-se a aspectos determinantes nessa busca por uma autocompreensão. Essa descoberta e a construção de si são fortemente marcadas pelo processo terapêutico ao qual o autor se submetera durante muitos anos.

A escritura autobiográfica funcionaria para Leiris como uma maneira de reconstruir a unidade a partir de elementos de grande variedade e intensidade. No entanto, a busca desta pretensa unidade fatalmente encontra barreiras, uma vez que a recomposição retrospectiva de si corre o risco de propor ao leitor uma imagem de um “eu” artificial, trabalhado e fabricado conforme evocamos em capítulos anteriores. Tal fato se daria em razão de uma dissociação entre o eu narrado e o eu que escreve. Segundo a professora Véronique Dahlet (2015), a narrativa de si opera um movimento pendular entre o passado presente e o futuro presente no qual está engajado o eu que escreve. Ou seja, a rememoração não se realiza independentemente da invenção de si: a rememoração é a descoberta de si.

A narrativa autobiográfica encontra-se no centro das grandes questões que são colocadas ao romance nesse período iniciado no fim dos anos 1930 na França – a necessidade de conjugar a História com as inovações formais propostas pelos escritores dessa geração.

Como vimos, a partir de 1939, com a publicação de *L'âge d'homme*, e, posteriormente, com *La règle du jeu* (1954-1966), Michel Leiris busca uma autointerpretação de sua vida e, para tal, a escritura autobiográfica lhe permite a construção ou a descoberta de si. Por outro lado, na mesma época, escritores como Jean Giono ou Louis-Ferdinand Céline tinham um enfoque diferente do procedimento autobiográfico ao apresentar seus textos como romances, mas sem dissimular sua base autobiográfica. Essa fórmula paradoxal encontrou eco em Jean Giono ao escrever, em 1932, *Jean le Bleu*, como afirma o próprio escritor:

Foi minha vida interior que desejei descrever em *Jean le Bleu*. Esta vida que era essencialmente mágica. Só poderia contá-la de uma maneira diferente criando em torno de mim personagens que não existiam na realidade mas que eram os personagens mágicos de minha infância.⁷⁶

Romance essencialmente autobiográfico ou autobiografia romanceada são duas fórmulas empregadas para se referir à obra de Jean Giono, *Jean Le Bleu*, livro publicado em 1932 e que relata episódios e histórias de sua infância e juventude. Assim como em *L'âge d'homme*, acima evocado, a narrativa destes episódios não segue um fluxo linear neste relato que cobre os primeiros anos de sua vida, culminando com seu engajamento na Primeira Guerra Mundial.

A presença desses três escritores no cenário literário francês dos anos 1930 nos acena com a possibilidade de novos rumos para a narrativa autobiográfica, a saber, a desconstrução de um relato puramente linear e factual e o cruzamento entre os dois gêneros, o autobiográfico e a ficção, como nos explica Henri Godard em *Le Roman modes d'emploi*: “No duplo questionamento da linearidade do relato e da invenção romanesca, os dois gêneros constituem um par e se apoiam mutuamente.” (GODARD, 20016, p. 375)⁷⁷

Jean Giono explora nesse livro as possibilidades de uma narrativa situada entre estas duas esferas – a ficcional e a autobiográfica – e, dessa forma, sente-se livre para reinventar sua infância, apresentando, então, seu livro como um romance. E é o que fez Céline, quatro anos mais tarde, com seu *Mort à crédit*.

Desde a publicação de seu primeiro romance, Céline parece disposto a conjugar a História com a ficção ao contar uma história cujo relato estaria entremeado de suas experiências pessoais nas quais sua participação nos grandes eventos da primeira metade do século XX é determinante.

⁷⁶ C'est ma vie intérieure que j'ai voulu décrire dans *Jean le Bleu*. Cette vie qui était essentiellement magique. Je ne pouvais pas la raconter autrement qu'en créant autour de moi les personnages qui n'existaient pas dans la réalité, mais qui étaient les personnages magiques de mon enfance. Citação extraída do site <http://revue-texture.fr/jean-le-bleu.html>. Acesso em: 4 ago. 2016.

⁷⁷ “Dans la double mise en question de la linéarité du récit et de l'invention romanesque, les deux genres marchent à ce moment de pair, voire se prêtent appui” (GODARD, 2006, p. 375).

No entanto, o autor faz uso de diversos procedimentos linguísticos para colocar e manter o leitor em uma ambivalência proposital entre a ficção e o factual. Dessa forma, o leitor é confrontado em seu segundo romance, *Mort à crédit*, a uma narrativa possuidora de traços de uma “aparente” autobiografia: desde as primeiras páginas, o narrador-protagonista Ferdinand se apresenta como um médico-escritor. Na verdade, assim como em *Voyage au bout de la nuit*, trata-se não exatamente das memórias de uma vida, mas sim de uma obra de ficção na qual a experiência vivida do autor, mesmo sendo a principal fonte de inspiração, encontra-se constantemente transposta, deformada e inventada.

Se, em seu primeiro romance, Céline acrescenta ao sobrenome fictício Bardamu o nome Ferdinand, um dos nomes do escritor, neste segundo romance, o autor abandona o sobrenome criado para conservar apenas Ferdinand e sugere ao leitor que a história narrada é a do autor de *Voyage au bout de la nuit*. “(...) je lui connaissais un petit marle qui prétendait bien aussi, le Bébert de Val-de-Grâce. Il a fini dans la ‘coco’. Il lisait le *Voyage* celui-là” (CÉLINE, 1981, p. 532).⁷⁸

Desde a publicação de seu primeiro romance, Céline desejou se situar em um espaço literário que poderíamos chamar de *no man’s land*, um mundo à parte, um espaço literário ainda pouco percorrido e dividido entre a ficção e a autobiografia.

Contudo, diferentemente de Giono, para quem a estrutura narrativa de *Jean le Bleu* se revelou uma experiência literária isolada, uma vez que sempre reivindicou para si a autoria de romances, Céline, com *Voyage au bout de la nuit*, empreende a primeira etapa dessa nova fórmula literária, que passará a elaborar em suas obras subsequentes.

Um dos elementos constitutivos da elaboração do espaço autobiográfico celiniano diz respeito ao lugar que o autor reserva à atualidade histórica do momento em que empreende a redação do livro. Temos, assim, em *Mort à crédit*, um prólogo

⁷⁸ Bébert é o nome de um dos personagens de *Voyage au bout de la nuit*, uma criança que morre em consequência de uma doença sob o olhar impotente de Ferdinand Bardamu, e Val-de-Grâce é o hospital militar onde, em 1914, Louis Destouches foi hospitalizado por ocasião de seus ferimentos na Primeira Guerra Mundial.

“(...) mas eu conhecia um amiguinho seu que também tinha suas intenções, Bébert do Val-de-Grâce. Acabou nas drogas. Era um cara que lia a “Viagem”... (CÉLINE, *Morte a crédito*, p. 29)

que se estende por mais de quarenta páginas e no qual o autor apresenta ao leitor aspectos da situação em que se encontra no momento em que escreve – temos, assim, elementos que nos permitem conhecer detalhes de sua vida: a sua vida profissional de médico em um dispensário de uma periferia parisiense pobre, os aspectos relativos à sua vida de escritor e a realidade da crise econômica e social.

Henri Godard (2006), ao analisar o prólogo do livro, salienta a função programadora e, de certa maneira, condutora do relato que será feito a seguir:

Este prólogo consegue mesmo a proeza, após contextualizar na realidade de uma vida o futuro relato, destitui-lo de qualquer realismo ao terminar esta narrativa sob o signo do delírio durante uma crise de paludismo. (GODARD, 2006, p. 153)⁷⁹

Certamente, a função desse prólogo nos remete à grande questão paradoxal da narrativa autobiográfica celiniana, pois, se as primeiras páginas nos descrevem um quadro bastante realista da situação do autor, assim que a narrativa de sua infância tem início, o autor o faz durante uma crise de delírio (acometido pelo paludismo), assinalando, dessa forma, ao leitor a grande força do imaginário presente no relato, tal como podemos observar nesta passagem:

Fièvre ou pas, je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m'apprendre grand-chose. Depuis la guerre m'a sonné. Elle a couru derrière moi, la folie... tant et plus pendant vingt-deux ans. (...) Elle a essayé quinze cents bruits, un vacarme immense, mais j'ai déliré plus vite qu'elle, je l'ai baisée, je l'ai possédée au "finish". Voilà! Je déconne, je la charme, je la force à m'oublier (CELINE, 1981, p. 536).⁸⁰

Apesar de sempre reivindicar para seus livros o estatuto de romance, a obra celiniana possui uma dimensão autobiográfica bastante palpável, o que pode ser visto nas seguintes citações extraídas de suas obras:

⁷⁹ Ce prologue réussit même la prouesse, après avoir ancré dans la réalité d'une vie la narration du récit à venir, de le détacher de tout réalisme en plaçant pour finir sa narration sous le signe du délire d'une crise de paludisme (GODARD, 2006, p. 153).

⁸⁰ "Com ou sem febre, a zoeira nos ouvidos é tanta que não me admiro do que aconteceu. Desde a guerra que isso me persegue. A loucura andou me rondando... mais do que se pode calcular, durante vinte e dois anos. (...) Tentou mil ruídos, um barulho tremendo, mas eu delirei mais do que ela. Trepei com ela, cheguei a possuí-la. Começo a dizer desatinos, conquisto-a, obrigo-a a me esquecer." (CÉLINE, 1982, p. 33).

“Comment t’appelles-tu?”... J’y ai dit: “Ferdinand, né à Courbevoie (...)” (CELINE, 1981, p. 1062).⁸¹

Pour parler franc, à entre nous, je finis encore plus mal que j’ai commencé... je suis né, je le répète, à Courbevoie, Seine... je le répète pour la millième fois... (*D’un château l’autre*, 1957, p. 9).⁸²

Se a porção autobiográfica presente na obra de Céline é obtida por meio de uma transposição ficcional de suas experiências pessoais, elaborada a partir de seu imaginário e lirismo, devemos também nos ater ao fato de que sua narrativa incorpora importantes questões relativas ao contexto das duas grandes guerras mundiais e à situação socioeconômica e política dessa primeira metade do século XX.

Convém, entretanto, salientar que, ao analisar essa dimensão, observa-se uma ambiguidade do autor diante de qualquer forma de identificação – várias são as estratégias por ele fornecidas a fim de dissuadir o leitor de uma adesão autobiográfica literal. Em um primeiro momento, muitos foram os leitores que pretenderam ler *Voyage au bout de la nuit* como uma autobiografia ao identificar as peripécias do personagem Ferdinand Bardamu com alguns aspectos da experiência pessoal do autor, o que levou Céline a contestar essa interpretação em uma entrevista concedida na época ao afirmar que sua vida era “muito mais simples e complicada que uma autobiografia ” (CÉLINE, 1976, p. 30).

No entanto, a partir da publicação de seu segundo romance, *Mort à crédit*, em 1936, temos a impressão de que o autor se coloca cada vez mais em cena. E essa sensação concretiza-se ainda mais nos últimos quatro livros do autor: *Féerie pour une autre fois* (1952) e a trilogia alemã composta por *D’un château l’autre* (1957), *Nord* (1960) e *Rigodon* (1961). Isso porque o estado civil do narrador confunde-se com o do autor. Temos agora um narrador que se chama Céline: “C’était flatteur avant la guerre... ‘Céline, mon pote!’” (1995, p. 32).

⁸¹ “Como é o seu nome?” Respondi: “Ferdinand, nasci em Courbevoie.” (CÉLINE, op.cit. p. 532).

⁸² “Para falar francamente, cá entre nós, estou terminando ainda pior do que comecei... (...)... nasci, repito, em Courbevoie, Sena... repito pela milésima vez...” (CÉLINE, 2004, p. 11).

É, portanto, a partir de *Féerie* que Céline parece tender cada vez mais para o autobiográfico, conforme pudemos ver na citação supradescrita, e esse movimento o leva também a trocar o estatuto de romancista pelo de cronista:

“Vous vous dites en somme chroniqueur?
– Ni plus ni moins !...” (1960, p. 11).

A dimensão progressivamente mais explícita do autobiográfico, presente nestas últimas obras, sugere também uma abordagem de cronista da História, rótulo reivindicado por Céline, tal como afirma em uma entrevista: “(...) deixei de ser escritor, para tornar-se cronista”. (CÉLINE, 1976, p. 126).

A singularidade do projeto literário de Céline deve-se, em parte, a esta dupla dimensão: ao lado do autobiógrafo, temos também o cronista exercendo o papel de testemunha de acontecimentos históricos, tal como nos relata em *D'un château l'autre*, cujo tema é sua passagem em Sigmaringen, castelo situado no sul da Alemanha, e que serviu de sede para o governo de Vichy no exílio, entre agosto de 1944 e abril de 1945.

Valeria a pena, aqui, ressaltar que o episódio histórico de Sigmaringen também será o tema de um romance do escritor francês Pierre Assouline, publicado em 2014, ao narrá-lo em seu romance *Sigmaringen*, no qual Céline é um dos protagonistas.

Se o apelo autobiográfico de suas obras é cada vez mais eloquente, o apelo do imaginário também o é – nesse sentido, a exergue presente em *Féerie pour une autre fois*, a seguir transcrita, é bastante sugestiva:

L'horreur des réalités!
Tous les lieux, noms, personnages dans ce roman, sont imaginaires!
Absolument imaginaires! Aucun rapport avec aucune réalité! Ce n'est là qu'une "Féerie"... et encore!... pour une autre fois (CÉLINE, 1995, p. 21).

Verifica-se, portanto, na obra de Céline um movimento duplo e certamente ambíguo associando autobiografia e ficção – a reivindicação do recurso ao imaginário e a narrativa de uma experiência pessoal vista por meio de uma transposição literária, conforme analisamos no capítulo anterior. O escritor deseja

deliberadamente estabelecer uma cumplicidade com o leitor, que deverá considerar a história narrada como real e irreal, uma autobiografia e uma ficção, um romance-autobiografia em suma. A título de exemplo, poderemos destacar em *Mort à crédit* algumas passagens que sugerem ao leitor esse movimento:

“(...) Je n’ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde” (1981, p. 512).⁸³

“(...) Mon tourment à moi c’est le sommeil. Si j’avais bien dormi toujours j’aurais jamais écrit une ligne...” (1981, p. 515).⁸⁴

“(...) La littérature ça compense. J’ai pas à me plaindre. La mère Vitruve tape mes romans. (...)” (1981, p. 516).⁸⁵

“(...) Je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus apprendre grand-chose. Depuis la guerre ça m’a sonné. (...)” (1981, p. 536).⁸⁶

O leitor contemporâneo, certamente influenciado pelo recente sucesso crítico e midiático do gênero literário conhecido como autoficção, poderá ler obras como *Mort à crédit* ou *Jean Santeuil* de Marcel Proust (1895), a gênese de *À la recherche du temps perdu*, como obras de autoficção-neologismo criado em 1977 pelo escritor francês Serge Doubrovsky para designar seu romance *Fils*.

A autoficção seria responsável por uma narrativa que criaria um cruzamento entre o relato real da vida do autor (narrativa autobiográfica apresentando as três identidades: autor, narrador e personagem) e um relato fictício explorando a experiência por ele vivida. A autoficção seria, portanto, uma narrativa aparentemente autobiográfica, mas na qual o pacto autobiográfico não seria estabelecido em virtude de dados referenciais inexatos.

Conforme evocamos anteriormente, Céline transita entre o autobiográfico e o ficcional, desenvolvendo uma ambivalência entre o real e o fictício. Haveria por sua parte um movimento paradoxal de reivindicação e de recusa do autobiográfico.

⁸³ “Nem sempre exerci esta merda de Medicina.” (CÉLINE, 1982, p. 9).

⁸⁴ “O meu problema é o sono. Se eu conseguisse sempre dormir bem, nunca teria escrito uma linha.” (CÉLINE, op. cit., p. 13)

⁸⁵ “A literatura é que compensa. Não tenho de que me queixar. A tia Vitruve bate à máquina meus romances.” (CÉLINE, op. cit., p. 14).

⁸⁶ “(...) a zoeira nos ouvidos é tanta que não me admiro do que aconteceu. Desde a guerra que isto me persegue.” (CÉLINE, 1982, p. 33)

Ambiguidades relativas ao estatuto do protagonista-narrador – identidade de nome e de pseudônimo literário, mesmas profissões, médico e escritor – são orquestradas juntamente a uma narrativa, apresentando fatos históricos relativos ao contexto desses dois grandes momentos vividos pela Europa – as duas grandes guerras, bem como o contexto socioeconômico do período.

Essa entrada no referencial histórico poderia distanciar a obra de Céline do gênero conhecido como autoficção, apesar da ambivalência deliberadamente mantida entre o fictício e o factual. O escritor francês Pierre Assouline, em seu artigo *Aimer Céline, malgré lui*,⁸⁷ afirma, referindo-se ao livro *D'un château l'autre*: “(...) sa lecture est indispensable à qui veut saisir la folie de l'époque et l'absurdité de la situation. (...)”. No entanto, no mesmo artigo, observa: “(...) en transposant son vécu de l'Histoire avec tous les moyens de son art, il l'a modifiée et brouillée quand il ne l'a pas tue”.

Céline confere à sua produção um estatuto inédito na teoria literária ao apresentar sua obra sob um prisma que poderíamos qualificar de contraditório ao mesclar as narrativas romanescas e autobiográficas. Haveria por sua parte o desejo de uma justaposição dos projetos romanesco e autobiográfico, mas sem que um predomine sobre o outro. Dessa forma, o autor inaugura um gênero dentro do qual ele associa, mas sem nunca confundir, o romance – inscrevendo-o na capa do livro – e a autobiografia, que pode ser captada por meio de elementos referenciais pertencentes a uma realidade conhecida do público.

Existiria alguma das obras de Céline que poderia ser considerada apenas um romance? Talvez apenas *Voyage au bout de la nuit* possa se encaixar nessa categoria. Seria a partir de *Mort à crédit* que a narrativa celiniana assumiria os contornos de uma autobiografia, mas o autor não o faz segundo os cânones do gênero, por estarmos distantes da verossimilhança e do compromisso de sinceridade esperados. O leitor é orientado, desde a capa do livro, a recebê-lo como um romance, mas encontra-se preparado para perceber as ressonâncias autobiográficas.

⁸⁷ Artigo publicado na edição especial *Le Monde, Hors Série, Louis-Ferdinand Céline*. Paris: Société Éditrice du Monde, juillet-août 2014, p. 94.

No entanto, a comicidade, o exagero e o imaginário presentes na narrativa são por demais evidentes para que tomemos a história como o relato de uma vida e, nesse sentido, haveria, por parte do autor, uma “orientação” para sua leitura. Assim sendo, o prólogo de *Mort à crédit* conduz a esta orientação como nas seguintes sequências relativas às lembranças:

De sua mãe: “(...) À présent ma mère, elle se redonne un mal horrible pour retrouver nos existences... Elle est forcée d’imaginer... Elles sont disparues nos vies... nos passés aussi...” (1981, p. 541).⁸⁸ Ou as suas: “(...) Les souvenirs anciens c’est tenace... mais c’est cassant, c’est fragile...” (1981, p. 544).⁸⁹

O jogo literário que Céline desenvolve com a realidade de sua experiência pessoal, tal como nos é apresentado em *Mort à crédit*, possui contornos variados de distorções, deslocamentos e exagerações, o que nos levaria a observar uma aproximação, mas também um distanciamento do autobiográfico. Com efeito, a presença do imaginário e do fantástico ao lado de referências extraídas de sua experiência pessoal estabelece um movimento duplo: ao mesmo tempo em que o autor utiliza meios para extrair a narrativa do autobiográfico, ele estabelece relações que a mantêm neste enfoque. Haveria, dessa maneira, por parte de Céline, um desejo de manter seu leitor suspenso entre o autobiográfico e o romance – nem só romance, nem só autobiografia.

2.5 Incipit e prólogo em *Mort à crédit*

Tous ces gens sont loin... Ils ont changé d’âme pour mieux trahir, mieux oublier, parler toujours d’autre chose. (*Mort à crédit*, p. 511)⁹⁰

Passar do *incipit* à abertura de uma obra corresponderia a ultrapassar o limiar do romance e entrar em sua narrativa propriamente dita – por *incipit*, entende-

⁸⁸ “Agora minha mãe tem uma trabalhadeira louca para encontrar as nossas existências... Tem que imaginar... Nossas vidas desapareceram... nossos passados também...” (CÉLINE, 1982, op. cit., p. 38).

⁸⁹ “As lembranças do passado são persistentes... mas frágeis, quebradiças...” (CÉLINE, op.cit., p. 41).

⁹⁰ “Toda essa gente está longe... Trocaram de alma para trair melhor, esquecer melhor, mudar sempre de assunto...” (CÉLINE, 1982, op.cit., p. 9)

se a primeira frase integral de um texto literário e não apenas suas primeiras palavras. Dessa forma, temos na literatura alguns *incipits* célebres:

“Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (PROUST, 1954, p. 5).

“Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut être hier, je ne sais pas” (CAMUS, 1942, p. 9).

“Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua própria maneira” (TOLSTÓI, Ana Karenina, 2005, p. 3).

Uma das funções do *incipit* seria a de interessar e seduzir o leitor: sua atenção e curiosidade poderiam ser suscitadas pela imprevisibilidade da narrativa. Ao procurar seduzir o leitor, o autor desejaria nele despertar um sentimento de expectativa, uma curiosidade a ser satisfeita. E, de certa maneira, implicar o leitor em sua narrativa, solicitando sua cumplicidade e adesão.

Com Céline, essa frase inaugural também desperta um grande eco junto ao leitor. Em seu primeiro romance, *Voyage au bout de la nuit*, o *incipit* “Ça a débuté comme ça” pode ser visto como a preparação para uma narrativa, que, desde o seu início, revela ao leitor um horizonte literário até então desconhecido. E desse *incipit*, o autor realiza a abertura de seu romance: a conversa entre o narrador, Ferdinand Bardamu e o colega Arthur Ganate, responsável pelo acontecimento desencadeador da narrativa – o engajamento de Bardamu na Primeira Guerra Mundial. E temos aí, no final dessa introdução, um *excipit* que dará o tom a todo o romance: “On était faits, comme des rats”.⁹¹

“Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste...Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini”.⁹²

Estas são as primeiras frases de *Mort à crédit* e elas permitem lançar o leitor no tom dessa narrativa de dimensão autobiográfica mesmo se o autor se recusa a ela se limitar. Podem-se descortinar desde essas primeiras frases o tom de tristeza e de desesperança associado ao fim da vida, bem como sua solidão. O narrador pareceria não somente esperar sua morte, mas desejá-la. Esse *incipit* teria,

⁹¹ “Tinham nos agarrado que nem ratos.” (CÉLINE, 1995, p. 20).

⁹² “Aqui estamos de novo sozinhos. Tudo isto é tão lento, tão pesado, tão triste... Logo estarei velho. E então chegará o fim.” (CÉLINE, 1982, p. 9).

dessa forma, a função de permitir que o leitor penetre na narrativa ao descortinar o tema crucial do romance – a morte.

Se, em seu primeiro romance, Céline introduz sua narrativa em um prólogo de apenas quatro páginas, a situação é bem diferente em *Mort à crédit*, no qual temos uma abertura que se prolonga por trinta e três páginas. A abertura do romance exerce a função de um prólogo, de acordo com sua definição,⁹³ mesmo não estando diante de um prólogo habitualmente conhecido como tal, isso porque, se o prólogo pode ser visto como lugar no texto que descortina o trabalho narrativo bem como seu horizonte enunciativo, nos romances de Céline, sobretudo a partir de *Mort à crédit*, o prólogo usufrui de um estatuto ambíguo.

Em *Mort à crédit*, um prólogo relativamente longo desempenha a função de uma abertura ao romance, um texto no qual o autor deseja falar de seu narrador e de seu contexto, no momento atual de sua enunciação do discurso. Como bem observa o crítico literário francês Pierre-Edmond Robert em seu artigo *Incipit et ouvertures romanesques chez Louis-Ferdinand Céline*: “(...) Louis-Ferdinand Céline, o autor como *dramatis persona*, fala, se coloca em cena, faz um cumprimento, à maneira de Molière interpretando sozinho uma cena antes da peça que anuncia.” ((ROBERT, 2004, p. 37)

A abertura aqui não tem o valor de um preâmbulo ou de uma introdução narrativa, uma vez que o texto não exerce a função de dar início à narrativa do romance, como foi o caso em *Voyage*. Johanne Bénard, crítica literária canadense, em seu livro *L'inter-dit célinien* (1999), ao analisar os prólogos de Céline, observa a existência de uma zona enigmática do texto na qual estariam encerrados os pressentimentos e apreensões do autor tal como nos mostra nesta citação: “ Na autobiografia celiniana, o prólogo é, simultaneamente, um espaço de predicação (para as represensões do narrador) e um espaço de previsão.” (BÉNARD, 1999, p. 161)⁹⁴

⁹³ Prólogo: texto geralmente breve que antecede uma obra escrita e que tem por objetivo apresentá-la ao leitor. Introdução de um trabalho, em que o autor explica as ideias preliminares sobre o assunto que irá desenvolver ao longo da obra.

⁹⁴ “Dans l'autobiographie célinienne, le prologue est à la fois un lieu de 'prédication' (pour les remontrances du narrateur) et un lieu de 'prédiction'” (BÉNARD, 1999, p. 161).

Segundo a análise de Bénard (1999, p. 161), a singularidade desse prólogo reside no fato de que essa abertura parece evocar menos o presente do narrador e mais o presente do autor, ou seja, o da escritura propriamente dita do romance. Poderíamos dizer que esse prólogo é um relato inserido dentro do relato principal, não exercendo, portanto, a função de uma escritura preliminar.

Entretanto, antes do início da narrativa de sua infância, iniciada com a frase: “Le siècle dernier je peux en parler, je l’ai vu finir...”⁹⁵, temos uma abertura cuja função seria a de entrever o funcionamento do romance ao oferecer um grande número de índices relativos à sua problemática.

Um dos elementos cruciais da temática do romance diz respeito à violência, uma vez que evocar a infância permitiria a Céline ir de encontro à origem de todas as violências, conforme análise de Henri Godard (1996):

(...) violência física, por definição, com as marcas deixadas na memória, as imagens e as palavras em torno das quais se formou um inconsciente ; violência social e histórica com o aprendizado da exploração e da impotência sob suas formas mais cruas, as que atingem uma criança ; enfim, violência metafísica com a descoberta da morte e do tempo. (GODARD, 1996, p. 13)⁹⁶

Efetivamente, *Mort à crédit* é um livro marcado pela violência e, desde essas primeiras linhas, o leitor sente que é arrastado por um fluxo de violência. Temos nas duas primeiras páginas desse prólogo a presença de imediato da violência que se exprime por meio da morte e da tempestade – o início do romance dá-se com a morte da senhora Bérengé, a zeladora do prédio onde mora o narrador: “Hier à huit heures Mme Bérengé, la concierge, est morte. Une grande tempête

⁹⁵ “Do século passado posso falar, pois eu o vi acabar...” (CÉLINE, 1982, p. 40)

⁹⁶ (...) violence psychique, par définition, avec les traces qu’ont laissées dans la mémoire les images et les mots autour desquels s’est formé un inconscient; violence sociale et historique, avec l’apprentissage de l’exploitation et de l’impuissance sous leurs formes les plus nues, celles qui atteignent un enfant; violence métaphysique enfin avec la découverte de la mort et du temps (GODARD, 1996, p. 13).

s'élève de la nuit. Tout en haut, où nous sommes, la maison tremble" (1981, p. 511).⁹⁷

A violência seria aqui desencadeada pela experiência da morte e de sua inevitabilidade: a morte desempenha um papel crucial neste romance – além de estar contida no título –, estando presente em toda a sua narrativa, e a abertura do romance a apresenta sob uma dupla perspectiva: a morte em vida por meio da narrativa dos sofrimentos e agonias que o homem deve enfrentar, ou seja, a morte como uma ameaça constante, mas também a ideia da necessidade de se estar preparado para ela. Nesse sentido, poderemos citar a seguinte passagem do romance: "(...) C'est pas gratuit de crever! C'est un beau suaire brodé d'histoires qu'il faut présenter à la Dame. C'est exigeant le dernier soupir" (1981, p. 537).⁹⁸

Temos neste romance o encontro com a morte e inúmeros questionamentos por ela suscitados. Nesse sentido, o *incipit* e o prólogo são reveladores dessa dimensão que atrai e captura o leitor para seu discurso, desde a morte da senhora Bérengé, mas também por meio do relato das consultas médicas feitas pelo narrador e seu primo Gustin, médico como ele.

Contudo, a violência, explicitada pela fórmula presente na página de abertura do romance, "*Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde*", será relativizada na sequência seguinte do mesmo prólogo por meio da consulta e do tratamento médico dispensado à pequena Alice:

Je me pose à côté de son lit. Elle joue quand même un peu encore avec la poupée. Je vais l'amuser à mon tour. Je suis marrant, moi, quand je m'y donne... Elle est pas perdue la gniarde... Elle respire pas très librement... C'est congestif c'est entendu... Je la fais rigoler. Elle s'étouffe. Je rassure la mère (CÉLINE, 1981, p. 514).⁹⁹

⁹⁷ "Ontem, às oito horas, morreu a zeladora, a Senhora Bérengé. Uma grande tempestade levanta-se do fundo da noite. Aqui no alto, onde estamos, o prédio estremece." (CÉLINE, 1982, p. 9)

⁹⁸ "Morrer não é brinquedo! É preciso levar uma bela mortalha, bordada de histórias, para mostrar à Pálida Donzela. O último suspiro custa caro." (CÉLINE, op.cit., p. 34).

⁹⁹ "Sento ao lado da cama. Ela, apesar de tudo, brinca um pouco com a boneca. Procuro distraí-la. Sou muito engraçado quando quero...O caso da guria não é grave...Não está respirando bem...É evidente que o peito está congestionado...Faço-a rir. Mas ela fica sem ar. Tranquillizo a mãe." (CÉLINE, 1982, p. 11)

Entretanto, pode-se observar que a violência é desencadeada pela experiência da morte e sua subsequente impotência diante da doença – desde suas primeiras páginas temos um romance que é governado pela constatação da evidência da morte: o homem dela se apropria ainda em vida e mesmo antes de nascer, como reitera Céline: “(...) desde o embrião, ele é apenas um joguete da morte.” (Apud GODARD, 1996, p. 20).

Com efeito, a morte atravessa todo o romance: o prólogo tem início justamente com a morte da Senhora Bérengé, a zeladora do prédio onde mora; durante seu relato de infância, a morte de sua avó Caroline e, posteriormente, os suicídios de Nora durante sua estadia na Inglaterra e o de Courtial, seu mentor, durante sua adolescência.

A escritura celiniana é, de certa maneira, uma resposta visceral a essa experiência, o que já era pressentido por seu leitor desde seu romance inicial, no qual a narrativa tem início com o relato da morte de Robinson, ocorrida no final do livro, mas que será explicada desde seu início: “Ça a débuté comme ça”.

Seria, portanto, interessante, no transcorrer da reflexão sobre o prólogo deste romance, tecer algumas considerações sobre o título que, de imediato, nos pareceria bastante peculiar por conter a ideia de morte em uma narrativa de vida. Como em outros títulos de seus romances, temos, aqui, um título cujo teor enigmático operaria uma dificuldade de interpretá-lo, entretanto, uma das interpretações possíveis a serem feitas diz respeito à presença da morte em vida.

Uma leitura interpretativa do título *Mort à crédit* nos conduziria à apreensão de uma metáfora: a noção de que a morte pudesse ser comprada a crédito. O conceito de crédito significa se apossar de algo que não foi inteiramente pago – ora, esta ideia seria aplicada por Céline em relação à morte ao elaborar a ideia de que o homem se apropria da morte ainda em vida em uma espécie de transação a crédito.

Haveria, portanto, dentro da narrativa celiniana, uma força incomensurável exercida pela morte, desígnio este presente desde a página inaugural do prólogo por meio da morte da senhora Bérengé. Mas essa presença encontra-se também expressa no cotidiano da vida do narrador-médico no relato que faz de suas visitas

médicas juntamente com o primo Gustin, médico como ele: “(...) s’amuser avec sa mort pendant qu’il la fabrique, ça s’est tout l’Homme” (1981, p. 521).¹⁰⁰

Uma das grandes funções desse prólogo seria a de apresentar o cotidiano da vida de médico de periferia que é Ferdinand e, nesse sentido, Céline deseja dar ao seu leitor uma ideia de como é sua vida no momento da redação do livro, como diz Henri Godard: “É, e será sempre, uma vida dupla, de médico e escritor, ambas evocadas com um exagero explícito, mas não sem uma preocupação com a verdade concreta.” (GODARD, 1996, p.22)¹⁰¹

Temos, pois, nesta introdução do romance, a apresentação de um narrador-escritor que se apresenta como médico de um posto de saúde da periferia e também como autor de *Voyage au bout de la nuit*, como vimos no capítulo anterior deste trabalho. Ao estabelecer esse vínculo entre o romance precedente e o atual, Céline passa a instaurar um movimento estabelecendo uma espécie de unidade ou, ao menos, de fio condutor entre seus oito romances.

A apresentação de seu cotidiano, a descrição de suas visitas médicas e, sobretudo, os diálogos com seu primo Gustin seriam situações privilegiadas, uma vez que poderiam acenar para o leitor a criação de uma escritura na qual a invectiva desempenharia um papel de destaque. Com efeito, o uso de injúrias como elemento desencadeador de uma narrativa encontra-se bem explicitado nesse prólogo em numerosas sequências envolvendo a situação do narrador-médico como a seguir:

“(...) Je ne suis pas forcé d’y aller. En principe moi je l’ai finie, ma consultation!... (...) J’en ai bien marre des égrotesques... En voici trente emmerdeurs que je rafistole depuis tantôt... (...) “C’est la vraie caille les adultes! J’en ferai plus un seul avant demain!” (1981, p.513-514).¹⁰²

¹⁰⁰ “(...) só mesmo o Homem para se divertir com a própria morte enquanto caminha para ela!” (CÉLINE, 1982, p. 18)

¹⁰¹ “C’est, et ce sera toujours, une vie double, de médecin et d’écrivain, l’une et l’autre évoquées avec une outrance manifeste, mais non sans un souci de vérité concrète” (GODARD, 1996, p. 22).

¹⁰² “Não tenho obrigação de ir. Em princípio já acabou o meu horário de consultas!... (...) Estou de saco cheio de gente doente...Acabei de tratar da carcaça de trinta morrinhas ainda agora. (...) Os adultos são mesmo uma sarna! Não vou tratar de mais ninguém até amanhã. (CÉLINE, 1982, p. 11-12)

Christine Sautermeister, professora da universidade de Hamburgo, em seu artigo “‘Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment’ ou la dynamique de l’invective chez Louis-Ferdinand Céline”(2008), destaca a função do prólogo no qual a invectiva desempenharia o papel de motor narrativo:

A partir de *Mort à crédit*, Céline vai fazer com que seu leitor assista ao nascimento de sua escritura em espécies de prólogos, páginas preliminares à narrativa na qual a invectiva desempenha um papel primordial não somente como desencadeador da ação mas também como justificativa narrativa. (SAUTERMEISTER, 2008, P. 88)¹⁰³

Mort à crédit é essencialmente um livro no qual a violência assume diversas feições – a morte, a doença, a agressão, a situação econômica –, no entanto, deve-se destacar que o escritor, ao dar voz a essa violência, o faz sob diversas feições, dentre as quais o riso, a ternura e a nostalgia. Efetivamente, temos desde as primeiras páginas desse prólogo inúmeras menções à ternura do narrador, sobretudo quando fala da morte da senhora Bérengé: “C’était une douce et gentille et fidèle amie” (p. 511).¹⁰⁴ E, nesse sentido, seria importante observar o uso do advérbio “*doucement*” empregado pelo autor ao se referir a essa morte:

“Il faut éteindre le feu dans la loge. À qui vais-je écrire? Je n’ai plus personne. Plus un être pour recueillir doucement l’esprit gentil des morts... pour parler après ça plus doucement aux choses...” (1981, p. 512).¹⁰⁵

A presença da morte é, portanto, como já ressaltamos um dos elementos cruciais dessa abertura, e essa ideia é em Céline fortemente associada à doença e à impotência da medicina – aliás, essa reflexão encontra-se presente em *Voyage au bout de la nuit* com a morte do garoto Bébert.

Haveria por parte do narrador celiniano nesta introdução a constatação de não se poder lutar contra a morte – via de regra, a medicina revela-se impotente –,

¹⁰³ “À partir de *Mort à crédit*, Céline va faire assister son lecteur à la naissance de son écriture dans des sortes de prologues, pages préliminaires au récit où l’invective joue le rôle primordial non seulement dans le déclenchement de l’action mais comme justification du récit”. (SAUTERMEISTER, 2008, p. 88). Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/019284ar>. Acesso em: 7 out. 2016.

¹⁰⁴ “Era uma amiga carinhosa, meiga e fiel.” (CÉLINE, op. cit., p. 9)

¹⁰⁵ “É preciso apagar a lareira do apartamento. Para quem é que vou escrever? Não tenho mais ninguém. Ninguém para recolher suavemente o frágil espírito dos mortos... e depois falar baixinho com as coisas...” (CÉLINE, 1982, p. 10)

mas, diante dessa inevitabilidade, só restaria ao homem a memória para lutar contra o esquecimento provocado pela morte.

(...) Je vais leur écrire qu'elle est morte Mme Bérengé à ceux qui m'ont connu, qui l'ont connue. Où sont-ils?... (...) Je ne sais plus à qui écrire. Tous ces gens sont loin... Ils ont changé d'âme pour mieux trahir, mieux oublier, parler d'autre chose (CÉLINE, 1981, p. 511).¹⁰⁶

O livro, marcado, portanto, pela violência, é também um texto em que o riso, a comicidade, e a ternura encontram um terreno fortemente abordado por Céline desde suas primeiras páginas.

Esse prólogo teria também a função de revelar para seu leitor a situação do narrador: médico-escritor, e, para tanto, Céline narra algumas sequências nas quais o relato do cotidiano médico por meio de consultas e diálogos com Gustin é relevante. Isso porque Gustin é também o interlocutor de Ferdinand, é ele o ouvinte de seus manuscritos. Sob suas sugestões: "(...) raconter des choses agréables (...) c'est pas toujours sale dans la vie" (1981, p. 515)¹⁰⁷, Ferdinand se põe a escrever um romance medieval, a *Legenda do rei Krogold*, no qual temas como coragem e heroísmo encontram-se evidenciados. Breves extratos desse texto estão presentes no prólogo e no romance.

No entanto, ao fazer sua leitura para Gustin, Ferdinand observa que seu ouvinte adormece: "(...) Gustin il n'en pouvait plus. Il somnolait... Il roupillait même" (1981, p. 524)¹⁰⁸, e isso lhe dá a convicção de que, ao escrever, não se deve dar as costas para a realidade, e sim escrever a partir dela.

Sua condição de médico-escritor é também evocada por personagens como a senhora Vitruve, a secretária que datilografa seus manuscritos ou seu editor Delumelle, um trocadilho com Denoël, que era seu editor na época.

¹⁰⁶ " Vou escrever que ela morreu aos que nos conheceram. Por onde andarão ? (...) A quem mais devo escrever?...Toda essa gente está longe... Trocaram de alma para trair melhor, esquecer melhor, mudar sempre de assunto...(CÉLINE, op.cit., p. 9)

¹⁰⁷ "(...) contar coisas agradáveis... de vez em quando...Nem sempre tudo é ruim na vida..." (CÉLINE, op.cit., p. 13)

¹⁰⁸ " Gustin não aguentava mais. Estava cochilando...chegava a roncar." (CÉLINE, 1982, p. 21)

A sequência relativa à senhora Vitruve é decisiva para o início propriamente dito do romance, pois a partir da perda do manuscrito pela secretária: “(...) Je l’ai accusée de me dissoudre exprès ma jolie Légende dans ses ordures mêmes...” (1981, p. 519),¹⁰⁹ Ferdinand poderá finalmente começar sua narrativa, a narrativa de sua infância, mas sem se comprazer na poesia e no imaginário de sua mãe:

Ma mère raconte pas non plus comment qu’il la trimbalait, Auguste, par les tiffes, à travers l’arrière-boutique. Sur tout ça elle l’ouvre pas... Nous sommes dans la poésie. (...) À présent ma mère, elle se redonne un mal horrible pour retrouver nos existences... Elle est forcée d’imaginer... Elles sont disparues nos vies...nos passés aussi (CÉLINE, 1981, p. 540-541)¹¹⁰

Haveria, por conseguinte, na abertura de *Mort à crédit*, a força de um prólogo que, ao funcionar como as páginas preliminares do romance, seria responsável pelo vigor narrativo que Céline deseja impor ao seu livro. Isso sem falar no desejo do autor de nele inserir, desde suas primeiras páginas, a transposição da experiência da escritura antes de efetuar a transposição da narrativa de sua infância, pois, como salienta Henri Godard:

Pela evocação da vida atual do narrador, pelo estabelecimento de uma relação particular com o leitor, pela questão literária tratada em suas primeiras páginas que desempenharam, sem o nomear, a função de prólogo. (GODARD, 1996, p. 26)¹¹¹

¹⁰⁹ “Acusei-a de misturar, de propósito, a minha bela Lenda, com suas sujeiras...” (CÉLINE, op.cit., p. 16)

¹¹⁰ “Minha mãe também não conta as surras que ele lhe dava...como a arrastava pelos cabelos no cômodo que ficava atrás da loja.(...)Sobre isso, fica na moita...Só fala da poesia.(...)Agora minha mãe tem uma trabalhadeira louca para encontrar as nossas existências...Tem que imaginar...Nossas vidas desapareceram...nossos passados também...(CÉLINE, op.cit., p. 37-38)

¹¹¹ Par l’évocation de la vie actuelle du narrateur, par l’établissement d’une relation particulière avec le lecteur, par la question littéraire dont les premières pages ont traité, elles ont fait, sans en avoir le nom, office de prologue (GODARD, 1996, p. 26).

2.6 Memória, história e imaginário

Je n'ai plus personne. Plus un être pour recueillir doucement l'esprit gentil des morts... pour parler après ça plus doucement aux choses.
(*Mort à crédit*, 1981)

O discurso autobiográfico em *Mort à crédit* deseja entrelaçar relações bastante estreitas entre memória e história, uma vez que, por meio da rememoração, o autor poderia operar a reconstrução de si vista através de sua história pessoal e coletiva: ao recuperar a memória do outro e de sua época, o autor deseja lhes dar vida para perpetuar a si mesmo em uma luta contra o esquecimento inevitável suscitado pela morte.

A construção de si, ou melhor, a busca de si engendrada pelo gesto autobiográfico encontra na problemática da memória um de seus principais eixos: a memória, em termos de lembrança e de rememoração, e o consequente desejo de lutar contra o esquecimento e apagamento. As questões em jogo dentro de uma transposição autobiográfica estão centradas na memória, o que nos levaria a afirmar que a narrativa de si transitaria entre a memória individual e a memória coletiva.

A escritura autobiográfica celiniana seria, então, desenvolvida em *Mort à crédit* por meio de um duplo exercício da memória: a memória individual, caracterizada pela memória de si, de seus familiares e pessoas próximas, e a memória coletiva, encontrando eco na evocação de uma época histórica.

Entretanto, deveríamos nos ater para o caráter inter-relacional entre elas, pois, como bem analisa Paul Ricoeur em seu livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, a memória possui um caráter coletivo, uma vez que toda lembrança se encontra mesclada ao testemunho do outro:

Não é então com a hipótese única da polaridade entre memória individual e memória coletiva que se deve entrar no campo da história

mas com a de uma atribuição tripla da memória: a de si, dos próximos e dos outros.(RICOEUR, 2003, p. 163)¹¹²

O projeto literário de Céline é concebido por meio de uma sobreposição entre o autobiográfico e o romanesco presente em uma mesma narrativa; tal proposta viria a descortinar para a ficção um novo caminho que transitaria entre o real e o imaginário. O autor desejaria, dessa maneira, tecer novas relações entre essas duas esferas, mantendo um grau de dependência recíproca entre elas.

Conforme temos analisado no decorrer deste estudo, a obra literária de Céline deseja associar de maneira provocante as duas categorias literárias – o romance e a autobiografia –, suscitando para o leitor uma curiosidade sempre constante em observar o que há de verdade ou de completamente inventado em cada um dos momentos da história.

Henri Godard (1996) observa que, em *Mort à crédit*, o jogo que Céline realiza com a realidade de sua experiência assume formas variadas, mais ou menos relevante segundo o momento, mas sempre constante, conforme sua análise a seguir transcrita:

(...) As distorções são bem numerosas e repartidas em todo o romance para que, nesta questão de autobiografia, se possa estar igualmente seguro que não existe nada na história contada que não remeta a alguma experiência de Céline e nada também que se possa tomar como uma transcrição pura e seimples dessa experiência. (GODARD, 1996, p. 42)¹¹³

O prólogo de *Mort à crédit* apresenta o narrador-protagonista na mesma situação de médico de um dispensário na periferia parisiense que Bardamu em *Voyage*. E o engajamento de Ferdinand na guerra permite que o leitor estabeleça o elo entre o primeiro romance e os subsequentes. Convém lembrar que o contexto

¹¹² Ce n'est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire: à soi, aux proches, aux autres (RICOEUR, 2003, p. 163).

¹¹³ (...) Les distortions sont assez nombreuses et assez réparties dans tout le roman pour que, sur cette question de l'autobiographie, on puisse être également sûr qu'il n'est rien dans l'histoire racontée qui ne se repose sur quelque expérience de Céline, et rien n'ont plus que l'on puisse tenir pour une transcription pure et simple de cette expérience (GODARD, 1996, p. 42).

histórico da Primeira Guerra Mundial encontra-se presente em seus quatro primeiros romances: *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Casse-Pipe* e *Guignol's band*.

Mort à crédit é um romance no qual a dimensão da lembrança e da rememoração encontra um lugar especial, uma vez que a problemática da memória e do esquecimento ocupa um lugar relevante no romance – ligada pela experiência do vivido e da escritura –, e essa dimensão é notória desde suas primeiras páginas: ao evocar a morte da senhora Bérengé, o narrador manifesta um desejo, quase um dever, de lutar contra o esquecimento em face da morte: “*Je vais leur écrire qu’elle est morte Mme Bérengé à ceux qui m’ont connu, qui l’ont connue. Où sont-ils?... (...) Ils sont repartis loin, très loin dans l’oubli, se chercher une âme*” (1981, p. 512).

Esse desejo de memória que atravessa todo o romance encontra seu eco por meio das referências à senhora Bérengé, mas também pela narrativa da mãe do protagonista ao tentar fazer a narrativa de sua vida à senhora Vitruve: “*Ma mère raconte pas non plus comment qu’il la trimbalait, Auguste, par les tiffes, à travers l’arrière-boutique. (...) Sur tout ça elle l’ouvre pas... Nous sommes dans la poésie...*” (1981, p. 540).

O jogo com a memória adquire, aqui, contornos variados – o desejo do protagonista e o de sua mãe são distintos –, mas a intenção seria a mesma: arrancar do esquecimento aqueles que morreram, mesmo que para isso a mãe se perca na “poesia”, como vimos na citação precedente.

A necessidade de lutar contra o esquecimento diante da morte seria, de certa forma, o “leitmotiv” do romance: as duas metades de *Mort à crédit* são dominadas cada uma, respectivamente, pela figura do pai e de Courtial – o pai, morto em 1932, ou seja, no ano de lançamento de *Voyage*, e Raoul Marquis, morto em 1934, bem antes do final de *Mort à crédit*.

Além da figura paterna – o pai/Auguste e Raoul Marquis/Courtial –, o autor manifesta o desejo de recuperar, por meio desse processo de rememoração, outras pessoas com as quais se relacionou como é o caso do pequeno André, com quem havia trabalhado durante sua infância na loja de rendas do senhor Berlope.

(...) C’était loin déjà ce temps-là qu’on était arpètes ensemble... (...)
Quelquefois, il m’a semblé le reconnaître sous les arcades...et puis

non!... C'était pas lui!... (...) Peut-être que je le reverrais jamais...qu'il était parti tout entier...qu'il était entré corps et âme dans les histoires qu'on raconte... (CÉLINE, 1981, p. 900).¹¹⁴

Esta sequência do romance seria responsável por uma grande reflexão impregnada de uma forte carga emotiva por parte do narrador referente às perdas que se sucedem no decorrer de uma vida, como podemos ler na seguinte passagem:

(...) on a beau être jeunes quand on s'aperçoit pour le premier coup...comme on perd des gens sur la route...des potes qu'on reverra plus...plus jamais...qu'ils ont disparu comme des songes...que c'est terminé...évanoui... (...) Ils passent déjà... Ils sont en rêve avec des autres, ils sont en cheville...ils vont finir... C'est triste vraiment... (CÉLINE, 1981, p. 901).¹¹⁵

Para Céline, o desaparecimento e a perda de entes queridos seriam não somente objeto de rememoração, mas também matéria para sua narrativa, e esse trabalho de rememoração seria realizado por meio da narrativa. Ao recriá-los por meio de sua escritura, o escritor poderia lhes dar vida, lhes perpetuar uma continuidade, arrancando-os do esquecimento.

E essa recriação por meio da escritura poderia corresponder ao desejo expresso na seguinte citação contida na mesma sequência supramencionada: "(...) il me montait une envie farouche... (...) une idée de con...qu'ils s'arrêtent...qu'ils bougent plus du tout! Là, qu'ils se fixent!...une bonne fois pour toutes!... Qu'on les voye plus s'en aller..." (CÉLINE, 1981, p. 901).¹¹⁶

Henri Godard (1985) salienta que, ao transformar essa perda em objeto de narrativa por meio de uma transposição literária, o escritor a estaria elaborando, e

¹¹⁴ "Como ia longe aquele tempo em que fôramos aprendizes juntos... (...) Às vezes, parecia-me que era ele debaixo das arcadas... mas não!... Não era!... (...) Quem sabe se eu ia ainda vê-lo algum dia!... Ele podia ter ido embora... podia ter-se metido, de corpo e alma, nas histórias que contam por aí..." (CÉLINE, 1982, p. 380)

¹¹⁵ "(...)... quando a gente se dá conta pela primeira vez... de quanta gente vai perdendo pelo caminho... amigos que não veremos mais... nunca mais... que desaparecerem como os sonhos... quando a gente percebe que tudo acabou... evaporou-se... (...) Eles já estavam passando... já se misturavam uns com os outros num sonho... iam acabar... É terrível!..." (CÉLINE, op.cit., p. 380).

¹¹⁶ "Dava-me uma vontade louca... (...) de me por bem na frente... para eles pararem de repente... (...) para eles não se mexerem mais!... Ficarem lá para sempre... não irem mais embora!" (CÉLINE, op.cit., p. 380).

esse trabalho de luto seria feito por meio de seu imaginário: “Então, deste mundo distante, ausente, falecido, nascem o jogo de imaginação e o desejo de escritura graça aos quais, romancista e escritor terão acesso a outro lado da vida que não é a morte.” (GODARD, 1985, p. 410)¹¹⁷

Mort à crédit pode ser considerado um livro no qual seu autor empreende um trabalho literário marcado pela rememoração e lembranças referentes à sua infância e adolescência.

Se nesse romance Céline tem a intenção de “recolher suavemente o frágil espírito dos mortos”, como diz em seu prólogo, esse movimento encontra-se associado ao desejo manifesto de recuperar também o espírito do tempo no qual esta narrativa encontra-se inserida, realizando, assim, a crônica de uma época. Seria interessante acrescentar aqui que o estatuto de cronista será por ele reivindicado, sobretudo a partir de *Féerie pour une autre fois*, romance no qual o estado civil de seu narrador se confunde com o do autor. No entanto, paira sempre no espírito do leitor uma ambiguidade mantida pelo autor, pois, apesar de desejar ser um cronista, não hesita em inserir a seguinte epígrafe ao romance: “Tous les lieux, noms, personnages dans ce roman, sont imaginaires! Absolument imaginaires! Aucun rapport avec aucune réalité! Ce n’est là qu’une ‘Féerie’...et encore!...pour une autre fois!” (CÉLINE, 1995, p. 21).

Essa epígrafe nos remete ao processo de transposição efetuado por Céline, cujo desejo seria o de recriar a história, atribuindo a esta criação uma força privilegiada ao imaginário e à poética o que nos leva a constatar em seu texto uma ligação estreita entre memória e imaginação.

Mesmo que a obra celiniana não tenha a pretensão de realizar um panorama sistematizado de sua época, as incidências da história sobre a trajetória de Ferdinand são bastante palpáveis, o que leva Céline a inserir, durante o decorrer do romance, referências históricas suscetíveis de criar um quadro bastante

¹¹⁷ “Alors, de ce monde lointain, absent, défunt, naissent le jeu d’imagination et le désir d’écriture grâce auxquels, romancier et lecteur auront accès à un autre côté de la vie, qui ne soit pas la mort” (GODARD, 1985, p. 410).

eloquente da época. Dessa forma, encontramos no romance referência à Exposição Universal de 1900, ao cinema de Méliès, à crise econômica dos anos 1930, aos primeiros automóveis, à instalação da iluminação elétrica ou à menção das primeiras férias pagas ao trabalhador:

“Comme y avait juste dix ans qu’il faisait partie de la Coccinelle, mon père il a eu des vacances, quinze jours et payées...” (CÉLINE, 1981, p. 615).¹¹⁸

A obra romanesca de Céline está profundamente marcada por dois grandes momentos da história: a Primeira Guerra Mundial para os seus quatro primeiros romances (*Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Casse-pipe* e *Guignol’s band*), e a Segunda Guerra Mundial para os quatro últimos romances.

Certamente o primeiro conflito mundial não se encontra tão evidente quanto em *Voyage au bout de la nuit*, uma vez que seu protagonista nela se engaja apenas no final da narrativa, mas desde o prólogo o autor a menciona:

“(…) je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m’apprendre grand-chose. Depuis la guerre ça m’a sonné. Elle a couru derrière moi, la folie...tant et plus pendant vingt-deux ans” (CÉLINE, 1981, p. 536).

O leitor é, portanto, confrontado com a Primeira Guerra Mundial desde as primeiras páginas do romance, cujo início, como vimos no capítulo anterior deste estudo, apresenta o narrador-protagonista no momento presente de sua narrativa, ou seja, em 1936, ano da publicação do livro.

A evocação dessa Primeira Guerra Mundial, acontecimento crucial na vida de Céline, encontra-se, dessa forma, presente desde o início do livro e será responsável também por sua conclusão, uma vez que a narrativa tem seu fim com o engajamento de Ferdinand: “(…) Je veux partir mon oncle!... Je veux aller m’engager demain...” (1981, p. 1100).¹¹⁹

¹¹⁸ “Quando fez dez anos que meu pai trabalhava na “Coccinelle”, teve direito a quinze dias de férias pagas...” (CÉLINE, 1982, p. 109)

¹¹⁹ “(…) Eu quero ir embora tio!... Quero ir-me alistar amanhã.” (CÉLINE, op.cit., p. 569)

Pode-se observar, portanto, que *Mort à crédit* encontra-se inteiramente inserido em um quadro histórico cujos contornos são bem precisos: desde o seu prólogo, amplas são as referências à situação socioeconômica dos anos 1930 – a crise, a instabilidade do emprego e do pequeno comércio – e, no decorrer da narrativa de sua infância, a caracterização da *Belle Époque*, como é conhecida esta fase que se estende do final do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial, época marcada pelos progressos econômicos, tecnológicos e políticos na Europa.

E nesse início do século XX, a evocação da Exposição Universal, evento maior desta *Belle Époque*, encontra um grande eco na narrativa de sua infância: “(...) On l’a vue se construire, au coin de la Concorde la grande porte, la monumentale” (CÉLINE, 1981, p. 578).¹²⁰

Assim como a descrição da Exposição dos Negros:

(...) on est allés aux indigènes... On en a vu un seulement, derrière une grille, (...) Il ne nous regardait pas, il nous tournait le dos. Là, comme il y avait du silence, mon père s’est remis à bavarder avec beaucoup de verve, il voulait nous initier aux curieux usages des pays dans les tropiques. Il a pas pu terminer, le nègre aussi en avait marre. Il est rentré dans sa cahute, il a craché de notre côté... (CÉLINE, 1981, p. 580).¹²¹

A leitura de *Mort à crédit* descortina para o leitor a vida cotidiana de Paris no início do século XX por meio das transformações empreendidas nesse novo século: os primeiros ônibus a motor, a eletricidade, as primeiras férias pagas e também a apresentação da Exposição Universal de 1900, evento marcante no que diz respeito às inovações técnicas do novo século. No entanto, Céline nos faz também ver o avesso desse panorama no qual a modernidade e as novas técnicas representariam uma crise para sua família: a renda comercializada pela mãe de Ferdinand seria substituída pela renda mecânica, o receio da avó Caroline quanto ao desaparecimento do pequeno comércio e a angústia do pai com a introdução das primeiras máquinas de escrever.

¹²⁰ “Vimos a construção da porta monumental na esquina da praça da Concórdia.” (CÉLINE, 1982, p. 74).

¹²¹ “(...) Fomos ver os selvagens... Vimos só um, atrás de uma grade (...) Não estava olhando para nós, estava de costas. Lá, como não havia barulho, meu pai tornou a falar com muito entusiasmo, queria iniciar-nos nos estranhos costumes dos trópicos. Não pode acabar; o negro já estava farto daquilo. Voltou para a sua choça e cuspiu em nossa direção...” (CÉLINE, op.cit., p. 75)

Este início do século XX no qual a Exposição Universal viria a glorificar o progresso e suas novas invenções seria para o jovem Ferdinand “um verdadeiro horror suspenso”, expressão que usa para referir-se às grandes transformações empreendidas para receber esta exposição:

À la place de la Concorde, on a été vraiment pompés à l'intérieur par la bousculade. On s'est retrouvés ahuris dans la Galerie des Machines, une vraie catastrophe en suspens dans une cathédrale transparentes, en petites verrières jusqu'au ciel (CÉLINE, 1981, p. 579).¹²²

Céline, no decorrer destas páginas que apresentam a Exposição Universal, exprime o sentimento de preocupação e apreensão daqueles que sentem os efeitos que esse novo século traria para suas vidas – teríamos, dessa maneira, o outro lado da *Belle Époque*. As transformações ocorridas na vida econômica desse século seriam pressentidas como uma ameaça ao ganha-pão de uma classe social menos favorecida, como é o caso da família do protagonista do romance.

O avesso dessa *Belle Époque* seria pressentido por meio dos primeiros sintomas de um grande tremor de terra configurado através da Primeira Guerra Mundial. Anos após a publicação de *Mort à crédit*, Céline iria se referir a essa época nos seguintes termos: “(...) en honneurs qu'elle s'est terminée la Belle Époque... en énorme tragédie bouchère!” (GODARD, 1996, p. 181).¹²³

E a Primeira Guerra Mundial, mencionada desde o prólogo do romance, servirá de conclusão para sua narrativa ao evocar o engajamento voluntário de seu protagonista:

Com menos evidência que em *Voyage au bout de la nuit*, *Casse-Pipe* ou *Guignol's band*, mas também fortemente aprofundada, *Mort à crédit* está associada a esta guerra de 14 que é o ponto focal da

¹²² “Na praça da Concórdia, os empurrões nos deram a impressão de que estávamos sendo sugados. Achamo-nos espantados, na Galeria das Máquinas, um verdadeiro horror suspenso numa catedral transparente, com pequenos vitrais que subiam para o céu.” (CÉLINE, 1982, p. 75).

¹²³ “(...) em honras, que ela terminou a *Belle Époque*... em uma enorme tragédia sangüinária!” (GODARD, 1986, p. 181).

primeira metade inteira da obra romanesca de Céline. (GODARD, 1986, p. 65)¹²⁴

Se devemos tomar como verdade que os episódios narrados no livro possuem relações diretas com sua experiência de vida, também devemos salientar que muitas das histórias narradas são enriquecidas pelo imaginário celiniano, mas um imaginário sempre enquadrado pela realidade biográfica. Dessa forma, a transposição literária operada a partir de sua experiência nunca perderia o contato com sua realidade. Poderíamos dar como exemplo de tal procedimento o uso que o autor faz dos nomes próprios que, apesar de aparecerem maquilados, podem ser facilmente identificados:

Mas o que o procedimento, em si mesmo banal, revela ser interessante em Céline, é que no mesmo instante em que por escrúpulo ele se afasta do real, dele se distancia bem pouco e o compõe de tal forma que o nome alterado ainda atinge de um modo ou de outro o nome original. (GODARD, 1985, p. 405)¹²⁵

Essas modificações são obtidas por meio de aproximações ou jogos de palavras, como podemos ver a seguir: no romance *Mort à crédit*, o pai de Ferdinand chama-se Auguste, que, na realidade, é o nome do avô; sua avó, que se chama Céline, nesta narrativa, por razões óbvias, chama-se Caroline, que seria o nome da avó paterna do autor. Outro exemplo seria o uso de Delumelle utilizado no lugar de Denoël ao referir-se ao editor de seus livros. E sem falar nos nomes próprios referentes à topografia: Chapelle-Joction é usado para referir-se ao bairro La Chapelle ou a Ponte Bineux para referir-se ao boulevard Bineau.

O desejo de associar a experiência vivida à história que está sendo transposta confere ao projeto literário celiniano certo número de confusões, e um dos exemplos mais ilustrativos de tal situação refere-se ao seu ferimento ocorrido

¹²⁴ Avec moins d'évidence que *Voyage au bout de la nuit*, *Casse-pipe* ou *Guignol's band* mais en profondeur aussi fortement, *Mort à crédit* se rattache à cette guerre de 14 qui est le point focal de toute la première moitié de l'oeuvre romanesque de Céline (GODARD, 1996, p. 65).

¹²⁵ Mais ce que la démarche, en elle-même banale, a d'intéressant chez Céline, c'est qu'au moment même où par scrupule il s'écarte du réel, il s'en écarte aussi peu que possible, et s'arrange pour que le nom modifié touche encore, d'une manière ou d'une autre, au nom d'origine (GODARD, 1985, p. 405).

durante a Primeira Guerra Mundial. Como sabemos, Louis Destouches, Céline, fora desmobilizado dos combates devido a um ferimento em seu braço direito. Uma das outras sequelas fora que o barulho contínuo das explosões durante a guerra afetara o seu ouvido. Temos em *Mort à crédit* uma referência a esse fato: “(...) *je bourdonne toujours et tellement de deux oreilles que ça peut plus m'apprendre grand-chose. Depuis la guerre ça m'a sonné*” (1981, p. 536).

Ora, no decorrer de várias entrevistas concedidas a jornalistas por ocasião do lançamento de seu primeiro livro, Céline refere-se a esse ferimento de guerra como se tivesse sofrido uma trepanação, fato que, na realidade, teria atribuído ao personagem Robinson em *Voyage au bout de la nuit*: “(...) c'est là que j'ai été blessé dans les Flandres. C'est là qu'on m'a trépané...que j'insistais moi” (*Voyage au bout de la nuit*, 1981, p. 457).¹²⁶

A menção a essa cirurgia encontra-se presente em uma declaração de Céline concedida ao jornalista Paul Vialar em 1932: “(...) Isto me levou até a guerra. Ferido em 1914, trepanado, reformado, condecorado militarmente.” (CÉLINE, 1976, p. 33)¹²⁷

Poderíamos, talvez, interpretar esse fato como o desejo latente que o autor manifestaria em conformar sua narrativa de vida aos romances por meio de um movimento quase simbiótico entre eles.

No artigo “*Qu'on s'explique...*”, escrito em 1932 e publicado pela revista *Candide*, Céline elabora o que seria, a seu ver, a definição de autobiografia:

La vie donc, je la retiens, entre mes deux mains, avec tout ce que je sais d'elle, tout ce qu'on peut soupçonner, qu'on aurait dû voir, qu'on a lu, du passé, du présent, pas trop d'avenir (rien ne fait divaguer que l'avenir), tout ce qu'on devrait savoir, les dames qu'on a embrassées, ce qu'on a surpris; les gens, ce qu'ils n'ont pas su qu'on savait, ce qu'ils vous ont fait; les fausses santés, les joies défuntes, les petits airs en train d'oubli, le tout petit peu de vie qu'ils cachent encore, et le secret de la cellule au fond du rein, celle qui veut travailler bien

¹²⁶ ‘Foi aqui que fui ferido no Flandres. Foi aqui que me trepanaram...’ eu insistia. (CÉLINE, 1995, p. 457)

¹²⁷ “(...) Ça m'a mené jusqu'à la guerre. Blessé em 1914, trépané, réformé, médaillé militaire” (CÉLINE, 1976, p. 33).

pendant quarante-neuf heures, pas davantage, et puis qui laissera passer sa première albumine du retour à Dieu (CÉLINE, 1976, p. 56).¹²⁸

Recusando-se a contar sua vida segundo os cânones oficiais da narrativa de si, Céline parece inaugurar uma nova modalidade de escritura autobiográfica no decorrer da qual surgiriam não apenas o relato dos acontecimentos vividos (“...avec tout ce que je sais d’elle...”), mas também os fatos pressentidos (“...tout ce qu’on peut soupçonner...”), lamentados (“...tout ce qu’on aurait dû voir...”) ou imaginados, não somente de sua vida, mas também da dos outros (“...tout ce qu’on devrait savoir...”).

Johanne Bénard, em seu livro *L’inter-dit célinien*, observa que a autobiografia celiniana transcorreria em dois níveis por se espalhar tanto no campo da biografia como no da tanografia. (BÉNARD, 1999, p. 36)

A tanatografia pode ser definida como a presença da morte na escritura, revelando as relações que o autor com ela teria: o discurso de Céline em *Mort à crédit* é atravessado pela presença da vida e da morte, e neste sentido, a escritura engajaria um renascimento em face da morte e do esquecimento.

Julia Kristeva, em seu texto “*Céline: ni comédien ni martyr*”,¹²⁹ analisa esses dois níveis do discurso celiniano nos seguintes termos:

Em minha leitura, os dois Céline estão juntos em uma mesma dinâmica psíquica que pode apresentar diversas facetas : gestos de

¹²⁸ Quanto à vida, a mãos ambas apanha-a com tudo o que sei dela, tudo o que é possível suspeitar, que devíamos ter visto, que já lemos sobre o passado, o presente, não lá muito do futuro (nada faz divagar tanto como o futuro), tudo o que devíamos saber, as madamas a quem demos beijos, aquilo que nos caiu sob o olhar; as pessoas, o que não souberam que nós sabíamos, o que nos fizeram; os falsos brindes, as alegrias defuntas, os ares emproados que já vamos esquecendo, aquele pouquinho de vida que ainda escondem, e o segredo da célula lá no fundo do rim, que se dispõe a trabalhar bem 49 horas, não mais, e depois deixa passar a primeira albumina do regresso a Deus. (CÉLINE, 1995, p. 28, tradução Alberto Nunes Sampaio)

¹²⁹ Dans ma lecture, les deux Céline tenaient ensemble, dans une même dynamique psychique qui pouvait revêtir des facettes diverses: des éclats de tendresse, des jets de lumière, comme des salves de déjection, de pus et de sang, d’appel au meurtre (KRISTEVA, 2009). Artigo publicado na *Revista Psychanalyse et Littérature*. Disponível em: <http://www.kristeva.fr/celine-ni-comedien-ni-martyr.html>. Acesso em: 9 jan. 2017.

ternura, raios de luz assim como disparos de dejetos, pus e sangue, apelo ao assassinato. (KRISTEVA, 2009)

Desde as primeiras páginas *de Mort à crédit* estamos confrontados à problemática da memória e da luta contra o esquecimento inevitável suscitado pela morte. Por um lado, o trabalho de rememoração é feito contra o esquecimento de entes próximos; por outro, ao fazer reviver a memória dos desaparecidos, o autor lhes daria vida como forma de perpetuar a si mesmo, ao aspirar a imortalidade.

A escritura autobiográfica seria uma maneira de sobreviver à própria morte. Uma espécie de renascimento para o ser que se considera morto em vida, como podemos captar na seguinte passagem: “*Je n’ai plus personne. Plus un être pour recueillir doucement l’esprit gentil des morts... pour parler après ça plus doucement aux choses*” (CÉLINE, 1981, p. 512).

E essa escritura seria então feita a partir de sua memória e de seu imaginário – uma não existindo sem a outra –, conforme nos diz Céline em uma carta enviada à sua secretária Marie Canavaggia em 1943: “La vie imaginaire (...) convient aux espèces de morts que nous sommes, mi-souvenirs mi-délirants” (GODARD, 1985, p. 419).¹³⁰

¹³⁰ “A vida imaginária (...) convém às espécies de mortos que somos meio-lembranças, meio-delirantes.”

3 A NARRATIVIDADE E A PRESENÇA DO LEITOR EM *MORT À CRÉDIT*

3.1 A voz narrativa

O narrador, resposta à pergunta “quem fala” em uma narrativa literária, revela ser uma noção muito abordada dentro da crítica literária em razão das diversas configurações que essa voz narrativa pode vir a assumir. Poderemos sustentar a tese, apoiados na teoria da narratologia de Gérard Genette (1972), de que toda narrativa pressupõe um narrador, implícito ou explícito, a dialogar com um narratário, como veremos no decorrer deste capítulo.

3.1.1 A instância narrativa

Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini. Il est venu tant de monde dans ma chambre. Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit grand-chose. Ils sont partis. Ils sont devenus vieux, misérables et lents chacun dans un coin du monde.

Estas são as palavras iniciais de *Mort à crédit*. Mas quem fala nesse discurso? Qual é o estatuto da voz narrativa responsável pelos enunciados na narração? Haveria, certamente, uma tendência em associar a voz narrativa à do autor do texto, sobretudo quando o “eu” do narrador se interpõe entre o leitor e a história.

Para abordar a problemática da voz narrativa, seria conveniente partir do estudo empreendido por Gérard Genette em seu livro *Discours du récit (Figures III, 1972)* sobre a instância narrativa, terminologia empregada pelo teórico francês para referir-se à situação narrativa, esse conjunto complexo dentro do qual o ato narrativo é visto por meio de suas três categorias: tempo, modo e pessoa, ou seja, das relações entre o narrador, a história e o narratário, destinatário da narrativa.

A narração estabelece relações com a história a ser contada por meio de um ponto de vista temporal, ou seja, o tempo narrativo. Segundo Gerard Genette (1972, p. 224), a principal determinação temporal da instância narrativa é evidentemente delimitada por sua posição com relação à história. Dentro dessa configuração temos

quatro formas narrativas: a ulterior, a mais frequente, pois a maioria dos relatos se dá no passado, a anterior, que corresponde a relatos de antecipação, geralmente narrados no futuro, a simultânea, na qual o tempo da história parece corresponder ao tempo da narração, e a intercalada, muito frequente nos romances epistolares ou nos diários íntimos, em que os momentos da ação apareceriam intercalados.

Vamos, aqui, nos ater à narrativa ulterior, visto que a grande parte dos relatos é feita no passado, e, mesmo que a distância temporal que separa o momento do ato narrativo e o da história contada não seja precisa, a história é sempre situada no passado.

Seria conveniente retomar a distinção que o linguista francês Emile Benveniste, em seu célebre ensaio *As relações de tempo no verbo francês* (1959), (BENVENISTE, 1988) estabelece entre a enunciação histórica e a enunciação do discurso: o primeiro sistema enunciativo se caracteriza pelo emprego do *passé simple* – o tempo verbal do aoristo –, frequentemente encontrado nos relatos de historiadores e de romancistas e no qual se observa o apagamento do sujeito da enunciação. Por outro lado, a enunciação do discurso bloqueia a utilização do passado simples e adota o uso do *passé composé*, o pretérito perfeito na língua portuguesa. As marcas da enunciação são aparentes nesse sistema enunciativo por meio das expressões dêiticas, tais como os pronomes pessoais de primeira e segunda pessoa, alguns advérbios de tempo e espaço, pronomes possessivos ou demonstrativos e verbos no presente.

O estudo empreendido por Benveniste sobre o sistema da enunciação seria prosseguido pelo linguista francês Jean-Paul Bronckart, que, em seu livro *Activité langagière, textes et discours* (1996), daria continuidade à reflexão sobre os planos da enunciação. Ao sistema da enunciação histórica e do discurso proposto por Benveniste, Bronckart estabeleceria uma teoria na qual seria apresentada uma análise de tipos de discurso.

Tendo em vista a importância da problemática do discurso e da enunciação para o presente estudo da voz narrativa, seria conveniente, aqui, realizar um breve panorama de sua teoria.

A abordagem de Bronckart propõe a descrição e o funcionamento dos planos da enunciação. Partindo da premissa de que a linguagem fundamenta-se na criação de mundos, o linguista diferencia mundos ordinários, representados pelos agentes humanos, e mundos discursivos, criados pela linguagem.

O mundo discursivo seria construído a partir de uma operação que estabeleceria uma relação entre as coordenadas gerais, organizando o conteúdo temático de um texto e as coordenadas gerais do mundo ordinário. Tendo em vista tal relação, a representação de mundos discursivos pode ser conjuntos ou disjuntos, implicados ou autônomos.

Segundo Bronckart (1996, p. 156), no mundo conjunto, as coordenadas espaçotemporais ancoram-se nas coordenadas gerais do mundo da ação da linguagem em curso – o mundo ordinário – e caracterizam a ordem do expor, ao passo que, no disjunto, as coordenadas espaçotemporais veiculam-se a uma origem espaçotemporal específica e caracterizam a ordem do narrar.

No mundo implicado o texto mobiliza ou implica os parâmetros da ação da linguagem em curso, o mundo ordinário, com referências dêiticas a esses mesmos parâmetros que assim são integrados ao conteúdo temático. Dessa forma, para interpretar um texto, é necessário ter acesso às suas condições de produção. Já na relação de autonomia no que se refere aos parâmetros da ação da linguagem, o texto não requer nenhum conhecimento das condições de produção.

Implicação e autonomia se entrecruzam com o narrar e o expor, configurando quatro mundos discursivos: Bronckart (1996, p. 159) propõe um quadro para estabelecer as relações entre as coordenadas gerais dos mundos, o ato de produção e a formação de discursos:

		Coordenadas gerais dos mundos	
		<i>Conjunção</i>	<i>Disjunção</i>
		EXPOR	NARRAR
Relação ao ato de produção	Implicação	Discurso interativo	Relato interativo
	Autonomia	Discurso teórico	Narração

Bronckart (1996, p. 184) salienta que a decisão relativa à terminologia proposta, sobretudo no que se refere ao termo “narrar”, e seus dois constituintes: relato interativo e narração, poderia ser problemática em razão da similaridade, até então estabelecida, entre os dois termos. Efetivamente, algumas abordagens teóricas, como, por exemplo, a teoria narratológica de Genette, os identificaria como sinônimos.¹³¹

Em vista disso, é estabelecida uma diferenciação terminológica, conforme explicita Bronckart:

(...)para designar os produtos desta atividade, falamos em *relato interativo* quando é construído um mundo discursivo que implique nos parâmetros da ação linguageira e de *narração* quando é construído um mundo autônomo com relação a estes mesmos parâmetros. (BRONCKART, 1996, p. 184 – grifo nosso)¹³²

A problemática da narrativa deverá ser analisada em relação aos níveis narrativos propostos pela teoria de Genette presentes no contexto da diegese – o mundo da narrativa, ou seja, a dimensão ficcional de uma narrativa. Seriam eles, os níveis intradieгéticos, extradieгéticos e metadieгéticos, suscetíveis de abrigar o

¹³¹ Genette (1972, p. 14) emprega o termo “narração” para designar o processo de produção narrativa sem estabelecer distinções entre os termos.

¹³² (...) pour désigner les produits de cette activité, nous parlons de *récit interactif* lorsqu’est construit un monde discursif impliquant les paramètres de l’action langagière, et de *narration* lorsqu’est construit un monde autonome en égard à ces mêmes paramètres (BRONCKART, 1996, p. 184 – grifo nosso).

universo narrativo. A análise desses níveis narrativos teria encontrado eco na abordagem de Bronckart na estruturação por ele feita sobre o modo de narrar. Com efeito, o “modo de narrar” e suas especificações: narrar implicado ou autônomo, relato interativo e narração poderiam ser vistos como uma continuidade à teoria de Genette:

(...) l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate, d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit (GENETTE, 1972, p. 15).¹³³

De acordo com o modelo proposto por Genette, existiriam três níveis narrativos, conforme afirmamos. Veremos, a seguir, como esses planos e as relações do narrador com a história narrada se concretizam na narrativa literária. Uma das questões centrais da análise narratológica é a problemática do narrador – agente responsável pela narração do mundo ficcional –, que foi essencialmente analisada na obra *Figures III* (1972) de Gérard Genette.

O teórico francês analisa o narrador em função de duas situações narrativas: a primeira, na qual o narrador está ausente da história que conta, e a segunda, em que se encontra presente na história que conta – no primeiro caso, teríamos um narrador heterodiegético, e no segundo, o homodiegético.

O narrador heterodiegético relata uma história da qual não participa, uma vez que não integra o universo diegético, já o narrador homodiegético, presente como personagem e narrador do universo ficcional, pode aparecer em duas versões: uma na qual é o herói de sua história e a outra na qual desempenha um papel secundário, um papel de observador ou testemunha. O narrador homodiegético, na primeira situação, ao ocupar a posição de narrador e protagonista, intitula-se autodiegético. Além dessas distinções, existem também dois tipos de relação quanto ao estatuto do narrador: o nível narrativo – intra ou extradiegético – e a relação com a história – hetero ou homodiegético.

Se, como postula Genette (1972, p. 259), definirmos o estatuto do narrador por intermédio de seu nível narrativo (extra ou intradiegético) e de sua relação com a

¹³³ “(...) a análise do discurso narrativo, tal como o entendo, implica constantemente o estudo das relações, por um lado, entre esse discurso e os acontecimentos que relata, por outro lado, entre esse mesmo discurso e o ato que o produz, (...)” (GENETTE, 1995, p. 25).

história narrada (hetero ou homodiegético) poderemos ilustrar essa tipologia por meio de um quadro de dupla entrada (Nível, Relação) com os quatro tipos fundamentais de narrador:

1. Extradiegético heterodiegético
2. Extradiegético homodiegético
3. Intradiegético heterodiegético
4. Intradiegético homodiegético

<div> <div>NÍVEL</div> <div>RELAÇÃO</div> </div>	EXTRADIEGÉTICO	INTRADIEGÉTICO
	Flaubert, <i>L'éducation sentimentale</i>	Schéhérazade, <i>Les Mille et une nuits</i>
HETERODIEGÉTICA		
HOMODIEGÉTICA	Abbé Prévost, <i>Manon Lescaut</i>	Céline, Mort à crédit

Portanto, dentro desse sistema narrativo, poderíamos ter quatro tipos de narradores: o narrador heterodiegético poderia ocupar duas posições na narrativa: intradiegético e extradiegético – Schéhérazade, *Les mille et une nuits*, e Flaubert, *L'Éducation Sentimentale*, respectivamente, poderiam corresponder a essas duas situações. Da mesma maneira, o narrador homodiegético poderia corresponder a essas duas posições: o narrador de *Mort à crédit* corresponderia ao nível

intradiegético e o romance *Manon Lescaut* (1731), escrito por Abbé Prévost, apresentaria uma primeira narrativa cujo narrador, o marquês de Renoncour, ocuparia uma posição extradiegética ao narrar as aventuras de des Grieux e Manon, como ilustraremos por meio da seguinte passagem:

Devo, aqui, prevenir o leitor que escrevi sua história quase imediatamente após ouvi-la e, portanto pode-se ter certeza de que nada é mais exato e fiel do que esta narrativa. (...) Eis então seu relato, o qual, até o final, nada acrescentarei que não seja dele. (ABBÉ PRÉVOST, 1980, p. 12-13)¹³⁴

Após essa breve apresentação sobre os níveis narrativos e as relações existentes entre o narrador e a história narrada, veremos, agora, como é configurada a instância narrativa em *Mort à crédit*.

Para tanto, retomaremos brevemente o *incipit* do romance:

Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini. Il est venu tant de monde dans ma chambre. Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit grand-chose. Ils sont partis. Ils sont devenus vieux, misérables et lents chacun dans un coin du monde.

A instância narrativa de *Mort à crédit* corresponde a uma narrativa ulterior, pois desde a entrada do romance podemos supor que o ato narrativo incorpora o ato rememorativo de fim de vida, o que pode ser observado pelo uso reiterado da palavra *vieux* e também do adjetivo *fini*. O “presente” da narração celiniana corresponde a um momento em que o narrador encontra-se só e velho, ao fim da vida. E seria a partir daí que o ato narrativo teria início: a história a ser narrada encontra-se no passado mesmo que a distância temporal que separa o ato narrativo do relato não seja precisa.

Uma observação preliminar que se impõe ao contexto do estudo narrativo de *Mort à crédit* é a presença concreta de um narrador em primeira pessoa que domina todo o texto. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa e, segundo os critérios propostos por Genette (1972, p. 236) estamos diante de uma narrativa

¹³⁴ Je dois ici avertir le lecteur que j'écris son histoire presque aussitôt l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer par conséquent que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. (...) Voici donc son récit, auquel je ne mêlerai jusqu'à la fin rien qui ne soit de lui (ABBÉ PRÉVOST, 1980, p. 12-13).

intradiegética, uma vez que nos encontramos no interior da diegese, como podemos ver na seguinte passagem:

Grand-mère, elle s'était bien méfiée de l'Exposition qu'on annonçait. L'autre, celle de 82, elle avait servi à rien qu'à contrarier le petit commerce, qu'à faire dépenser aux idiots leur argent de travers. (...) Déjà les clients, ils faisaient leurs économies, ils se préparaient de l'argent de poche, ils se défendaient par mille chichis, ils attendaient qu'on "inaugure"! Une sale bande de clients râleux. (...) "Si c' était pour faire sortir les paysans de leur campagne, y avait qu'à leur offrir des bals au Trocadéro!... Il est assez grand pour tout le monde!

Voilà comment elle raisonnait Grand-mère Caroline. (...) (CÉLINE, 1981, p. 577).¹³⁵

O narrador, nas primeiras linhas dessa passagem, exerce sua função de narrar, de contar uma história, ou seja, a de apresentar personagens que evoluem em um espaço diegético. Mas também o de exercer a axiologia por meio de julgamentos de valor por ele expressos: "*chichis*", "*idiots*", "*clients râleux*": estamos no plano diegético ou intradiegético, pois nos situamos no interior do mundo da narrativa em contato direto com os personagens. No entanto, nas linhas seguintes, o narrador passa a palavra à avó Caroline, o que nos sugere que o narrador renuncia a seu estatuto de narrador para relegá-lo a um dos personagens, isto é, ao estatuto de interlocutor da avó. Poderíamos imaginar a avó Caroline fazendo tais comentários com os clientes e, dessa forma, a narrativa poderia alojar um segundo relato a ser incorporado ao primeiro – tal procedimento nos conduziria ao nível metadiegético da narração, pois, de acordo com a conceituação de Genette, esse nível narrativo pode alojar uma relação temática que não tem nenhuma relação espaçotemporal direta com a narração em primeiro nível, podendo se apresentar de forma contrastante ou análoga, portanto paralela, em relação ao nível superior. Nesse tipo de narrativa em segundo grau podem aparecer narrativas que não têm relação direta com a história. Seria a famosa estrutura *mise en abyme*, termo

¹³⁵ "Vovó bem que desconfiou da Exposição que andavam anunciando. A outra, a de 82, só tinha servido para atrapalhar os pequenos comerciantes e para os idiotas gastarem dinheiro a torto e a direito. (...) Os fregueses já tinham começado a economizar. Estavam guardando um dinheirinho, faziam-se de rogados para não gastar, só pensavam na inauguração. Era um bando de cretinos sujos! (...) "- Se queriam trazer os camponeses para a cidade bastava organizar bailes na praça do Trocadéro"! É bem grande, dá para todo o mundo!" (...) Era assim que vovó Caroline pensava." (CÉLINE, 1982, p. 72-73).

francês que significa “cair no abismo” usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

Após esse breve panorama sobre a questão da instância narrativa, convém, agora, nos debruçarmos sobre a problemática do narrador no discurso literário: sua presença e suas funções dentro da situação narrativa.

3.1.2 *Presença e funções do narrador*

Uma das premissas mais relevantes para o estudo narratológico refere-se à presença do narrador dentro da narrativa, o que teria permitido a vários teóricos sustentar a tese da inexistência de relatos sem narradores. O teórico francês Maurice Blanchot, em seu livro *L'entretien infini* (1969), confirma a ideia de que a singularidade narrativa decorre justamente da presença de uma voz narrativa:

O ato narrativo, como se sabe, geralmente é assumido por tal ou tal personagem, não porque este, ao narrar diretamente, faça-se o narrador de uma história já vivida ou que se está vivendo, mas porque ele constitui o centro a partir do qual a perspectiva da narrativa se organiza: tudo é visto deste ponto de vista. Há então um “eu” privilegiado, ainda que seja o de um personagem evocado na terceira pessoa (...) (BLANCHOT, 2010, p. 146).

A questão da representação do narrador em uma narrativa revela ser de grande interesse – como se daria sua representação? Nesse sentido, a posição do narrador em *Madame Bovary*, romance escrito por Gustave Flaubert em 1857, merece destaque dentro dessa reflexão.

Com efeito, o estatuto do narrador nesse romance adquire um contorno relevante se pensarmos em seu *incipit*: “Estávamos na sala de estudos quando o diretor entrou com um novato sem uniforme e com um servente carregando uma carteira enorme.”¹³⁶

¹³⁶ FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, tradução de Ilana Heineberg, Porto Alegre: LPM, 2018, p. 13
Citações de Flaubert foram feitas por Jean Kaempfer e Filippo Zangui. *La voix narrative, méthodes et problèmes*.
Disponível em : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>.
(acesso: março 2017)

O romancista, por meio dessa abertura, pareceria nos propor uma narrativa que seria conduzida por um narrador interno. Entretanto, esse “nous” desaparece logo a seguir, e a narrativa prossegue na terceira pessoa, ou seja, em uma narrativa que estaria em busca de uma objetividade e impessoalidade por parte do narrador.

No entanto, o *excipit* do romance nos permite vislumbrar novamente a presença do narrador por meio do uso de outras formas verbais: temos aqui o *passé composé* e o presente – os dois tempos verbais relacionados ao presente da enunciação – em substituição ao *passé simple*, tempo verbal que estava sendo empregado ao longo da narrativa:

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. Il vient de recevoir la croix d'honneur.¹³⁷

Certamente, esses novos tempos verbais permitem situar a narrativa em relação ao momento da narração, projetando, dessa forma, a imagem do narrador.

O conceito do narrador que apareceria com o advento do romance moderno, no decorrer do século XVIII, remeteria, portanto, à ideia de expor ou conduzir uma narrativa. Dessa forma, como vimos no capítulo anterior, temos narradores presentes ou ausentes da diegese, ou seja, do universo ficcional: narradores homodiegéticos ou heterodiegéticos; narradores em primeira ou em terceira pessoa.

Haveria uma tentação em associar a voz narrativa à voz do autor, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa, e, nesse sentido, Genette salienta que nas narrativas ficcionais o narrador não é o autor, mas sim um personagem a quem o autor delegou o poder de contar a história.

A presença do narrador poderia ser identificada de inúmeras maneiras em uma narrativa literária: teríamos, por um lado, narrativas em que sua presença seria

¹³⁷ “Desde a morte de Bovary, três médicos sucederam-se em Yonville sem conseguir êxito, de tal modo foram atacados pelo sr. Homais. Este tem uma clientela dos diabos; as autoridades o poupam e a opinião pública o protege. Acaba de receber a condecoração da cruz da Legião de Honra.” (FLAUBERT, op.cit. p. 334)

muito discreta, e, por outro lado, narrativas fortemente impregnadas de sua presença.

Um bom exemplo dessa primeira categoria de narradores seria a novela *Gambara*, escrita em 1837 por Balzac e da qual transcrevemos a seguinte passagem:

Após dar uma volta, o jovem olhou alternadamente o céu e o relógio, fez um gesto de impaciência, entrou numa tabacaria, acendeu um charuto, pôs-se diante de um espelho, e lançou um olhar para a roupa, *um pouco mais rica do que o permitem na França as leis de bom gosto*. Tornou a ajustar o colarinho e o colete de veludo negro sobre o qual se cruzava diversas vezes *uma dessas grossas correntes de ouro fabricadas em Gênova*; a seguir, (...) retomou seu passeio sem se deixar distrair pelas olhadas burguesas que recebia. (BALZAC, 1995, p. 82)¹³⁸

Aparentemente, esse texto não deixaria entrever as marcas de seu locutor e pareceria ao leitor que os acontecimentos seriam relatados por si mesmos, no entanto, pode-se observar nas frases assinaladas em itálico a presença do narrador vista a partir de seus comentários inseridos no texto; assim, por meio da frase “*um pouco mais rica do que o permitem na França as leis de bom gosto*”, teríamos uma consideração de ordem sociológica referente às normas sociais em uso e tal intrusão do narrador seria assinalada pelo tempo verbal – o presente – em contraposição aos tempos do passado – passado simples e imperfeito – constitutivos dessa narrativa. Já na frase “*uma dessas grossas correntes de ouro fabricadas em Gênova*”, o uso de um elemento dêitico, como o adjetivo demonstrativo “*dessas*”, remeteria à situação da enunciação narrativa, ou seja, ao enunciador do discurso.

A presença do narrador em suas narrativas tem sido o objeto de profundas reflexões por parte dos teóricos. A intromissão sistemática de escritores que não se privam em intervir diretamente em suas narrativas, quer para comentar o desenrolar

¹³⁸ Après un tour de galerie, le jeune homme regarda tour à tour le ciel et sa montre, fit un geste d'impatience, entra dans un bureau de tabac, y alluma un cigare, se posa devant une glace, et jeta un regard sur son costume, *un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût*. Il rajusta son col et son gilet de velours noir sur lequel se croisait plusieurs fois une de ces grosses chaînes d'or fabriquées sans se laisser distraire à Gênes; puis, (...) il reprit sa promenade sans se laisser distraire par les œillades bourgeoises qu'il recevait (BALZAC, 1995, p. 82). Citado por Emile Benveniste em seu ensaio “As relações de tempo no verbo francês”. *Problemas de Linguística Geral 1*, Campinas: Pontes, 1988. p. 266.

da ação, quer para emitir reflexões literárias ou filosóficas, ou mesmo para fazer digressões sobre os mais variados temas, era uma prática bastante frequente até o final do século XIX.

No entanto, a partir do surgimento da corrente naturalista na literatura em meados do século XIX, observa-se uma reação contra a presença invasiva do autor em seu texto. Dessa maneira, Emile Zola sustentava que o escritor naturalista deveria desaparecer atrás da história narrada e que sua presença não deveria ser vislumbrada em suas frases. Ao analisar a contínua presença de Balzac em suas narrativas por meio de reflexões e digressões, o escritor naturalista afirmava que alguns de seus romances eram uma verdadeira conferência com o público, quando comparados aos romances naturalistas de uma composição tão séria e ponderada. (PATRON, 2003, p. 6)

Por mais que Flaubert ou Zola sustentem a tese da necessidade de uma narrativa desprovida da presença explícita de um narrador, teóricos como o filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin, em um importante ensaio dedicado ao estudo do narrador intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, publicado em 1936, consideram que a narrativa sempre revelaria a marca do narrador, assim como a mão do artista sempre seria percebida na obra de arte: “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1995, p. 205).

Convém, agora, ver de que maneira o narrador pode assumir diferentes funções dentro de uma narrativa, tendo em vista que seu papel não seria tão somente o de contar uma história: o discurso do narrador, romanesco ou não, pode assumir outras funções. Gérard Genette, em seu livro *Discours du récit (Figures III)*, 1972), considera a existência de cinco funções, a saber: a primeira seria a função narrativa, ou seja, o ato de contar uma história, função esta extensiva a todo narrador; em seguida, teríamos a função de regência, referente à organização interna do texto narrativo em decorrência de todo tipo de articulação e conexão feitas pelo narrador no interior do texto. Tal função poderia ser ilustrada por meio da sequência, já apresentada no início deste capítulo, do romance *Manon Lescaut*:

Devo, aqui, prevenir o leitor que escrevi sua história quase imediatamente após ouvi-la e portanto pode-se ter certeza de que

nada é mais exato e fiel do que esta narrativa.(...) Eis então seu relato, o qual, até o final, nada acrescentarei que não seja dele.(ABBÉ PRÉVOST, 1980, p. 12-13).¹³⁹

A terceira função a ser observada seria a comunicativa, quer dizer, a situação narrativa cujos atores são o narrador e o narratário. A comunicação e o diálogo estabelecido com o narratário são de suma importância para a narrativa. Nesse sentido, o narrador do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito por Machado de Assis em 1881, representaria essa função, como podemos ler na seguinte passagem:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e, aliás, ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem (ASSIS, 1881, p. 78).

Outra função exercida pelo narrador seria a função testemunhal, em que o narrador deveria supostamente estabelecer a fonte ou origem de suas informações e o grau de precisão de suas memórias e lembranças. Em *Mort à crédit*, essa configuração do narrador poderia ser vista na seguinte sequência: “Le siècle dernier je peux en parler, je l’ai vu finir... (...) Les souvenirs anciens c’est tenace...mais c’est cassant, c’est fragile... Je suis sûr toujours qu’on prenait le ‘tram’ devant le Châtelet, la voiture à chevaux...” (CÉLINE, 1981, p. 544).¹⁴⁰

E teríamos, finalmente, a última função repertoriada por Genette, que seria a função ideológica do narrador vista por meio das intervenções do narrador a respeito da história: comentários e explicações que poderiam até assumir formas

¹³⁹ Je dois ici avertir le lecteur que j’écrivis son histoire presque aussitôt l’avoir entendue, et qu’on peut s’assurer par conséquent que rien n’est plus exact et plus fidèle que cette narration. (...) Voici donc son récit, auquel je ne mêlerai jusqu’à la fin rien qui ne soit de lui (ABBÉ PRÉVOST, 1980, p. 12-13).

¹⁴⁰ “Do século passado posso falar, pois eu o vi acabar... (...) As lembranças do passado são persistentes, mas são frágeis, quebradiças... Tenho certeza de que tomávamos o bonde em frente ao Châtelet; o carro era puxado por cavalos...” (CÉLINE, 1982, p. 40-41).

didáticas. Procedimento este muito utilizado por Céline em *Mort à crédit*, como podemos observar na seguinte sequência localizada no início do romance:

(...) Ma mère je l'entends qui insiste... Elle raconte son existence à Madame Vitruve... (...) Nous sommes dans la poésie... Seulement qu'on vivait à l'étroit mais qu'on s'aimait énormément. Voilà ce qu'elle raconte. Il me chérissait si fort papa, Il était si sensible en tout que ma conduite...les inquiétudes...mes périlleuses dispositions, mes avatars abominables ont précipité sa mort... Par le chagrin évidemment... Que ça s'est porté sur son coeur!... Vlan! Ainsi que se racontent les histoires (...) mais c'est rempli bien plus encore d'un tas d'immondes crasseux mensonges... (CÉLINE, 1981, p. 539).¹⁴¹

Convém salientar que essa tipologia relativa às funções do narrador deveria ser entendida como tendências, e não como classificações absolutas por haver aproximações quanto às definições: por exemplo, a função comunicativa poderia ser aproximada da função ideológica. Nesse sentido, o narrador do *Le Père Goriot*, romance escrito por Balzac em 1834, exerceria essas duas funções, que poderiam, aqui, ser vistas como similares:

(...) Após terdes lido os segredos infortúnios do pai Goriot, jantareis com apetite, levando vossa insensibilidade à conta do autor, tachando-o de exagero, acusando-o de poesia. Ah! Sabeio-o: este drama não é ficção nem romance. *All is true*: ele é tão verídico que qualquer um pode reconhecer em si mesmo e, talvez em seu próprio coração, os elementos que o compõem. (BALZAC, 1954, p. 16)¹⁴²

Finalizando esse percurso, convém analisar a problemática do narrador protagonista em primeira pessoa, ou seja, o narrador autodiegético, uma vez que temos em *Mort à crédit* uma presença onipresente de um herói-narrador, como salienta Henri Godard: “Toute son oeuvre romanesque est orientée, (...) vers une inscription toujours plus abondante, plus pleine, plus substantielle, de sa personne et de son travail de narrateur dans le texte du roman” (GODARD, 1985, p. 280).

¹⁴¹ “estou ouvindo minha mãe falar... Está contando sua vida à Vitruve... (...) Só fala da poesia... Só diz que vivíamos apertados mas nos queríamos muito bem... É só isso que ela conta. Papai gostava tanto de mim, se aborrecia tanto com o meu comportamento!... as preocupações...minhas tendências perigosas, as minhas abomináveis cabeçadas precipitaram sua morte... De desgosto, naturalmente... Que lhe atacou o coração!... Esta é boa! É assim que se contam as histórias... (...) mas está mais cheio ainda de um monte de mentiras sujas, cabeludas...(CÉLINE, op.cit., p. 37)

¹⁴² BALZAC, H., *A comédia humana*, tradução Gomes da Silveira, Porto Alegre: Globo, 1954.

Entretanto, como se daria a presença do narrador nas narrativas em primeira pessoa? Qual seria o estatuto do herói-narrador? Para tentar responder a essas perguntas, faremos, a seguir, uma breve reflexão sobre o narrador em primeira pessoa.

3.1.3 *A narrativa em primeira pessoa ou o herói-narrador*

A problemática da narrativa em primeira pessoa tem sido, certamente, um tema de grande reflexão dentro da narratologia, como nos mostram os estudos empreendidos por vários teóricos, como Gérard Genette, Maurice Blanchot, Wayne Booth, entre outros.

Tradicionalmente, o narrador se divide em primeira ou terceira pessoa, no entanto, observa-se que a conceituação de narrador em primeira pessoa pode ser uma designação geradora de confusão, uma vez que o narrador, como enunciação textual, só pode falar em primeira pessoa. Assim sendo, Genette pondera que o narrador não deve ser caracterizado em função de formas gramaticais, mas sim em atitudes narrativas:

“A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo, pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo,(...) e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história,(...). O termo “narrativa na primeira pessoa”, não se refere muito evidentemente, senão a segunda dessas situações,(...). Na medida em que o narrador pode a todo instante intervir *como tal* na narrativa, toda narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa.”(GENETTE, 1995, p. 243)

Tendo estabelecido essa consideração relevante sobre a narrativa em primeira pessoa, poderemos, agora, prosseguir com a reflexão sobre o narrador.

O narrador em primeira pessoa pode, como vimos, assumir a função narrativa como personagem secundário – homodiegético – ou como protagonista – autodiegético. Seria esta segunda categoria de narradores o objeto da análise que se segue.

O narrador em primeira pessoa seria definido como a instância responsável por uma situação narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central da diegese.

Se a narrativa em terceira pessoa propicia a existência de um ponto de vista marcado pela objetividade e neutralidade, a narrativa em primeira pessoa causaria um efeito de subjetividade, tendo em vista que a narração é feita pelo protagonista, ou seja, todos os acontecimentos giram em torno de si mesmo. Estaríamos diante de uma narrativa com uma forte visão subjetiva, pois o narrador narra apenas o que vê, observa e sente, ou seja, os fatos narrados passariam pelo filtro da emoção e percepção.

Entretanto, a narrativa em terceira pessoa, que até o início do século XX era a base da escritura narrativa literária, por meio de seus grandes expoentes, como Balzac e Flaubert, viria a sofrer uma reviravolta com a publicação em 1913 por Marcel Proust do primeiro volume de *À la recherche du temps perdu*, obra na qual seu narrador é o personagem central do romance.

A narrativa de *À la recherche du temps perdu* é conduzida por um narrador autodiegético, por ser ele o protagonista da história que narra. Uma das grandes problemáticas dessa obra remeteria justamente à configuração dessa escolha narrativa na medida em que se tem a impressão de tratar-se de uma autobiografia em razão de semelhanças entre o narrador e o autor:

“Autobiografia disfarçada” parece geralmente muito natural, e como que nem precisando de justificação, que a *Recherche* seja uma narrativa de forma autobiográfica escrita na “primeira pessoa”. Esse natural é de uma enganadora evidência, porque o desígnio inicial de Proust, como Germaine Brée o suspeitava desde 1948, (...) não deixava qualquer lugar, senão liminar, a essa opção narrativa.” (GENETTE, 1995, p. 246).¹⁴³

Valeria a pena, aqui, fazer um pequeno parêntese a fim de reiterar a diferença existente entre as narrativas em primeira pessoa: autobiográficas ou não. Como vimos, a narrativa em primeira pessoa pode ser conduzida por um

¹⁴³ GENETTE, G., *Discurso da narrativa*, tradução Fernando Cabral Martins, Lisboa: Vega, 1995, p. 246

personagem protagonista ou secundário, conseqüentemente, teríamos várias configurações para essas narrativas:

- o narrador é um personagem coadjuvante, recurso utilizado por Conan Doyle em *Sherlock Holmes* ou por Scott Fitzgerald em *O grande Gatsby*, entre outros;

- o narrador é o protagonista, como Meursault em *L'Étranger*, de Albert Camus; narrativa em primeira pessoa, espécie de monólogo interior, podendo-se pensar em uma espécie de diário íntimo;

- e, por fim, o narrador em primeira pessoa de uma autobiografia.

A escolha por parte de Marcel Proust em realizar uma narrativa em primeira pessoa seria o resultado de uma opção estética, e não uma marca autobiográfica, segundo a análise de Germaine Brée, tal como nos relata Genette: “A narrativa em primeira pessoa – escreve justamente Germaine Brée – é fruto de uma escolha estética consciente, e não o signo da confiança direta, da confissão, da autobiografia.” (GENETTE, 1995, p. 246)

Cabe lembrar que, do ponto de vista psicológico, os escritores frequentemente estabeleceram a distinção entre os dois “eu” – um “eu” social e um “eu” criador, tal como podemos observar por meio da seguinte citação:

Muitas pessoas ainda hoje se dão o ridículo de tornar um escritor cúmplice dos sentimentos que atribue a seus personagens ; e, se ele emprega o “ eu “ quase todos são tentados em confundí-lo com o narrador. (BALZAC, *Le lys dans la vallée*, Préface).¹⁴⁴

Em síntese, observa-se que *À la recherche du temps perdu* inaugurou um espaço narrativo marcado por uma grande reviravolta em suas escolhas estéticas narrativas, como nos afirma Genette:

“(…) se a Recherche du temps perdu é por todos sentida como não sendo “já inteiramente um romance”, como a obra que, ao seu nível, fecha a história do gênero (dos gêneros) e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e como que indeterminado da literatura

¹⁴⁴ Citado por Sylvie Patron em *Le narrateur*. introduction à la théorie narrative. Paris: Armand Colin, 2009.

moderna, ela o deve, evidentemente – (...) a essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso.” (GENETTE, op.cit., p. 258)

Finalizando essa análise, percebe-se, assim, que existiria uma opção narrativa essencial assumida pelo narrador em retirar-se de sua narração ou, ao contrário, manifestar-se explicitamente por meio das mais variadas formas.

Uma das problemáticas mais profícuas da narrativa contemporânea seria, talvez, a discussão sobre a pregnância da primeira pessoa na narrativa literária. Assim sendo, a identificação entre autor, narrador e personagem poderia acontecer sob uma grande variedade de propostas e estilos; com efeito, os debates em torno da diversidade do gênero autobiográfico nos acenam com diversas posturas narrativas a partir da criação de ficções sustentadas em elementos biográficos da vida do autor.

Nesse sentido, Céline poderia ser considerado um dos escritores mais implicados nessa problemática em razão da ingerência do narrador no texto de seu romance, como salienta Henri Godard (1985):

Esta voz narradora que se impõe de livro em livro evolui paralelamente em diversos planos até o instante em que, após 1944, o romance torna-se o terreno e o desafio de uma luta incessante entre a história a ser contada e o desejo do narrador, ele mesmo, de não se esquecer. Por fim, o comentário do narrador tornado onipresente não será mais uma intrusão na narrativa, pelo contrário, estará inserido em seu ambiente natural. (GODARD, 1985, p. 280)¹⁴⁵

Em face do exposto, passaremos, em seguida, a analisar a questão do narrador celiniano, uma vez que sua obra estaria mergulhada na problemática da identidade do narrador. Com efeito, a identidade do narrador e a aproximação das vozes narradoras – Ferdinand e Céline – revestem-se de crucial importância em nossas considerações.

¹⁴⁵ “Cette voix narratrice s’impose de volume en volume, progressant parallèlement sur divers plans, jusqu’au moment où, après 1944, le roman est devenu le champ et l’enjeu d’une lutte incessante entre l’histoire à raconter et la volonté, chez le narrateur, de ne pas se laisser lui-même oublier. Au terme, ce commentaire du narrateur, devenu omniprésent, n’aura plus rien d’une intrusion dans le récit mais apparaîtra au contraire comme son milieu naturel”. (GODARD, 1985, p. 280).

3.2 A questão da voz narrativa em *Mort à crédit*

Uma das singularidades relativas à narrativa do romance *Mort à crédit*, conforme nossa análise na seção 2.5 do capítulo 2 se refere à existência de um longo prólogo – aproximadamente de quarenta páginas – remetendo ao tempo presente da elocução. A inclusão deste preâmbulo por meio de alusões ao trabalho narrativo e condições de vida de um escritor/médico marcaria uma das grandes características da voz narradora. Essa narrativa “paralela” teria, igualmente, o objetivo de provocar e ativar uma reação junto ao leitor, estabelecendo, desde seu início, uma relação direta entre o narrador e o narratário. Godard (1985), em seu livro *Poétique de Céline*, ao analisar a função das introduções, sobretudo a partir de *Mort à crédit*, salientaria o papel do narrador da seguinte forma:

Nunca mais ele deixará o leitor entrar diretamente na narrativa de suas antigas aventuras. Será necessário, mesmo que seja apenas em algumas linhas, tomar como ponto de partida a única realidade que existe realmente para o narrador no momento em que se torna narrador, a de seu presente. (GODARD, 1985, p. 314)¹⁴⁶

Assim sendo, uma das particularidades narrativas em *Mort à crédit* reveste-se da proeminência atribuída ao narrador/protagonista e de sua relação privilegiada com o narratário, como veremos a seguir.

3.2.1 A escolha da voz narradora

A questão da voz narrativa dentro de um romance como vimos no capítulo anterior pode apresentar diversas configurações, uma vez que a presença do narrador poderia ser mais ou menos explícita em razão de seu estatuto dentro da diegese. Ao se partir da premissa de que o narrador seria considerado como o agente integrado ao texto e responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, seria pertinente estabelecer a perspectiva de que a voz do narrador estaria sempre presente no texto narrativo e produzindo, inclusive, as outras vozes.

¹⁴⁶ “Plus jamais il ne laissera le lecteur pénétrer de plein pied dans le récit de ses aventures anciennes. Il lui faudra toujours, ne fût-ce qu'en quelque lignes, partir de la seule réalité qui existe pleinement pour le narrateur au moment où il va se faire narrateur, celle de son présent”. (GODARD, 1985, p. 314).

A questão da voz narradora e a escolha do narrador – em primeira ou terceira pessoa – foram certamente decisões cruciais para escritores como Proust ou Céline.

Cerca de vinte anos antes da aparição de *Voyage au bout de la nuit*, a problemática da escolha de uma narrativa em primeira ou terceira pessoa havia revelado ser, para Proust, uma questão decisiva, tendo em vista a passagem de uma voz narradora em terceira pessoa presente em *Jean Santeuil* à narrativa em primeira pessoa de *À la recherche du temps perdu*. Tal opção narrativa poderia ser interpretada como o desejo de colocar o personagem no centro da narrativa, de tal maneira que a história e seus personagens fossem vistos por meio de seu olhar, conforme nos explica Godard:

Pelo uso da primeira pessoa, eis Bardamu e o narrador de *À la recherche du temps perdu* transformados não apenas nos únicos núcleos a partir dos quais a história e seus atores possam ser vistos mas ainda habilitados a conduzir a narrativa com os comentários que desejam. (GODARD, 1985, p. 284)¹⁴⁷

Caberia retomar aqui o movimento operado por Céline no que diz respeito à escolha da voz do narrador: a primeira tentativa verdadeiramente literária do futuro Céline se daria com a novela intitulada *Des vagues* escrita em 1917, uma narrativa em terceira pessoa na qual a presença do narrador não se manifestaria. Na sequência, dez anos mais tarde, Céline escreveria duas peças teatrais, *L'Église* e *Progrès* – respectivamente, o germe de seus dois primeiros romances, *Voyage* e *Mort à crédit* – escolha esta que assinalaria o afastamento de um narrador explícito em uma narrativa.

Ao prosseguir em sua análise sobre a escolha da voz narradora celiniana, Godard veria também a questão da perspectiva da memória:

Ao atribuir a Bardamu a narrativa de uma história inicialmente contada como uma peça de teatro, Céline atribui-se um narrador munido de uma voz e de uma memória.(...) a primeira frase de *Voyage*, voltando para o passado para dizer como tudo “começou”

¹⁴⁷ “Par le jeu de la première personne, voici Bardamu et le narrateur de *la Recherche* non seulement devenus les seuls foyers d’où puissent être vus l’histoire et ses acteurs, mais encore mis en situation d’accompagner le récit d’autant de commentaires qu’ils le désirent”. (GODARD, 1985, p. 284).

instala de imediato uma perspectiva de memória. (GODARD, 1985, p. 282)¹⁴⁸

Poderíamos aproximar tais considerações da análise feita por Gaëtan Picon (1979) sobre a escolha narrativa de Proust ao considerar que o escritor encontra sua elocução ao substituir o ‘ele’ pelo ‘eu’, ou seja, na perspectiva da lembrança em oposição à narrativa contemporânea da ação. (PICON, 1979, p. 10)

Dessa maneira, seríamos tentados a observar um procedimento paralelo entre os dois escritores; a escolha de um modo narrativo em primeira pessoa delimitando a necessidade de um discurso narrativo com uma voz narradora suscetível de criar um universo romanesco marcado pela pregnância do trabalho do narrador na construção do romance:

Do “Foi assim que isso começou” de *Voyage au bout de la nuit* até o “Durante muito tempo fui dormir cedo” de *À la recherche du temps perdu*, podemos afirmar como diz Gaëtan Picon “que eles inauguram o espaço da obra” e constituem-se o chamado de um universo que só existirá a partir deles. (GODARD, 1985, p. 286)¹⁴⁹

A problemática da escolha narrativa em Céline adquire contornos singulares em razão de uma originalidade manifestada por meio de uma ambiguidade voluntariamente mantida entre autobiografia e romance. Tal ambiguidade, que se torna bastante explícita ao se transitar entre uma ficção romanceada – o Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* – e uma autobiografia romanceada – o Ferdinand de *Mort à crédit* –, faz um incessante apelo à cumplicidade do leitor.

Em *Mort à crédit*, Céline decide conservar o nome Ferdinand, que havia usado no romance anterior para o personagem de Bardamu. Ao conservar o nome

¹⁴⁸ “En attribuant à Bardamu le récit d’une histoire d’abord racontée sous forme théâtrale, Céline dote d’un narrateur pourvu à la fois d’une voix et d’une mémoire. (...) la première phrase de *Voyage*, revenant sur le passé pour dire comment tout a “débuté” installe d’emblée une perspective de mémoire. » (GODARD, 1985, p. 282).

¹⁴⁹ Du “Ça a débuté comme ça” de *Voyage au bout de la nuit*, comme du “Longtemps je me suis couché de bonne heure” de la *Recherche du temps perdu*, on peut dire avec Gaëtan Picon qu’ils “ouvrent l’espace de l’oeuvre”, et sont “l’appel d’un univers qui n’existera qu’à partir d’eux” » (GODARD, 1985, p. 286).

A citação de Godard sobre Gaëtan Picon refere-se ao seu livro *Lecture de Proust*. Paris: Mercure de France, 1963. p. 22-27.

Ferdinand, que faz parte de seu nome,¹⁵⁰ Céline sugere uma identificação entre o personagem-narrador e o autor, instaurando, dessa forma, um novo gênero literário a transitar entre o romance e a ficção de contornos autobiográficos. Convém lembrar que o nome Ferdinand será usado por Céline para designar o personagem-narrador de seus três romances: *Mort à crédit*, *Casse-Pipe* e *Guignol's band* – a famosa trilogia: Infância – Guerra – Londres.

No entanto, o leitor tem uma percepção de continuidade entre o Bardamu e Ferdinand: assim como Bardamu, Ferdinand é médico na periferia parisiense, morou em Rancy – periferia de Paris – e esteve na África, onde contraiu o paludismo. Em *Mort à crédit*, existe também uma menção a Bébert, personagem de *Voyage au bout de la nuit* e também a esse romance: “(...) *je lui connaissais un petit marle qui prétendait bien aussi, le Bébert du Val-de-Grâce. Il a fini dans la ‘coco’. Il lisait le Voyage celui-là...*” (1981, p. 532).

Mesmo que não afirme ser seu autor, soa para o leitor como uma sugestão: dessa forma, para o leitor que lê *Voyage* e, em seguida, *Mort à crédit*, pode parecer que se trata do mesmo personagem cujas aventuras são contadas pelo mesmo narrador.

À identificação entre esses dois personagens é acrescentada a do autor, uma vez que é de notório conhecimento que a trajetória biográfica de Céline encontra vários pontos em comum com as de Bardamu e Ferdinand.

3.2.2 A presença do narrador

A pregnância do narrador no discurso de Céline é certamente uma das problemáticas mais relevantes dentro de seu projeto romanesco, uma vez que, desde seu primeiro romance, suas marcas são explícitas. Godard explicita como uma das marcas constitutivas de seu discurso a busca incessante de uma voz narradora:

Não somente esta obra coloca explicitamente a questão da identidade do narrador, ao constituir uma instância que tem as

¹⁵⁰ O nome real de Céline é Louis Ferdinand Destouches.

aparências do autor, como também ela está orientada da primeira à última linha por uma busca incansável de todas as marcas da voz narradora. (GODARD, 1985, p. 106)¹⁵¹

Poderemos, aqui, retomar brevemente a questão do autor dentro de um texto: a voz do autor que estaria sendo engendrada na figura do narrador pode ser percebida por meio de elementos constituintes do discurso narrativo presentes na escrita literária. Dessa maneira, questões relativas à enunciação do discurso tenderiam a manifestar a voz do autor.

E, nesse sentido, uma das grandes contribuições para o estudo da voz do autor seria dada pela teoria de Dominique Maingueneau. O aporte fundamental de Maingueneau constitui a conceituação do *ethos* discursivo: por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador:

(...) o texto escrito possui, mesmo quando o denega, um *tom* que dá autoridade ao que é dito. Esse tom permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor efetivo). A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito (MAINGUENEAU, 2011, p. 98).

O *ethos* se mostra no ato de enunciação, ele não é dito. A partir de sua conceituação, observa-se que a interpretação dos enunciados adquire uma nova compleição: as ideias suscitam a adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser:

“O universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas “ideias” que transmite; na realidade, essas ideias se apresentam por intermédio de uma *maneira de dizer* que remete a uma *maneira de ser*” (MAINGUENEAU, 2011, p. 99).

A “voz do autor” perceptível no romance por meio da figura do narrador pode ser percebida através de elementos constituintes do discurso narrativo

¹⁵¹ « Non seulement cette oeuvre pose en pleine lumière le problème de l'identité du narrateur, par la constitution d'une instance qui a toutes les apparences de l'auteur, mais elle est orientée de sa première à la dernière ligne par une quête inlassable de toutes les marques de la voix narrative. » (GODARD, 1985, p. 106).

presentes na escritura literária. Dessa maneira, questões relativas ao sistema enunciativo do discurso – léxico, sintaxe, ritmo – tenderiam a manifestar a presença da voz como uma questão de estilo. Estilo este que seria conceituado não como um mero ornamento à forma, mas sim como um sistema de índices reveladores e de traços sintomáticos da singularidade do autor, conforme explicita Jean Starobinski em seu ensaio *Le style de l'autobiographie* (1970):

Mas se nos afastamos da concepção de estilo como 'forma' (ou vestimenta, ou ornamento) acrescentado a um 'fundo' para considerar a definição de estilo como *désvio*, a originalidade do estilo autobiográfico, longe de ser suspeita, nos oferecerá um sistema de índices reveladores, de traços sintomáticos. (...) A noção de desvio estilístico não foi elaborada em virtude da singularidade psíquica dos escritores? (STAROBINSKI, 2001, p. 113)¹⁵²

Antoine Compagnon, em seu curso proferido na Universidade Paris 4 – Sorbonne – “Qu'est-ce qu'un auteur?”,¹⁵³ ao analisar a “função autor”, tece uma reflexão sobre essa função a partir de uma conferência de Michel Foucault – *Qu'est-ce qu'un auteur?*¹⁵⁴ (1969). Foucault sustenta a ideia de que a função “autor” não remete ao indivíduo real, mas sim à figura do autor no texto, pois todo discurso apresenta signos que remetem ao locutor, são os famosos embreantes e dêiticos da linguística, pronomes pessoais, advérbios e conjugações verbais:

A função autor não remete ao indivíduo real mas a uma figura de autor no texto. Todo discurso apresenta sinais que remetem a seu locutor: são os famosos embreantes ou dêiticos da linguística, pronomes pessoais, advérbios de tempo, conjugações de verbos.(...) em um romance em primeira pessoa: estes mesmos sinais não são mais remetidos a um indivíduo real mas sim a um alter ego, a uma figura de autor no texto, não ao autor real fora do texto. (COMPAGNON, Leçon 2)

Antes de Compagnon, em 1975, o teórico russo Mikhail Bakhtin, em seu livro *Esthétique et théorie du roman*, havia elaborado uma base teórica sobre a

¹⁵² « Mais si l'on se détourne de la conception du style comme “forme” (ou vêtement, ou ornement) ajoutée à un “fond”, pour considérer la définition du style comme *écart*, l'originalité du style autobiographique, loin d'être suspecte, nous offrira un système d'indices révélateurs, de traits symptomatiques. (...) La notion d'écart stylistique n'a-t-elle pas été élaborée en vue d'une approche de la singularité psychique des écrivains? » (STAROBINSKI, 2001, p. 113).

¹⁰² Este curso encontra-se disponível em: <<https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

¹⁵⁴ Esta conferência encontra-se em: <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

questão do narrador do discurso romanesco no qual observou a existência de dois planos no discurso: o do narrador e o do autor:

Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor,(...) Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos : no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetual, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo.(BAKHTIN, 1993, p. 119)

Certamente, a problemática da relação autor-narrador do texto literário adquire contornos relevantes em nossa discussão. A configuração da autoridade narrativa em *Mort à crédit* possui uma importância determinante, pois o narrador se apresenta explicitamente como o autor da história. O autor, visto como função do processo dinâmico do escrever, o *scriptor* – como havia sido batizado por Roland Barthes em 1968 – moderno nasce ao mesmo tempo em que seu texto.

A constituição do narrador como figura de autor implica em dois efeitos: se, por um lado, o narrador surge como o criador da história que está sendo narrada, por outro, o narrador desnuda e explicita os artifícios da criação literária.

A figura de autor apareceria por meio da voz e do corpo do narrador. Ou seja, haveria uma articulação entre autor e narrador, pois seria por meio do narrador que o autor se manifestaria. A instância do *scriptor* transparece no texto de várias maneiras e, em Céline, o trabalho sobre o “significante” é um exemplo dessa aparição: “Tous ces livreurs étourdis, toujours saqués, traqués, cachectiques, acharnés du ‘Perpétuel’ de la quadrature des mondes...” (CÉLINE, 1981, p. 832).¹⁵⁵

Poderíamos partir da premissa de que em um romance narrado em primeira pessoa possuidor de contornos autobiográficos, como é o caso em *Mort à crédit*, os signos manifestos do locutor o remeteriam a um alterego, a uma figura de autor no texto, e não ao autor real fora do texto, apesar da nuvem de ambiguidades criada por Céline no que diz respeito à instância narrativa do romance: temos, aqui,

¹⁵⁵ “(...)... entregadores de mercadoria distraídos e caquéticos, sempre em busca da quadratura do mundo, (...)” (CÉLINE, 1982, p. 315).

um narrador detentor de grandes similaridades com o autor: situação socioprofissional – médico/escritor na periferia de Paris.

(...) Mon tourment à moi c'est le sommeil. Si j'avais bien dormi toujours j'aurais jamais écrit une ligne... (...) Je téléphone à Delumelle mon placeur; (...) la mère Vitruve tape mes romans. (...) Je donne pas cher pour mes copies, c'est exact, encore...soixante-cinq centimes la page, mais ça cube quand même à la fin...surtout avec des gros volumes (CÉLINE, 1981, p. 515).¹⁵⁶

Em *Mort à crédit*, a presença do narrador é explicitada por meio de julgamentos relativos à história que está sendo contada, mas também por intermédio de elementos referentes à atividade narradora e ao presente do narrador expostos no prólogo do romance: referências ao exercício da medicina no ambulatório da periferia parisiense, ao trabalho do escritor, menções ao editor e à datilógrafa...Pode-se, aqui, considerar a existência, por parte do autor, de um jogo voluntário ao criar como figura literária uma narrativa em abismo – une *mise en abyme* – entre o narrador e o autor, uma vez que o narrador explicita as similitudes ou coincidências entre essas duas instâncias.

O livre trânsito de Céline entre romance e autobiografia seria uma de suas grandes particularidades: Ferdinand Bardamu, de *Voyage au bout de la nuit*, cede o lugar a Ferdinand em *Mort à crédit*. Ou seja, transitamos de uma obra de ficção a uma autobiografia romanceada. Em *Mort à crédit*, o narrador-protagonista Ferdinand, desde o prólogo do romance, introduz um movimento de idas e vindas, do presente ao passado, o que será a característica de todos os romances de Céline que se seguirão.

Referências diretas ao presente biográfico do autor encontram-se inseridas no prólogo: a vida cotidiana do médico, o trabalho de escritor e seus percalços – alusões ao editor e à datilógrafa – e, durante sua doença, o desejo de contar sua história teria sido despertado pela versão poetizada de sua mãe. A partir dessa obra, Céline sempre começará seus romances com referências explícitas à sua situação atual de médico e escritor, como poderemos observar na seguinte citação:

¹⁵⁶ “O meu problema é o sono. Se eu conseguisse sempre dormir bem, nunca teria escrito uma linha. (...) Telefono a Delumelle, meu agente; (...) A tia Vitruve bate à máquina meus romances. (...) Eu não pago caro pelas cópias, é verdade. setenta e cinco centavos por página, mas, no final, representa bastante... Principalmente os volumes grossos.” (CELINE, op.cit., p. 14-15).

(...) à 63 ans et mère, il devient extrêmement ardu de se refaire une situation...de se relancer en clientèle...ci ou là!... Je vous oubliais!...je suis médecin... (...) (CÉLINE, 1981, p. 3).¹⁵⁷

3.2.3 Uma voz em delírio ou a ópera do dilúvio

Souvent j'ai l'air épuisé. Les idées trébuchent et se vautrent. Je suis pas commode avec elles. Je fabrique l'Opéra du déluge. (CÉLINE, 1981)¹⁵⁸

Ao analisar a problemática da voz narradora de *Mort à crédit*, devemos lembrar o elemento desencadeador, no interior da diegese, do relato de Ferdinand: ao final do prólogo, o narrador-protagonista encontra-se de cama, doente, e nesse momento sua mãe está narrando sua vida à senhora Vitruve em um relato idealizado pela poesia como ele diz:

Ma mère raconte pas non plus comment qu'il la trimbalait, Auguste, par les tiffes, à travers l'arrière-boutique. (...) Sur tout ça elle l'ouvre pas... Nous sommes dans la poésie... Seulement qu'on vivait à l'étroit mais qu'on s'aimait énormément. Voilà ce qu'elle raconte. (CÉLINE, 1981, p. 540).

“É a partir daí que a narrativa propriamente dita do romance tem início, mas a voz que escutamos de seu narrador é uma voz em “delírio” – sintoma de uma época doentia –, como nos afirma Dominique Rabaté:” (...) a palavra do narrador é um ‘delírio’, ela se torna sintoma de uma época doentia...” (RABATIÉ, 1999, p. 101).¹⁵⁹

Essa colocação poderia, portanto, ser aproximada da célebre formulação de Céline ao ser interrogado sobre o estatuto literário de *Voyage au bout de la nuit*: “Céline faz Bardamu delirar que por sua vez diz o que sabe de Robinson.”¹⁶⁰

¹⁵⁷ “(...) aos 63 anos e picos, é difícil começar a vida...refazer a clientela...aqui ou acolá!...la esquecendo de lhe contar!...sou médico...” (CÉLINE, 2004, p. 11)

¹⁵⁸ “Muitas vezes pareço cansado. As ideias tropeçam e caem por terra. Não é fácil! Invento a Ópera do dilúvio.” (CÉLINE, 1982, p. 33).

¹⁵⁹ “(...) la parole du narrateur est ‘un délire’, elle se fait symptôme d’ une époque malade (...)” (RABATIÉ, 1999, p. 101).

¹⁶⁰ “Céline fait délirer Bardamu qui dit ce qu’il sait de Robinson.” (CÉLINE, *Céline et l’actualité littéraire* 1, 1976, p. 31).

A voz de um narrador em delírio encontra-se amplamente presente nesse início do romance, que é o prólogo. Uma das primeiras cenas neste caso é a briga ocorrida no Bois de Boulogne:

C'était envahi les pelouses, des milliers à travers l'avenue. Il en arrivait tout le temps d'autres du fond de la nuit... Toutes les robes étaient en lambeaux...nichons branlants, arrachés...petits graçons sans culottes... Ils se renversaient, piétinaient, se faisaient rejaillir à la volée... Il en restait pendus aux arbres... (...) Arrivée à l'Arc de Triomphe, toute la foule s'est mise en manège. Toute la horde poursuivait Mireille. Y avait déjà plein de morts partout. (...) (CÉLINE, 1981, p. 535).¹⁶¹

O narrador, logo a seguir, assim explicaria o seu estado delirante:

(...) Depuis la guerre ça m'a sonné... Elle a couru derrière moi la folie...tant et plus pendant vingt-deux ans. (...) Elle a essayé quinze cents bruits, un vacarme immense, mais j'ai déliré plus vite qu'elle, je l'ai baisée, je l'ai possédée au "finish". Voilà! Je déconne, je la charme, je la force à m'oublier. (...) (CÉLINE, 1981, p. 536).¹⁶²

O denominador comum entre essas duas passagens poderia ser expresso pelo vetor da violência que se encontra inserido em sua obra romanesca. A violência, a morte e a guerra são elementos presentes em uma narrativa que faz apelo ao poder liberador do delírio como uma das chaves da estética celiniana.

A obra de Céline encontra-se inteiramente atravessada pelas duas guerras mundiais: de um lado, a Primeira Guerra, pano de fundo para os quatro primeiros romances (*Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Casse-Pipe* e *Guignol's band*), e, de outro, a Segunda Guerra Mundial, contexto histórico para os últimos romances (*Féerie pour une autre fois*, *D'un château l'autre*, *Nord* e *Rigodon*).

¹⁶¹ "Tinham invadido os gramados e as avenidas, aos milhares... A toda hora chegava mais gente do fundo da noite... Com as roupas em farrapos... os peitos balançando, pendurados... garotinhos sem calça... Deitavam-se de costas, sapateavam, levantavam-se debaixo de sopapos... Ainda haviam trepados nas árvores. (...) Quando chegamos ao Arco do Triunfo, a multidão começou a girar. Era uma horda de vândalos perseguindo Mireille. Viam-se mortos por todos os lados." (CÉLINE, 1982, p. 32)

¹⁶² "Desde a guerra que isto me persegue. A loucura andou me rondando... mais do que se pode calcular, durante vinte de dois anos. (...) Tentou mil ruídos, um barulho tremendo, mas eu delirei mais do que ela. Trepei com ela, cheguei a possuí-la. Começo a dizer desatinos, conquisto-a, obrigo-a a me esquecer." (CÉLINE, op.cit., p. 33)

A história da infância e da adolescência narrada em *Mort à crédit* situa-se justamente em um início de século marcado pelo conflito mundial e por graves crises econômicas: “Le siècle dernier je peux en parler, je l’ai vu finir...”, assim tem início a narrativa.

Henri Godard, em seu livro *Céline scandale* (1994), considera que o contexto histórico de um mundo assombrado pelo espectro da guerra seria, sem sombra de dúvida, um dos elementos em destaque em sua escritura por estar presente de maneira mais ou menos explícita no panorama de seus romances. (1994, p. 45)

Uma das portas de acesso à poética celiniana seria encontrada por meio de uma arte marcada pelo recurso estilístico do exagero e mesmo da deformação do real, de acordo com a análise feita por Philippe Muray em seu livro *Céline* (2001):

Algumas das cenas de seus romances (...) traem um esforço estilístico para se aproximar do exagero mesmo do real que o autor parece poder conceber apenas na categoria do delírio. Sem delírio, o concreto não existe é o que ele afirma durante a redação de *Mort à crédit*. “Foi necessário subir realmente o tom para o plano do delírio. Desta maneira, as coisas se encaixam. Esta é a minha certeza”. (MURAY, 2001, p. 59)¹⁶³

Mas como analisar essa dimensão do delírio em sua obra? Seria necessário partir da conjectura de que sua obra está inscrita em uma era marcada por um século sacudido e devastado por duas guerras mundiais, por um perigo e ameaça permanente, como salienta Muray na obra supracitada:

O exagero, o delírio, a amplitude do lirismo, a visão aumentada, esta maneira que ele tem incessantemente em alargar seu tema além dos limites do verossímil traduzem no fundo uma única e mesma coisa (...) é sempre da origem e dos efeitos de uma determinada angústia que se trata, da origem e dos efeitos de um medo definitivo de um sujeito que se acha perdido no mundo. (MURAY, 2001, p. 61)¹⁶⁴

¹⁶³ Certaines scènes de ses romans (...) trahissent un effort stylistique de chaque instant pour se rapprocher de l’exagération même du réel, qu’il ne semble pouvoir envisager que dans la catégorie du délire. Sans délire, il n’y a pas de concret, c’est ce qu’il avoue tandis qu’il écrit *Mort à crédit*: “Il a fallu aussi remonter franchement tout le ton sur le plan du délire. Alors les choses s’emboutissent naturellement. Telle est ma certitude” (MURAY, 2001, p. 59).

¹⁶⁴ L’exagération, le délire, l’ampleur du lyrisme, le grossissement de la vision, cette manière qu’il a sans cesse d’élargir son thème bien au-delà des limites de la vraisemblance ne traduisent au fond

Como seus romances têm início? Quase todos se iniciam com um momento de delírio, de alucinação ou com uma sequência de morte – temas recorrentes em *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit* e *Guignol's band*.

Voyage au bout de la nuit inicia-se com a deposição de Bardamu sobre a morte de Robinson: “Ça a débuté comme ça”; *Mort à crédit*, com a morte da velha senhora Bérengé: “Hier à huit heures Mme Bérengé, la concierge, est morte”; *Guignol's band* apresenta um prólogo que evoca a destruição da ponte de Orléans durante a guerra: “C’est Orléans qui s’écroule et le tonnerre au Grand Café !...”.

O narrador celiniano é quase sempre acometido por situações nas quais a febre, o paludismo ou o barulho incessante em seus ouvidos o lançam em um discurso marcado pela efervescência narrativa, como podemos ver na seguinte sequência de *Mort à crédit*, situada no prólogo do romance:

(...) Fièvre ou pas, je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m’apprendre grand-chose. Depuis la guerre ça m’a sonné. (...) Souvent je l’ai épuisé. Les idées trébuchent et se vautrent. Je suis pas commode avec elles. Je fabrique l’Opéra du déluge. (...) (CÉLINE, 1981, p. 536).

Mas como entender essa voz em delírio? Essa necessidade de se extravasar em um discurso cravejado por acessos de violência e cólera?

Certamente, uma das respostas mais esclarecedoras a essas interrogações viria de Julia Kristeva, com sua obra *Pouvoir de l’Horreur* (1981), livro no qual a escritora e psicanalista desenvolveu o conceito de abjeção, um sistema de dinâmica psíquica, criado pelo superego, e que desequilibra o sistema de regras preestabelecidas: leis, religião ou moralidade. Segundo ela, tudo o que difere do que é aceito, o questionando e o subvertendo é classificado como abjeção:

Não é, portanto, falta de assepsia ou saúde que causa a abjeção, mas sim aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem. [...] Abjeção [...] é imoral, sinistra, calculista e sombria: o terror que dissimula o ódio que sorri a paixão que usa o corpo para troca, ao

qu’une seule et même chose (...) c’est toujours de l’origine et des effets d’une certaine angoisse qu’il est question, de l’origine et des effets d’une certaine peur définitive sur un sujet qui s’en trouve perdu dans le monde (MURAY, op.cit., p. 61).

invés de inflamá-lo, um devedor que te vende um amigo que te apunhala. (Kristeva, 1980, p. 12.)

Segundo a escritora, o conceito abjeção resume a seus olhos o “enigma” Céline, uma vez que a narrativa celiniana é atravessada pelas dimensões sempre exacerbadas de dor e horror:

A narrativa celiniana é um relato de dor e horror não somente em razão da existência de tais temas mas porque o inteiro posicionamento narrativo parece ser comandado pela necessidade de atravessar a abjeção da qual a dor é o lado íntimo e o horror a face pública. (KRISTEVA, 1980, p. 165)¹⁶⁵

Várias são as manifestações da abjeção na narrativa de *Mort à crédit* – o delírio, a morte, a náusea poderiam ser configurações de tal dispositivo psíquico. Podemos, portanto, afirmar que a poética de Céline incorpora um discurso marcado pela noção de abjeção no qual recursos como a metáfora da náusea teriam um peso incomensurável, haja vista a força da cena, segundo Kristeva, uma das mais abomináveis da literatura, na qual o autor descreve a travessia de barco da família rumo à Inglaterra:

Sur le bateau, on est arrivés en avance... (...) ça devenait une balançoire et de la vraie navigation... (...) L'écume emporte, mousse, brasse, tourne entre nous toutes les ordures...on en rafale...on s'y remet...à chaque plongée l'âme s'échappe...on la reprend à la montée dans un reflux de glaires et d'odeurs... (...) Maman, elle, va s'écrouler sur la rampe...elle se revomit complètement...il lui est remonté une carotte...un morceau de gras...et la queue entière d'un rouget... (CÉLINE, 1981, p. 622).¹⁶⁶

O recurso expressivo obtido pela náusea já havia sido empregado por Céline em *Voyage au bout de la nuit* ao descrever o espetáculo que havia sido a carnificina da primeira guerra mundial, espetáculo este que daria a Bardamu o

¹⁶⁵ Le récit célinien est un récit de la douleur et de l'horreur non seulement parce que les thèmes y sont, tels quels, mais parce que toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection dont la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public (KRISTEVA, 1980, p. 165).

¹⁶⁶ “Chegamos ao navio, adiantados... (...) Parecia um balanço, estávamos navegando de verdade... (...) A espuma carrega, prende, leva entre redemoinhos, toda a porcaria... Entra na boca da gente... Recomeçamos... Botamos a alma pela boca cada vez que o navio dá uma rabanada... Volta tudo na subida, num refluxo de gosma e fedor... (...) Mamãe vai se estatelar no corrimão... Já vomitou tudo o que podia... e mais... Ainda assim subiu-lhe uma cenoura... um pedaço de carne ensopada... e o rabo inteiro de uma tainha...” (CÉLINE, 1982, p. 117).

desejo de vomitar: “..j’ai dû céder à une immense envie de vomir, et pas qu’un peu, jusqu’à l’évanouissement”. (CÉLINE, 1981, p. 21)¹⁶⁷

A náusea, aqui, vista como sintoma do traumatismo devastador provocado pela guerra e que, ao longo das obras de Céline, simboliza toda a angústia, o mal-estar de uma época na qual o homem encontra-se sob constante ameaça.

A dimensão expressiva da náusea no discurso de Céline obteve por parte de Jean-Pierre Richard, em seu livro *Nausée de Céline* (1980), uma leitura que poderia se aproximar da teoria da abjeção proposta por Kristeva: “Para se livrar da náusea, é preciso vomitar em todos os sentidos da palavra.” (RICHARD, 1980, p. 39).

Como reagir diante dessa náusea, desse mal-estar permanente? Vomitar significaria exteriorizar por meio da linguagem os temas que assombram o sujeito celiniano. Segundo Richard, o discurso de Céline permitiria dar vazão e aceitar a náusea decorrente da existência humana: “(...), pois se reconhecer como uma ‘podridão suspensa’, isto dava a Céline pelo menos a força e o direito de denunciar, fora dele, as outras podridões, as de sua época e de sua sociedade.” (RICHARD, 1980, p. 35)¹⁶⁸

A solução encontrada por Céline para dar vazão a seus fantasmas e obsessões pareceria vir por meio da narrativa, pois como salienta Kristeva, o relato como narração da dor na qual o medo, o nojo e a abjeção exclamados se acalmam ao se articular em história. (KRISTEVA, 1980, p. 177)

Mas, como complementa a psicanalista, uma narrativa que se assemelharia mais a uma visão do que a uma representação: “Visão sim no sentido em que o olhar é nele continuamente solicitado, interrompido pelo barulho ritmado da voz. Mas uma visão que se opõe a qualquer representação se esta desejar uma

¹⁶⁷ (...) “e não consegui resistir a uma imensa vontade de vomitar, e não foi pouco não, até desmaiar.” (CÉLINE, 1995, p. 31).

¹⁶⁸ “(...) car se reconnaître soi-même comme une pourriture en suspens, cela donnait au moins à Céline la force et le droit de dénoncer, hors de lui, les autres pourritures, celles de son époque et de sa société” (RICHARD, 1980, p. 35).

coincidência com uma identidade presumível do representável.”(KRISTEVA, 1980, p. 180)¹⁶⁹

Finalizando esse percurso, poderíamos acrescentar que haveria um poder liberador no uso de uma expressão intermediada pelo delírio e pelos dispositivos acionados pela abjeção: alcança-se, desse modo, um exagero do real e uma necessidade de extravazar o mal, bem como a necessidade de atingir os nervos do leitor, chocando, para isso, sua sensibilidade. Arrastando-o em um manancial, em um jorro permanente de explosões de revolta e violência.

3.3 A construção de leitura em Céline

O respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmos. (Laurence Sterne, *Tristram Shandy*)¹⁷⁰

No decorrer deste trabalho, tentou-se refletir sobre a questão autobiográfica e sua dimensão na obra de Céline. Seria interessante, agora, analisar na última parte deste capítulo de que maneira sua obra solicita a atenção do leitor. Torna-se, portanto, necessário fazer uma breve exposição de como se realiza o encontro de um sujeito leitor com o texto literário para que possamos abordar a questão do papel reservado ao leitor celiniano.

3.3.1 O ato da leitura ou o texto do leitor

A reflexão sobre a problemática da leitura foi sem dúvida instaurada e conduzida pelos trabalhos dos teóricos alemães Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss a partir da década de 1970 com as teorias da recepção e do efeito estético. A teoria da estética da recepção leva em consideração a obra literária enquanto produção, recepção e comunicação, discutindo a relação existente entre autor, obra e leitor.

¹⁶⁹ “Vision, oui au sens où le regard y est massivement convoqué, coupé par le bruit rythmé de la voix. Mais vision qui s’oppose à toute représentation si celle-ci est le désir de coïncider avec une identité présumée du représentable” (KRISTEVA, 1980, p. 180).

¹⁷⁰ STERNE, L., *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, tradução José Paulo Paes, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 131.

Dentro dessa abordagem, a leitura é vista como uma interação dinâmica entre o texto e seu leitor, uma vez que toda obra de arte precisa de um destinatário para reconfigurá-la: “(...) os signos linguísticos do texto e suas combinações assumem suas funções unicamente se desencadeiam atos capazes de conduzir à transposição do texto na consciência de seu leitor.” (ISER, 1976, p. 198).¹⁷¹

Wolfgang Iser, um dos teóricos da teoria da recepção, em seu livro *L'acte de lecture* (1976), salienta que, se o texto se realiza pela constituição de sentido por meio da leitura, isso equivaleria a dizer que o texto não se imprime automaticamente na consciência do leitor, cabendo a ele reconfigurá-lo, e nesta atividade o texto de leitura literária poderia se constituir em um espaço de recriação hermenêutica, uma vez que, para apropriar-se do texto, o leitor faz uso de sua inventividade no plano da interpretação: “A leitura torna-se um prazer apenas se a criatividade entra em cena, se o texto nos oferece a oportunidade de testar nossas aptitudes”. (ISER, 1976, p. 199).¹⁷²

Um dos postulados mais importantes da teoria da recepção é o conceito, desenvolvido por Hans Robert Jauss, horizonte de expectativas em virtude do caráter dialógico da relação instaurada entre a literatura e o leitor. O conceito é determinado pelo sistema de referências que resulta do conhecimento prévio que o leitor possui do gênero, da forma, da temática das obras já conhecidas e lidas, bem como da oposição entre linguagem poética e pragmática:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral de compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso-, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (JAUSS, 1994, p. 28)

¹⁷¹ “(...) les signes linguistiques du texte et leurs combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur” (ISER, 1976, p. 198).

¹⁷² “La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve” (ISER, op.cit., 199)

Segundo Jauss, a leitura de uma nova obra estaria, dessa forma, sempre inserida dentro de um repertório de leituras anteriores cujos códigos e regras permitiriam que o leitor se familiarizasse com o novo gênero. Dessa maneira, observa-se que o universo de leitura de um texto dialoga com o horizonte de leitura que o leitor projeta, ou seja, o leitor, em seu ato de leitura, deve mobilizar os textos e conhecimentos que compõem seu repertório, promovendo inter-relações visando à construção de sentido.

A experiência da leitura mobiliza as faculdades cognitivas do leitor ao elaborar a construção da leitura dando-lhe unidade e coerência. No entanto, a esse processo cognitivo devem-se acrescentar as faculdades afetivas do leitor. Ou seja, a compreensão de um texto que é elaborado em um plano intelectual não pode prescindir de uma elaboração afetiva, como nos diz Gilles Thérien em seu ensaio *L'exercice de la lecture littéraire* (2007):

O leitor se dedica a uma construção que acarreta, por seu lado, diversos compromissos relativamente precisos, relativamente conscientes, que farão com que a compreensão que elabora no plano intelectual seja acompanhada de uma elaboração afetiva. (THÉRIEN, 2007, p. 30)¹⁷³

Essas reflexões pertinentes à problemática do sujeito leitor nos levam a considerar a existência de uma abordagem da literatura que privilegiaria mais as sensações e os afetos do leitor do que sua habilidade crítica, ou seja, prioriza a relação estética sobre a postura hermenêutica. Tal seria a tese proposta pela noção “texto do leitor”, conceito este apresentado em 2008, por ocasião de um colóquio organizado em Toulouse com este título.¹⁷⁴

A noção de texto do leitor aparece em todas as abordagens da leitura literária que atribui um lugar determinante na atividade dos leitores relativa à atualização e reconfiguração das obras, pois, como demonstrou Paul Ricoeur em

¹⁷³ La construction à laquelle s'adonne le lecteur entraîne de sa part divers engagements plus ou moins précis, plus ou moins conscients, qui feront en sorte que la compréhension qu'il élabore sur le plan intellectuel s'accompagne d'une élaboration affective (THÉRIEN, 2007, p. 30) Este ensaio faz parte do livro GERVAIS, B.; BOUVET, R. (org.). *Théories et Pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses Universitaire du Québec, 2007.

¹⁷⁴ A obra *Le texte du lecteur* (2011), organizada por Catherine Mazauric e prefaciada por Pierre Bayard, reúne vários textos inseridos nesta problemática.

Temps et Récit 3, é somente através da leitura que a dinâmica da configuração completa seu percurso.(RICOEUR, p. 286)

Reflexão semelhante foi elaborada anos mais tarde por Pierre Bayard (1998) que, ao refletir sobre questão da leitura considera que o texto é constituído em grande parte pelas reações individuais de todos aqueles que o encontram e o animam com sua presença. (BAYARD, 1998, p. 130)

A questão da leitura de um texto literário em seu dispositivo de construção de sentido deve desenvolver um mecanismo de interpretação no qual a inventividade e a criatividade do leitor encontram-se presentes, uma vez que a postura hermenêutica não poderia se resumir apenas ao deciframento da mensagem do autor. A reconfiguração de uma obra por parte do leitor aciona um grande número de elementos – memória, afetos, conhecimentos sobre o mundo, leituras precedentes –, ou seja, o texto permitiria um desencadeamento de ideias e emoções para o leitor:

(...) ele gera imagens, representações, lembranças; solicita conhecimentos adquiridos na escola ou em outros lugares: (...) o texto desperta também reações afetivas, efeitos reconhecíveis de inquietação, satisfação, prazer, cólera ou indignação, que estão também contidos nas disposições e expectativas do leitor. (ROY, 2007, p. 30)¹⁷⁵

Em síntese, podemos estabelecer que o ato de leitura implique em uma dupla atividade: a do autor, produtor de um texto, e a do leitor, cujo desempenho prolonga e amplia o efeito estético de um texto literário.

Mas quais seriam as condições para que o leitor se sinta “chamado” e “interpelado” pelo texto? Quais seriam os elementos – enunciados, conceitos, imagens mentais, sensações – que entrariam na composição dos textos do leitor?

¹⁷⁵ (...) il génère des images, des représentations, des souvenirs; il sollicite des connaissances acquises à l'école ou ailleurs: (...) le texte provoque aussi bien des réactions affectives, des effets reconnaissables d'inquiétude, de satisfaction, de plaisir, de colère ou d'indignation, lesquels tiennent également aux dispositions et aux attentes du lecteur (ROY, 2007, p. 30). Este ensaio encontra-se na obra GERVAIS, B.; BOUVET, R. (org.). *Théories et Pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses Universitaire du Québec, 2007.

Questões como estas são cruciais para a abordagem da problemática da leitura de Céline: de que maneira o texto celiniano faz apelo ao leitor? Qual seria o efeito de sua leitura junto ao leitor?

3.3.2 Céline e o apelo ao leitor

Céline insere o leitor em sua poética ao atribuir-lhe um papel essencial dentro do processo literário. Quer seja por meio do livro *Entretiens avec le professeur Y* – escrito em 1955, em que o autor explicita suas ideias literárias – ou de suas correspondências ou entrevistas, Céline sempre deixou claro o papel que atribui ao leitor dentro do processo de leitura, como podemos constatar na seguinte citação extraída do texto *Ma grande attaque contre le verbe*: “Ce style, il est fait d’une certaine façon de forcer les phrases à sortir légèrement de leur signification habituelle, de les sortir des gonds pour ainsi dire, les déplacer, et *forcer ainsi le lecteur à lui-même déplacer son sens*” (CÉLINE, 1999, p. 66).¹⁷⁶

O projeto essencial de Céline diz respeito à criação de um estilo cujo objetivo seria o de captar uma emoção crua a ser compartilhada com seu leitor. Ou seja, o mundo representado pelo escritor apresenta os homens à mercê da violência sob inúmeros aspectos: guerra, morte, doença. E seria esse lado trágico responsável por suscitar emoções quase em estado bruto.

Poderemos, aqui, fazer uma breve apresentação da problemática do estilo em Céline – o tema será abordado no Capítulo 4 deste trabalho. A questão do estilo assume uma importância decisiva em seu discurso, pois seria por meio dele que o autor exprimiria emoção: medo, raiva, agressividade, revolta.

O grande desejo de Céline – transpor a emoção para a linguagem escrita – será alcançado ao fazer uso de um dispositivo literário singular: uma narrativa que não mais corresponderia à organização do romance tradicional ao se distanciar de uma composição linear, mas, sobretudo a partir do tratamento reservado à frase, ao léxico, à sintaxe e ao ritmo. Para transmitir a emoção, Céline esforça-se em

¹⁷⁶ “Este estilo é feito com uma certa forma de forçar as frases a saírem ligeiramente do seu significado habitual, de fazê-las sair dos gonzos por assim dizer, de deslocá-las e forçar portanto o próprio leitor a deslocar-lhes o sentido.” (CÉLINE, 1995, p. 80, trad. Alberto Nunes Sampaio)

desconcertar o leitor ao tentar desalojá-lo de seus espaços familiares: o leitor precisa sair de si para poder vivenciar as emoções expressas pelo autor. Por conseguinte, seu discurso desperta a cumplicidade do leitor e o obriga a confrontar uma visão de mundo marcada pelo pessimismo e violência.

Contudo, certamente, o essencial dessa adesão seria, como diz o próprio Céline: “(...) forcer les phrases à sortir légèrement de leur signification habituelle, (...), et forcer ainsi le lecteur à lui-même déplacer son sens” (CÉLINE, 1999, p. 66).

Uma de suas mais decantadas inovações estilísticas como os pontos de suspensão estabelece um diálogo com o leitor, a quem seria atribuído o papel de colaborador ativo do autor, uma vez que o texto seria construído a partir de suas reações. Ao analisar a função das reticências no quadro da pontuação enunciativa, a professora Véronique Dahlet, em seu livro *As man(obras) da pontuação* (2006), observa que seu uso sugere que o sentido vai além do que foi dito:

O algo a mais fica por conta do leitor: ele é quem efetua a completude do sentido. Com efeito, dos três sinais, as reticências são, certamente, as mais ostensivamente interativas. Isso porque o apelo ao consenso é altamente coercitivo. (...) trata-se para o leitor de reconstituir esse dito ou, em outros termos, de dizê-lo/lê-lo. De modo que o *escriptor* passa o bastão para o leitor, que se torna então enunciador do dito que originalmente está faltando (DAHLET, 2006, p. 205).

Ao iniciarmos a reflexão sobre o papel reservado ao leitor celiniano, seria interessante citar Louis-Philippe Charrier, que, em seu ensaio *L'infratexte sensible du lecteur* (2011), (MAZAURIC, 201) referindo-se ao texto do leitor, apresenta um conceito nomeado “infratexto sensível do leitor” e que designaria esse produto de leitura, essa emanção de leitura situada fora do espectro visível (inteligível), mas que, no entanto, contribui para dar calor a um texto, tornando-o vivo. Esse infratexto corresponderia à significância de um texto no sentido que Michael Riffaterre atribui ao processo, ou seja, a uma práxis de transformação pelo leitor. Dessa forma, o texto não seria mais uma mera operação de identificação de signos impressos em uma folha de papel. Dentro desse enfoque, o leitor recorre de maneira consciente ou não a sua memória afetiva para se apropriar e compreender um texto. Charrier, no referido ensaio, atesta a existência de textos cuja significação nem sempre é apreendida apenas racionalmente.

Enquanto leitores, espectadores ou ouvintes, desenvolvemos, todos, cada um à sua maneira, uma relação particular com um ou vários criadores pertencentes a esferas variadas: pintura, música, cinema ou literatura. Cada um desses campos endereçaria ao público um espelho ou um eco de alguma coisa que ele não conseguiria traduzir, mas que ecoaria em nosso interior – o nosso mundo interno.

O psicanalista francês Alain Ferrant, em um artigo dedicado a Céline intitulado *Céline, l'analyste et 'l'immonde interne'*, ao explicar o jogo de palavras que opera entre “mundo interno” e “imundo interno”, observa que sua obra infringe ao leitor uma ferida em seu narcisismo ao desvendar o que recusamos ser ou ver e, nesse intuito, o escritor exploraria as zonas psíquicas incertas, desconfortáveis e, muitas vezes, abjetas do homem (FERRANT, 2012, p. 12).

Nesse sentido, essa visão retoma a reflexão de Julia Kristeva com relação ao efeito de leitura de Céline, como poderemos observar a partir da seguinte análise feita em seu livro *Pouvoirs de l'Horreur*: “Ele convoca o que em nós escapa às defesas, aprendizados, palavras ou que luta contra. Uma nudez, um abandono, um sentimento de exasperação, um mal-estar, uma decadência, uma ferida.” (KRISTEVA, 1980, p. 158)¹⁷⁷

Mas de que maneira o leitor de Céline mergulha em seu texto? Qual é o apelo que a leitura de sua obra suscita no “mundo interno” do leitor? Nossas defesas, enquanto leitores se desmoronam, pois a leitura do texto exige que renunciemos a nosso “contrôle”: o leitor de Céline consente em sair de si mesmo ao entrar em uma desorganização linguística e emocional pouco habitual para em seguida reorganizá-la, realizando, dessa maneira, seu trabalho de coenunciador.

Haveria, portanto, dentro dessa análise a constatação de um efeito de leitura que Kristeva chama de “efeito Céline”: “(...) é o efeito da leitura – fascinante, misterioso, intimamente noturno e liberador de um riso sem complacência, mas ao

¹⁷⁷ “Il appelle ce qui, en nous, échappe aux défenses, aux apprentissages, aux paroles, ou qui lutte contre. Une nudité, un abandon, un ras-le-bol, le malaise, une déchéance, une blessure” (KRISTEVA, 1980, p. 158).

mesmo tempo cúmplice – que constitui o verdadeiro ‘milagre’ Céline”. (KRISTEVA, 1980, p. 157)¹⁷⁸

O ângulo de leitura que é acionado em *Mort à crédit* não se direciona exclusivamente à diegese, uma vez que este não seria o elemento que mais singulariza a obra. Não nos encontramos apenas diante de uma narrativa romanesca da formação de um adolescente em Paris do início do século XX. O romance pode ser visto como uma rememoração da infância de Ferdinand, preso entre o sofrimento e dissabores maternos e as cóleras de um pai desvalorizado socialmente. O leitor celiniano sente-se interpelado pela força da narrativa e da escritura acionadas pelo autor em um romance realista orquestrado pelas dificuldades socioeconômicas de uma época que considerariamos como o avesso da *Belle-Époque*, mas também por emoções como o ódio e a revolta. Ressaltando, aqui, que tais emoções são essencialmente produzidas pela escritura: o essencial para Céline seria, então, atingir o nervo mais íntimo de seu leitor: “(...) apreender a emoção através da linguagem falada, transformar o escrito em oral, quer dizer, contemporâneo, rápido, obsceno”, como reitera Kristeva (1980, p. 161).

Assim sendo, como leitores, somos essencialmente interpelados pela força de sua escritura, visto que a dramatização se superpõe aos conteúdos narrados. A assinatura Céline converge acima de tudo para o estilo e não tanto para o conteúdo.

Uma das cenas mais densas do romance seria a tentativa de assassinato do pai por parte de Ferdinand – sequência localizada no final da primeira metade do livro –, ato que viria a conduzir Ferdinand a sua emancipação, pois a partir desse momento deixaria a casa dos pais:

(...) Il revient me souffler dans les narines, des autres injures...toujours des autres... Je sens aussi moi monter les choses... Et puis la chaleur... Je me passe mes deux mains sur la bouille... Je vois tout drôle alors d'un seul coup!... Je peux plus voir... Je fais qu'un bond... Je suis dessus! Je soulève sa machine, la lourde, la pesante... Je la lève tout en l'air. Et plac!...d'un bloc là vrac!...je la lui verse dans la gueule! Il a pas le temps de parer!... (...) Je trébuche, je fonce

¹⁷⁸ “(...) c’est l’effet de la lecture – fascinant, mystérieux, intimement nocturne et libérateur d’un rire sans complaisance mais néanmoins complice – qui constitue le véritable ‘miracle’ Céline” (KRISTEVA, 1980, p. 157).

avec... Je peux plus m'empêcher... Il faut là, que je termine le fumier salingue! Pouac! Il retombe sur le tas... Je vais lui crever toute la gueule... (CÉLINE, 1981, p. 822).¹⁷⁹

A leitura da sequência supratranscrita não deixaria nenhum leitor indiferente tal é a carga explosiva suscitada pela agressividade da cena. A força expressiva nessa sequência é obtida por uma descrição sincopada da ação cujo ritmo é intensamente marcado: o uso de onomatopeias (*Plac! Vlac! Pouac!*) implica que a construção do sentido não se dê pela linguagem, mas sim pela sonoridade.

Dessa maneira, compartilhamos da visão de Henri Godard ao sustentar a tese de que a leitura de Céline não deixa o leitor intacto: “Não se lê Céline de maneira indiferente, mantendo certa reserva. Na rejeição que ele provoca, existe algo além da decência e do gosto, no prazer da leitura, algo além da estética.”¹⁸⁰

Céline, em seu texto “Ma grande attaque contre le verbe”, escrito em 1957, afirma: “*Au commencement, Il n'y a pas le verbe, il y a l'émotion...*”.¹⁸¹ Essa célebre fórmula é constantemente utilizada por críticos e especialistas, tais como os recentes citados Kristeva e Ferrant ao analisar o discurso de Céline.

Torna-se, portanto, patente que a quintessência do projeto literário de Céline diz respeito à criação de um estilo capaz de captar a emoção: “*mon truc à moi, c'est l'émotif! Le style rendu émotif*” (CÉLINE, 1983, p. 34), conforme reitera o escritor em várias ocasiões, mas acrescentaríamos tratar-se de captar uma emoção crua que não teve tempo de revestir-se em frases.

Haveria por parte de Céline o firme propósito de compartilhar a emoção com o leitor, mas certamente a emoção visada seria uma emoção crua ou um proto-afeto, como designam os psicanalistas. (Entendendo-se por “proto-afeto” as

¹⁷⁹ “Estava-se preparando para um novo ataque... Veio gritar-me outros palavrões ao pé do ouvido... e mais outros ainda... Eu também senti um negócio crescendo em mim... Com aquele calor medonho... Botei as duas mãos na cabeça... Comecei a ver tudo esquisito de repente!... Não quis mais enxergar nada... Dei um pulo... em cima dele! Levantei a máquina de escrever, grandona, pesada! Carreguei-a no ar. Plaque! Joguei-a com toda a força na cabeça dele! Ele não teve tempo de aparar o golpe! (...) Tropecei, caí em cima dele... Precipitei-me para dar-lhe um soco na cara...” (CÉLINE, 1982, p. 306).

¹⁸⁰ “On ne lit pas Céline dans l'indifférence, en maintenant son quant-à-soi. Dans les rejets qu'il provoque intervient autre chose que la bienséance et le goût, dans le plaisir pris à le lire autre chose que l'esthétique” (GODARD, 1981, p. XXXVIII).

¹⁸¹ “Ao principio era o Verbo. Não! Ao principio era a emoção.” (CÉLINE, 1995, p. 81)

emoções primeiras: cólera, medo, nojo, ódio, amor...). Para transmitir essa emoção, Céline deseja perturbar e inquietar o leitor tal como analisa Ferrant no artigo supramencionado: “(...) Não se trata de fazer sonhar, mas sim em de localizar, desconstruir até certo ponto os limites do eu.” (FERRANT, 2012, p. 13).

O psicanalista sustenta a tese de que a obra de Céline seria uma tentativa de contaminar emocionalmente o leitor. Nesse sentido, uma das cenas presentes em *Mort à crédit*, a sequência na qual Ferdinand e seus pais dirigem-se de barco à Inglaterra, é a ocasião para Céline, por meio da evocação do mal-estar acometido por todos os passageiros, “vomitar” sobre o leitor:

Là-haut près du capitaine, les gens des premières, des secondes, ils penchaient pour aller au refile, ça cascadaît jusque sur nous... À chaque coup de lame dans les douches on ramasse des repas entiers... (...) Une passagère débouline... Elle vadrouille jusque sur maman...elle se cale pour mieux dégueuler... Un petit clebs aussi rapplique, rendu si malade qu'il en foire dans les jupons... Il se retourne, il nous montre son ventre... Des chiots on pousse des cris horribles... C'est les quatre personnes qui sont bouclées qui peuvent plus vomir du tout, ni pisser...ni chiader non plus... Elles se forcent maintenant sur la lunette... Elles implorent qu'on les assassine... Et le rafiote cabre encore plus...toujours plus raide, il replonge...il se renforce dans l'abîme...dans le vert foncé...il rebascule tout entier... Il vous ressoulève, l'infect, tout le creux du bide... (CÉLINE, 1981, p. 623).¹⁸²

Em que reside a força desta cena? Poderíamos supor que haveria por parte do leitor um movimento ambivalente de rejeição e de fruição estética. A virulência da sequência construída a partir de uma linguagem reveladora de um estilo, como diz Kristeva, “(...) cada vez mais seco, preciso, fugindo da sedução através da crueldade, mas sempre assombrado pela mesma preocupação: atingir o

¹⁸² “Lá em cima, perto do capitão, o pessoal da primeira classe e da segunda se debruçava para lançar cargas em cima de nós... Cada vez que uma onda sacudia o navio, caíam dos banheiros, refeições inteiras sobre as nossas cabeças... (...) Uma passageira saiu rodando... veio cair bem em cima de mamãe... parou para melhor lançar cargas ao mar. Um cachorrinho também fez a mesma coisa, estava tão mal que cagou nas saias dela... Virou de barriga para cima... Das latrinas partem gritos horríveis... São as quatro pessoas que se trancaram e não conseguem mais vomitar, nem mijar... nem sequer lutar mais... Agora estão fazendo força pela escotilha... Pedem a morte pelo amor de Deus... E o naviozinho ainda empina mais... cada vez mais, torna a mergulhar... afunda no abismo... naquele verde escuro... Torna a balançar inteirinho... E o diabo embrulha de novo o estômago da gente até não poder mais...” (CÉLINE, 1982, p. 118).

nervo íntimo (...)”¹⁸³constituiria por ela só uma agressão ao leitor que se sente interpelado em um movimento paradoxal de repúdio, mas ao mesmo tempo de adesão, tal é a força expressiva do texto.

Ao incorporar à sua narrativa uma cena acionada pelo mal-estar exteriorizado pelo vômito, Céline desejaria vomitar sobre o leitor desenvolvendo uma estratégia que seria assim vista pelo psicanalista Ferrant: “Escrever como falar em terapia muitas vezes significa vomitar no outro, nele alojar sua própria dor para que seja ouvida e reconhecida.” (FERRANT, 2012, p. 14)

O compartilhamento de emoções intensas exige da parte do autor a elaboração de uma escritura suscetível de criar um efeito de leitura “liberador de um riso sem complacência mas ao mesmo tempo cúmplice” como sugere Kristeva.

Henri Godard, no prefácio ao primeiro volume dos romances de Céline da Biblioteca da Plêiade (1981), afirma que a criação de um estilo forjado a partir da oralidade, ou seja, a organização do discurso regido pelo ritmo, segundo a conceituação de Henri Meschonnic, na língua escrita tem o mérito de instaurar de imediato a presença do outro” (GODARD, 1981, p. XIII).

Essa questão, evidente desde o *incipit* do romance (“*Nous voici encore seuls*”), nos orienta, enquanto leitores, para a perspectiva fundamental do projeto literário de Céline: a exigência da adesão do leitor que não poderá se contentar em ser apenas o receptor de um discurso. Céline faz com que seu leitor deva contribuir ativamente neste processo de leitura, reitera Godard em seu livro *Céline scandale* (1998).

Poderíamos, portanto, concluir esse percurso ressaltando que a leitura de Céline, certamente, suscitaria junto ao leitor um movimento ambivalente de repulsão e atração. Se, por um lado, temos a sensação de que Céline desejaria desalojar e perturbar o leitor afastando-o de seu “universo familiar”, por outro, nos sentimos atraídos por seu chamado ao desfrutar de uma fruição estética diante de seu texto.

¹⁸³ « (...)de plus en plus sec, précis, fuyant la séduction pour la cruauté, mais toujours hanté par la même préoccupation: toucher au nerf intime (...) » (KRISTEVA, 1980, p. 161)

Haja vista que seria justamente por meio de uma pontuação rítmica, de um ritmo suscetível de criar a oralidade e do uso de um léxico e de uma sintaxe singular que Céline elaboraria um estilo cuja força expressiva produziria uma reação junto ao leitor. Seria interessante ressaltar que a oralidade – organização do discurso regido pelo ritmo – implica um modo de significar que ultrapassa o signo. Assim sendo, o sentido de uma frase não estaria contido no conteúdo semântico, mas se desdobraria por meio da forma e do ritmo.

Uma escritura que, segundo Leda Tenório, em seu ensaio *Céline diante do extremo* (2000, p. 158) (Apud NESTROVSKI, A.; SELIGMAN-SILVA, M. (org.). 2003), misturaria ficção e história e superporia todas as ordens, enunciado e enunciação. Tal escritura, como a própria autora já havia mencionado em um ensaio anterior intitulado *Céline* (MOTTA, 1997), criaria uma “língua dúbia, que postula ser diretamente emoção, quando é trabalho de estilo; pura voz quando é escritura”.

4 CÉLINE E A REVOLUÇÃO ESTÉTICA

4.1 A escritura celiniana e a problemática do estilo

Uma das grandes tendências do romance no século XX foi a de subverter as convenções até então estabelecidas pelas obras de ficção ao dar à voz de seu autor uma extensão cada vez mais abrangente. Nesse sentido, segundo a análise de Jean-Yves Tadié em seu livro *Le roman au XXème siècle* (1990), o artista prioriza sua pessoa à obra, ou seja, a obra seria não um objetivo, mas um meio de construir sua pessoa:” No século XX, o marionetista está no palco com seus bonecos: mais poderoso que eles, ele não se esconde e torna-se o centro do espetáculo.” (TADIÉ, 1990, p. 9)¹⁸⁴

Dentro dessa perspectiva, o crítico cita alguns escritores: “(...) Gide, Genet, Céline, construíram um mito pessoal que predominam sobre suas narrativas pessoais, a elas sobrevivendo a elas” (1990, p. 9).

O estudo da produção literária celiniana deveria ser abordado como uma construção de leitura, pois em sua obra o discurso enunciativo teria uma primazia diante do enunciado, cabendo, então, ao crítico literário estudar essa poética da enunciação. Tal nos parece ser a problemática a ser explorada neste capítulo: a escritura e a questão do estilo.

Empreender a análise do texto celiniano nos direciona ao estudo da poética da enunciação, essencial dentro de sua escritura, uma vez que seria por meio dela que o escritor forjaria seu estilo. A grande questão da escritura celiniana poderia ser expressa da seguinte forma: como e por que seu discurso nos interpela de forma tão veemente? Para tentar responder a esta questão, gostaria de orientar uma reflexão em torno desses dois elementos: o estilo e a emoção.

A questão do estilo assume na obra de Céline uma importância crucial, uma vez que seria por seu intermédio que o escritor exprimiria sua emoção – medo,

¹⁸⁴ “Au XXème siècle, le montreur de marionnettes est sur la scène avec ses poupées: plus puissant qu’elles, il ne se cache plus et devient le centre du spectacle” (TADIÉ, 1990, p. 9).

raiva, agressividade – ou suas pulsões, visto que sua narrativa é um relato de “dor e horror”, como afirma Kristeva.

Inicialmente, irei abordar em algumas linhas o processo de leitura suscitado pela obra ao leitor, para, em seguida, estudar a pregnância de seu estilo.

A leitura de Céline inicialmente, por meio de *Voyage au bout de la nuit*, seguida por *Mort à crédit*, acena de imediato para o leitor com um estilo, um universo e o choque de um vigor literário até então desconhecidos. A questão da leitura adquire aqui contornos especiais, uma vez que o leitor é continuamente interpelado a construir e elaborar o sentido; seu papel não é apenas o de acolher o texto, mas sim de participar ativamente: nesse sentido, o autor procura a adesão e a cumplicidade com o leitor.

Para tentar transmitir a emoção, na qual a tensão e a violência são constantes, Céline esforça-se em desconcertar o leitor e, para tanto, tem o firme propósito de desalojá-lo de seus limites. É como se o leitor precisasse sair de si, de suas marcas identitárias, para poder vivenciar tal emoção. Kristeva, na obra já citada, assim se exprime relativamente a essa questão: “A leitura de Céline nos atinge neste espaço frágil de nossa subjetividade no qual nossas defesas desmoronadas revelam, sob as aparências de uma fortaleza, uma pele esfolada.” ((KRISTEVA, 1980, p. 159)¹⁸⁵

Céline, por meio de uma narrativa de “horror e de dor”, explora as zonas sombrias, desconfortáveis e, muitas vezes, abjetas do ser humano e poderia ser aí que residiria a forma de interpelação de seu discurso: uma emoção compartilhada entre ele, o escritor, e nós, os leitores. Assim, o leitor, respondendo ao seu apelo, deverá digerir, elaborar e modelar essa escritura, fazendo uso, para tanto, de suas próprias capacidades transformadoras.

A questão da leitura estaria, portanto, intimamente associada à representação da emoção, já que seria este o objetivo essencial de sua obra. O

¹⁸⁵ “La lecture de Céline nous saisit en ce lieu fragile de notre subjectivité où nos défenses écroulées dévoilent, sous les apparences d'un château fort, une peau écorchée (...)” (KRISTEVA, 1980, p. 159).

texto celiniano seria, dessa maneira, criado com o firme propósito de suscitar uma impressão junto ao leitor, que deve, então, responder a seu discurso. Para suscitar tal impacto emotivo, o autor irá elaborar um estilo do qual o leitor não sairá de sua experiência de leitura incólume.

Convém, agora, analisarmos a problemática do estilo na obra de Céline: quais seriam os desafios que sua pregnância lançaria ao leitor?

Ao abordar o estudo do discurso celiniano, deve-se ater ao fato de que a história contada não usufruiria mais a relevância que até então contara na literatura; como analisa Henri Godard (1985, p. 20), a história deixa de ser o único objeto da narrativa - o autor está atento para que ela não ultrapasse seu papel de fio condutor -, visto que o necessário não seria tanto a história narrada mas, sim as questões de linguagem e de expressão.

A produção literária de Céline reveste-se de um caráter singular ao promover uma nova concepção do romanesco que privilegiaria o descontínuo diante do linear, a oralidade sobre o escrito, a musicalidade sobre as ideias e, de maneira geral, o subjetivo diante do objetivo.

As grandes linhas da poética de Céline foram analisadas por inúmeros críticos, mas também são evocadas nesta longa entrevista imaginária que o escritor publicou em 1955 com o título de *Entretiens avec le professeur Y*. Nesse diálogo imaginário entre seu alter-ego e certo Resedá, misto de acadêmico e coronel, Céline tenta explicar suas escolhas estéticas: “L’émotion dans le langage écrit!...le langage écrit était à sec, c’est moi qu’ai redonné l’émotion au langage écrit! le rendu émotif est lyrique...l’auteur lyrique, et j’en suis un, (...)”.(CÉLINE, 1983, p. 25).¹⁸⁶

A problemática do discurso celiniano seria, portanto, articulada em torno do predomínio do estilo sobre a história contada, no entanto o leitor não deverá cair na armadilha criada pelo próprio autor ao se declarar essencialmente um estilista, como afirma em uma entrevista à Madeleine Léger em 1952 (CÉLINE, 1976. p. 157: “J’ai inventé un style, c’est tout ce qu’on peut me reprocher... Je suis un technicien, un

¹⁸⁶ “A emoção na linguagem escrita!... a linguagem escrita esta seca, fui eu que transmiti novamente a emoção à linguagem escrita! A expressão da emoção é lírica... o autor lírico, e sou um deles, (...)”

styliste, un point c'est tout..." e, como prossegue o autor, sem a menor pretensão quanto às ideias: "Je n'ai pas la prétension d'apporter un message. Non, non et NON".¹⁸⁷

Céline pode aspirar a realizar uma obra essencialmente marcada pelo estilo, mas o leitor daria mostras de ingenuidade se não apreendesse em seus textos um universo de reflexões e interrogações sobre o mundo e a condição humana.

Uma das grandes questões suscitadas pela obra de Céline diz respeito a uma interrogação sobre a natureza profunda do homem e, nesse sentido, o escritor concebe a literatura como uma interrogação, como afirma em uma entrevista concedida a Georges Altmann: "– L'essentiel, voyez-vous, dans la littérature, c'est de poser une question. Macbeth, hein, ça pose une question? Dostoïevsky, ça pose une question, quelques livres comme ça, dans le monde..." (CÉLINE, 1983, p. 36).¹⁸⁸

A literatura promovida por Céline teria, dessa forma, o firme propósito de suscitar a inquietação do leitor ao colocá-lo diante da única verdade do mundo, que seria, segundo ele, a morte, como salienta Henri Godard (1994) em seu livro *Céline scandale*:

Durante muito tempo, a literatura contribuiu, senão a adular o homem, pelo menos a tranquilizá-lo sobre si mesmo. Com Céline, chegou o momento em que ela tem apenas o desejo de desmascará-lo e inquietá-lo afim de que possa viver da única maneira que valha, de costas contra a morte. (GODARD, 1994, p. 84-85)¹⁸⁹

A obra de Céline nos obriga a abrir os olhos para a imagem do homem com a qual temos que conviver: o lado trágico da condição humana, condição esta

¹⁸⁷ "Inventei um estilo, é tudo o que podem me criticar... Sou um técnico, um estilista, e isto é tudo."
"Não tenho a pretensão de trazer uma mensagem. Não, não e NÃO."

¹⁸⁸ "O essencial na literatura, vejam, é fazer uma pergunta. Macbeth, hein, faz uma pergunta. Dostoïevsky faz uma pergunta, alguns livros assim, no mundo..."

¹⁸⁹ Longtemps, la littérature a contribué, sinon à flatter l'homme, du moins à le rassurer sur lui-même. Avec Céline est venu le moment où elle n'a plus au contraire que la volonté de le démasquer et de l'inquiéter, pour le mettre en état de vivre de la seule manière qui vaille, le dos contre la mort (GODARD, 1994, p. 84-85).

que o apresenta confrontado a uma constante ameaça. O mundo representado pelo escritor apresenta os homens à mercê da violência sob inúmeros aspectos: a guerra, motor essencial de sua narrativa, mas também a morte, a miséria ou a doença.

A vida transcorre, no imaginário de Céline, a escapar das ameaças ditadas pelos homens. A história de Bardamu, seguida pela de Ferdinand e, por fim, a de Céline, é constituída por uma sucessão de ciclos que sempre culminam com uma crise: guerras, violências ou exílios. No entanto, o lado trágico da condição humana decrito por Céline diz respeito à impossibilidade para o homem de viver com a ausência dessa ameaça constante: “A vida que não é possível sob a ameaça da morte, também não o é no esquecimento.” afirma Godard. (1998, p. 87)

Uma das vocações desse discurso marcado pela violência seria o de despertar uma cumplicidade junto ao leitor por meio de indagações e inquietações; dessa forma, o escritor, por meio de suas intervenções dirigidas ao leitor, o obriga a confrontar uma visão de mundo marcada pelo pessimismo e violência, mas que não seria completamente desconhecida para ele: “De tudo o que Céline diz do homem em geral e do mundo, é o leitor que ele está visando e ele o afeta na medida em que, o que o leitor está lendo já havia algo nele que o pensava.”(GODARD, 1998, p. 84)¹⁹⁰

O discurso autobiográfico celiniano estaria profundamente marcado por um teor associado à ameaça – pairando sobre o homem e a si próprio –, e a autobiografia poderia surgir como uma resposta a essa perseguição. Com toda a evidência, as histórias celinianas são profundamente “obscuras” – as histórias de infância, da guerra, das viagens – são todas expressas por meio de um registro de violência e de ameaça constante, a do homem diante da morte. O texto celiniano seria, portanto, obtido à custa do sofrimento experimentado ao longo de sua vida: “Le grand inspireur c’est la mort. Si vous ne mettez pas votre peau sur la table,

¹⁹⁰ Dans tout ce que Céline dit de l’homme en général et du monde, c’est le lecteur qu’il vise, et il le touche dans la mesure où, ce que lit celui-ci, quelque chose en lui le pensait déjà” (GODARD, 1998, p. 84).

c'est du rabâchage... Faut que le bonhomme risque quelque chose... Pas qu'il raconte ce qu'un autre a fait..." (CÉLINE, apud BÉNARD, 2000, p. 61).¹⁹¹

Essa citação nos permitiria vislumbrar o que parece ser a essência de sua escritura: "(...) *Faut que le bonhomme risque quelque chose...*": o que o escritor colocaria em jogo, o que arriscaria seria o próprio ato de escrever, a performance por meio da qual poderia explicitar suas emoções e pulsões. Seria através de um discurso performativo que Céline realiza seu estilo do qual o leitor não poderia sair ileso, uma vez que ler significaria compartilhar a violência, o medo e as emoções lançadas por seu discurso.

Cabe aqui uma questão: como poderíamos definir o conceito estilo? O que seria o estilo de um escritor? Vários foram os teóricos que se debruçaram sobre a questão, e, recentemente, poderíamos citar os trabalhos de Laurent Jenny, Bernard Vouilloux, Jean-Michel Adam, entre outros.¹⁹²

O estilo de um escritor deverá ser buscado ao lado do sistema enunciativo, nos diz Vouilloux: "O estilo é coextensivo ao enunciado e portanto à enunciação, ao arranjo linguístico." (2008, p. 212).

O estilo, segundo Laurent Jenny, poderia ser definido como a prática de uma individualidade, de uma singularidade, e, ao refletir sobre sua conceituação, salienta que se deve imprimir a sua definição a noção de valor não no sentido de valor estético, mas sim no sentido de valor de ênfase: A ilustração estilística significa 'valorização' pois ela modula diferencialmente um conjunto de propriedades" (2000, p. 18).

Convém igualmente ressaltar a relação existente entre estilo e recepção: segundo Jenny, a função do estilo apareceria essencialmente como uma *déixis*,

¹⁹¹ "A grande inspiração é a morte. Se você não colocar sua pele em cima da mesa, isto é um discurso repetido... É preciso que o homem arrisque alguma coisa... Não que ele conte o que outro já fez."

¹⁹² Artigos consultados: JENNY, Laurent. Du style comme pratique. *Revue Littérature*, n. 118, juin 2000. Disponível em: https://www.fabula.org/atelier.php?Du_style_comme_pratique; VOUILLOUX, Bernard. La portée du style. *Poétique*, n. 154, 2008. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-2-page-197.htm> ; ADAM, Jean-Michel. Le style dans la langue et dans les textes. *Langue Française*, n. 135, 2002. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2002_num_135_1_6463 . Acesso em: maio 2017.

orientando a sua recepção pois a análise do estilo empenha-se em garantir a compreensão de suas propriedades pertinentes para a interpretação. (2000, p. 19).

O estilo deveria, portanto, ser visto como a singularidade da escrita – o uso que o escritor faz da língua –, terreno no qual sua individualidade se manifestaria. Dessa maneira, o estilo de Céline seria determinado pelo forte teor “emotivo” no qual tensão e violência dominam sua narrativa. A especificidade de uma escrita seria atingida não somente por meio das formas dos detalhes expressivos empregados nos arranjos da frase verbal ou da frase “musical”, mas também por meio da singularidade dos valores que aí se formam ao dar corpo e voz a uma visão de mundo.

Qual seria a estratégia literária empreendida por Céline para enfatizar um estilo cujo apelo emotivo é sempre premente? O psicanalista Alain Ferrant, em seu artigo *Céline, l'analyste et "l'immonde interne"* (2012), afirma que sua obra é uma tentativa de contaminar emocionalmente o leitor, tendo em vista a tensão à qual é constantemente submetido.

Como vimos no início deste capítulo o leitor de Céline não é levado apenas a interpretar o texto, mas sim a dele participar ativamente. O texto narrado é submetido à reação do leitor: o autor “responsabilizaria” o enunciatário, que deve, então, construir seu texto, assumindo, dessa forma, o papel de coenunciador.

Mas de que maneira se daria a construção de uma escritura cuja abordagem literária passaria pela criação de uma linguagem em ruptura com os padrões literários vigentes?

Tal ruptura pode ser observada em dois níveis: primeiramente, a narrativa que não corresponde mais à organização do romance tradicional – elipses, indefinições cronológicas, muitas vezes históricas e geográficas, uma descontinuidade no fluxo narrativo – tudo isso o distancia de uma composição linear. E, em seguida, a frase, que também apresenta um caráter de descontinuidade e de desconstrução diante da frase clássica à qual o leitor estava habituado – do léxico, frequentemente evocado, da sintaxe, do ritmo – todos esses elementos concorrem para falar do trabalho linguístico e estilístico de Céline.

A crítica e professora brasileira Leda Tenório da Motta, em um ensaio publicado por ocasião do lançamento da tradução brasileira de *Viagem ao fim da noite* (1994), salienta que a força da obra literária de Céline reside essencialmente em sua escritura: “(...) escritura que tem o dom de captar a energia da voz, praticando a gíria, o jargão da periferia, o *parigot*, e que quer ser música ainda assim, no momento mesmo em que fere no âmago a bela língua francesa (...)” (MOTTA, 1997, p. 152).

Convém, agora, ver de que maneira a problemática da língua literária seria empreendida por Céline. “Não há dúvida alguma que foi em primeiro lugar pelo uso revolucionário que Céline fez do francês e pelo estilo que dele extraiu.” escreve Henri Godard em seu livro *Céline Scandale* (1988). Torna-se portanto, bastante claro que a questão essencial de sua escritura diz respeito ao tratamento linguístico reservado à língua.

Céline propõe a seu leitor uma reflexão sobre o valor e o poder da língua literária ao elaborar o que considera ser sua invenção – captar a emoção na linguagem – e, para tanto, o escritor faz uso de uma “língua popular” cujo registro linguístico seria apropriado para exprimir a emoção premente em seu discurso.

A escolha de uma “língua popular” feita por Céline assinalaria uma ruptura no tratamento linguístico reservado à língua literária que deixaria de ser a língua obrigatória na literatura.

Antes de Céline, alguns escritores franceses tentaram reproduzir a língua do povo, principalmente nos diálogos de seus romances, tais como Emile Zola, em *L'Assommoir* (1877), Jules Vallès, em *Jacques Vingtras* (1878), ou Henri Barbusse, com *Le Feu* (1916), todavia sem romper plenamente com o francês escrito, uma vez que o uso que é feito desse registro popular surge apenas nos diálogos. Caberia, dessa forma, a Céline fazer uso integral e pleno do francês popular, o que se torna evidente desde a publicação de seu primeiro romance.

Ao empregar um código linguístico praticamente ausente da literatura, Céline desejaria propiciar uma renovação da língua literária francesa, pois essa língua popular seria a seus olhos, uma fonte privilegiada de expressividade, emoção, comicidade, criatividade e vida.

Certamente, a língua literária ganharia em rejuvenescimento e frescor por meio de um registro linguístico capaz de transpor para o discurso a intensidade afetiva de um instante da vida, como podemos observar por intermédio da seguinte passagem em *Mort à crédit*:

Par contre, j'avais un petit tubard à propos d'un façonnier, un petit bricoleur en chambre pour les accessoires d'étalage, les velours, les plaquettes. Quelqu'un m'en avait causé... Ça se passait rue Greneta au n° 8... C'était bien par acquis de conscience!... Il devait être environ neuf heures... Il faisait pas encore trop chaud... Je me dirige donc tout doucement... J'arrive à la porte... Je monte au cinquième... Je sonne, on m'entrouve... La place était prise! Ça va! Y avait pas à insister... Ça me délivrait d'un seul coup! (CÉLINE, 1981, p. 811).¹⁹³

Difícilmente poderíamos falar de Céline e seu estilo sem pensar na expressão “petite musique”, ou seja, aquilo que o autor considera ser sua invenção: “Ce que je cherche dans mes livres? Une petite musique française, du Couperin ou du Rameau. (...) Ce que je cherche, c'est l'émotion, encore, toujours, la petite musique française.” (CÉLINE apud CRESCIUCCI, 2001, p. 183).¹⁹⁴

Essa “petite musique” do estilo, como salienta Leda Tenório da Motta em seu texto *Céline*:

(...) aquilo que faz um texto escapar do “tom do bachalerado”, da “eloquência natural”, para ser literatura. É a emoção que entorta a língua ordinária, que “tira as frases do esquadro” – “Muito ligeiramente! Porque, sem leveza, tudo isso é uma gafe, não é mesmo?” –, que permite mudar a significação habitual das palavras, forçando o próprio leitor a deslocar o sentido, a ver além (MOTTA, 1997, p. 165).

Ora, quando se fala em música, pensa-se em ritmo, que, segundo Henri Meschonnic (2006, p. 290) é “o movimento da palavra”, o que nos levaria a

¹⁹³ “Mas tinha uma indicação para um biscateiro, que negociava com artigos de vitrine, veludo, cortinas, placas. Alguém me falara nele... Era na rua Greneta, no número 8...Eu ia só por desengano de consciência...Deviam ser mais ou menos nove horas...Não estava ainda muito calor...Fui-me dirigindo sem pressa. Cheguei à porta...Subi ao quinto andar...Bati, entreabriram a porta...O lugar já estava ocupado! Pois bem! Não adiantava insistir...Assim, eu ficava livre logo!” (CÉLINE, 1982, p. 296)

¹⁹⁴ “O que eu procuro em meus livros? Uma pequena música francesa ao estilo de Couperin ou Rameau. (...) O que eu procuro, é a emoção, ainda, sempre, a pequena música francesa.” N.T.: François Couperin (1668-1733) foi um compositor e cravista francês e Jean-Philippe Rameau (1683-1764), um compositor francês do período Barroco.

considerá-lo como a maneira pela qual o enunciado é articulado. E essa articulação nos remeteria, sem sombra de dúvida, à estruturação da frase e à pontuação.

O grande desafio de Céline – transpor a emoção para a linguagem escrita – poderia, portanto, ser alcançado, uma vez que a linguagem popular permitiria uma forte conexão com a afetividade por meio do recurso espontâneo com imagens, uma liberdade de construção e um encadeamento de palavras.

Deve-se, no entanto, observar que essa “língua popular” é essencialmente fabricada, como salienta Leda Tenório na resenha acima evocada: “(...) essa língua enervada, chula, insultuosa, exclamativa, sem ser popular ainda assim, pois, ao contrário, é essencialmente fabricada, essencialmente poética” (MOTTA, 1997, p. 152).

Para produzir uma obra literária marcada pelo tema da “miséria humana” como o próprio autor a qualifica, foi, portanto, necessário fazer uso de uma linguagem cujo registro oral-popular lhe permitiria exprimir toda a carga emocional de seu discurso.

“– J’ai inventé une langue antibourgeoise qui rentrait ainsi dans mon dessein. Et aussi parce qu’il y a des sentiments que je n’aurais pas trouvés sans elle”,¹⁹⁵ afirma Céline, em 1933, por ocasião de uma entrevista concedida ao jornalista Robert de Saint-Jean (CÉLINE, 1976, p. 51).

Criar uma língua literária essencialmente extraída de uma linguagem oral-popular, tal foi o propósito de Céline, e neste seu projeto ele desejaria renovar a língua francesa, como nos explica a tradutora Rosa Freire d’Aguar:

(...) Juntar palavras que não se juntam mudá-las de seu lugar habitual na frase, usar elipses que comprometem a clareza do texto, gírias e palavrões, criar uma pontuação *sui generis* que até hoje arrepiava os cabelos dos revisores, mas marca um ritmo inconfundível de sua prosa: *Viagem ao fim da noite* já contém todos os elementos do estilo de Céline, que, no entanto vai elaborá-los cada vez mais nos sete romances seguintes (CÉLINE, 1995, p. 6).

¹⁹⁵ “Inventei uma língua antiburguesa que correspondia desta maneira a meu objetivo. E também porque, existem sentimentos que, sem ela, não teria encontrado.”

Finalizando esse percurso, percebe-se, assim, que o grande desafio de Céline seria a promoção de uma escritura em busca de sua oralidade, ou seja, um discurso regido pelo ritmo, ritmo esse capaz de dar corpo e voz à violência e emoção de seu discurso. Essa estratégia literária, presente desde seu primeiro romance, se tornará mais evidente em *Mort à crédit*, obra na qual a questão da oralidade e do ritmo será essencial, como veremos no próximo capítulo.

4.2 A escritura celiniana e a problemática do ritmo

(...) sa voix reprenait guillerette les mots (...) et vous les faisait alors sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement (...). (Céline, *Voyage au bout de la nuit*)¹⁹⁶

Céline, desde a publicação de seu primeiro livro *Voyage au bout de la nuit*, reivindica uma linguagem que não é habitual nos romances da época ao manifestar seu objetivo de renovar a língua literária: “(...) la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort” (CÉLINE, 1976, p. 106), ao considerar que a linguagem escrita e, por conseguinte, a língua literária eram “secas” e destituídas de emoção, como reitera a seguir: “(...) Le langage écrit était à sec, c’est moi qu’ai redonné l’émotion au langage écrit...” (Idem, p. 160), ou mesmo “insípida”, ao referir-se ao estilo de Zola: “(...) je trouve ça assez fade” (Idem, p. 84).¹⁹⁷

Em seu projeto de renovar a língua literária, Céline irá empreender uma verdadeira ruptura aos padrões vigentes ao promover uma inovação languageira que reservaria ao estilo literário. Se o objeto do capítulo anterior fora a escritura celiniana vista a partir da problemática do estilo, passaremos agora à abordagem do texto celiniano, focalizando os componentes essenciais dessa inovação languageira: o léxico e o ritmo, cujos principais elementos são a sintaxe e a pontuação.

¹⁹⁶ “(...) retomava fagueira as palavras (...) e fazia-as então saltitarem, frases e sentenças, caracolarem e tudo, e repercutirem vivas muito engraçadas (...)” (CÉLINE, 1995, p. 262).

¹⁹⁷ “A língua dos romances habituais está morta, sintaxe morta, tudo morto.” “(...) A linguagem estava seca, fui eu que transmiti novamente a emoção à linguagem escrita...” “(...) acho isto bastante insípido.”

Convém, no entanto, antes de iniciarmos este percurso, tecer algumas considerações relativas à caracterização que tem estado tradicionalmente referida ao estilo de Céline: a transposição para o escrito da linguagem falada.

Essa conceituação nos parece contestável e redutora, pois a via aberta por Céline ao “escrever como se fala”, segundo as palavras da tradutora brasileira Rosa Freire d’Aguiar (CÉLINE, 1995), pareceria ser uma espontaneidade aparente, pois seria altamente fabricada e estilizada, como retoma Leda Tenório da Motta (1997): “(...) Essa língua dúbia, que postula ser diretamente emoção, quando é trabalho de estilo; pura voz, quando é escritura”.

A escritura de Céline, que seria considerada por Simone de Beauvoir (1960) tão viva quanto a palavra falada: “uma escrita tão viva quanto a fala.” *une écriture aussi vivante que la parole* – são nesses termos que no romance *La force de l’âge* a escritora refere-se ao estilo de Céline –, não se deixaria limitar a ser uma mera transposição da linguagem falada em razão do grande trabalho de estilização empreendido em sua produção literária: “(...) Je sue mes phrases. Maintenir un effort de stylisation de 400-500 pages demande énormément d’efforts, à savoir qu’il faut énormément voir et revoir” (CÉLINE apud ROUAYRENC, 1994, p. 15).¹⁹⁸

Em seu dispositivo estilístico de tornar a língua literária mais viva, Céline fará uso de um código linguístico convencionalmente conhecido como “popular”, cujo léxico é entremeado de gírias e neologismos, uma língua “antiburguesa”, como ele afirmou, logo após a publicação de seu primeiro livro: “J’ai inventé une langue antibourgeoise qui rentrait ainsi dans mon dessein.” (CÉLINE, 1976, p. 51).

Haveria dentro desse dispositivo uma grande reserva de expressividade, emoção, comicidade e inventividade, contudo, seria conveniente precisar que a incontestável originalidade de Céline não se situaria unicamente no uso desse dispositivo linguístico, mas sim na criação de um jogo sutil no sistema enunciativo de seu discurso. Para exemplificar esse jogo sutil presente em seu aparelho enunciativo, nada melhor do que retomarmos a citação de Céline :“(...) une certaine façon de forcer les phrases à sortir légèrement de leur signification habituelle, de les

¹⁹⁸ “(...) Minhas frases são suadas. Manter um esforço de estilização em 400-500 páginas exige muito esforço, quer dizer, é preciso consideravelmente ver e rever.”

sortir des gonds, pour ainsi dire, les déplacer et forcer ainsi le lecteur à lui-même déplacer son sens. Mais très légèrement. (...)” (CÉLINE, 1976, p. 87).¹⁹⁹

E valeria ainda sublinhar que esse código popular e a pretensa linguagem falada, caracterizações frequentemente feitas como referência ao estilo de Céline, estariam em segundo plano, pois o essencial para o autor seria a busca da oralidade, ou seja, a organização do discurso regido pelo ritmo, como tentaremos demonstrar no decorrer deste capítulo.

Céline promove, por meio de sua escritura, uma inovação languageira que pode ser observada por meio do uso de uma sintaxe e de um léxico inéditos, bem como da busca incessante pelo ritmo marcado por uma pontuação singular. Mas, sem sombra de dúvida, o que mais caracterizaria seu estilo seria essa procura do ritmo, pois, como salienta o escritor, fora do ritmo não haveria escritura, o que nos levaria a considerar que haveria, por parte do autor, uma manifestação clara em conceder à forma a mesma importância impressa ao conteúdo.

O texto celiniano apresenta um sistema de enunciação marcado pela presença de frases curtas e sem vínculos de subordinação. Nesse sentido, como também sob outros aspectos – como a língua literária –, Céline seria um anti-Proust, uma vez que o autor de *À la recherche du temps perdu* é conhecido pelo uso de frases longas e pela escolha de um vocabulário diametralmente oposto ao seu, como relata Rosa Freire (1995): “(...) Ora, tudo o que em Proust era delicadeza, fineza, meios-tons, harmonia, em Céline era grosseria, crueza, violência, deformação”. Ou observa Godard (1998): “(...) uma arte sutil de subordinações e encadeamentos atrasa habilmente o instante em que a frase atingirá seu ápice e em seguida seu declínio. Céline inverte imediatamente esta tendência.” (GODARD, 1998, p. 37-38)²⁰⁰

¹⁹⁹ “(...) uma certa forma de forçar as frases a saírem ligeiramente de seu significado habitual, de fazê-las sair dos gonzos por assim dizer, de deslocá-las e forçar, portanto o próprio leitor a deslocar-lhes o sentido. Mas muito pouco.” (CÉLINE, 1995, p. 80).

²⁰⁰ “(...) un art subtil des subordinations et des emboîtements, retarde savamment le moment où elle atteindra d’abord son sommet, puis sa chute. Céline inverse d’emblée cette tendance” (GODARD, 1998, p. 37-38).

A frase celiniana tem sido objeto de inúmeros estudos e, dentre eles, citaremos o artigo de François Richaudeau intitulado *Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire* (FRANÇOIS, 1984, p. 53-75), no qual o autor analisa as frases dos principais romances de Céline, notadamente no que diz respeito à sua extensão. A proliferação de frases curtas é mais expressiva a partir do segundo romance, uma vez que a fraseologia em *Voyage au bout de la nuit* ainda não é muito distinta de autores dos outros romances do mesmo período. Realizando um verdadeiro trabalho de “contagem”, Richaudeau observa que as frases correntes em *Mort à crédit* possuem, em média, 10 palavras, ao passo que em *Voyage* essa média seria de 16 palavras. As frases longas no primeiro romance possuem 65 palavras e em *Mort à crédit*, 28 palavras. Ou seja, constata-se uma efetiva ruptura entre o tamanho das frases do primeiro para o segundo livro.

A estratégia enunciativa de Céline, marcada pela presença de frases curtas cujos vínculos de subordinação são quase inexistentes, implica transformações profundas quanto à sintaxe ao romper com o padrão sintático normativo. Nesse sentido, um dos processos fundamentais dessa estratégia seria o efeito de segmentação da frase na qual a fragmentação e o deslocamento de seus elementos constituintes exigem uma reorganização sintática por parte do leitor.

Julia Kristeva, ao analisar a frase celiniana em seu livro *Pouvoirs de l'Horreur* (1980), constata a existência de dois procedimentos: a segmentação, presente essencialmente em seus primeiros romances, e a elipse, em seus últimos romances. Veremos nas citações a seguir transcritas exemplos desses dois procedimentos: o primeiro, extraído de *Mort à crédit*, e o segundo, de *D'un château l'autre*:

Mlle Méhon, la boutique juste en face de nous, c'est à pas croire ce qu'elle était vache. Elle nous cherchait des raisons, elle arrêta pas de comploter, elle était jalouse. Ses corsets pourtant, elle les vendait bien. Vieille, elle avait sa clientèle encore très fidèle et de mères en filles, depuis quarante ans. (...) (CÉLINE, 1981, p. 571).²⁰¹

(...) je dois vous dire qu'en plus de voyeur, je suis fanatique des mouvements de ports, de tous trafics de l'eau...de tout ce qui vient

²⁰¹ “A senhora Méhon, da loja bem em frente à nossa, era uma vaca. Estava sempre criando casos, não parava de mexericar, era invejosa. Mas vendia bem os seus coletes. Já velha, tinha uma freguesia certa, que ia das mães às filhas, há quarenta anos.(...)” (CÉLINE, 1982, p. 67)

vogue accoste...j'étais aux jetés avec mon père...huit jours de vacances au Tréport...qu'est-ce qu'on a pu voir!...entrées sorties des petits pêcheurs, le merlan au péril de la vie!... (...) (CÉLINE, 1981, p. 101).²⁰²

A segmentação da frase, fortemente presente em *Voyage au bout de la nuit*²⁰³ e *Mort à crédit*, caracteriza-se pela ausência de conectores e de subordinações e implica o deslocamento de um de seus constituintes, que podem ser “expulsos” por meio de um processo de rejeição ou antecipação. A elipse, por seu lado, surge nos últimos romances, como *D'un château l'autre*, *Nord* e *Rigodon*. Simultaneamente, ao lado de frases completas e encadeadas pelos três pontos, Céline desenvolverá um procedimento conhecido como elipse. Segundo Kristeva (1980), a elipse promoveria um processo de autonomia de um constituinte da frase com relação à estrutura de base sujeito/predicado. Um exemplo dessa elipse pode ser vista com as frases nominais “*huit jours de vacances au Tréport*” e “entrées sorties des petits pêcheurs”, nas quais o sujeito/predicado “*Nous avons passé*” e “*on voyait*” é elidido.

Convém, agora, ver de que maneira se realiza a segmentação da frase processo no qual a deslocação de um de seus constituintes pode se dar por meio de antecipações ou atrasos, ou seja, para frente ou para trás, como poderemos ver nas seguintes sequências extraídas de *Mort à crédit*:

(...) Voilà qu'il surgit de l'ombre, juste avant la fermeture, *le client honteux*. Il entre en douceur celui-là, il s'explique à voix très basse, il veut fourguer on petit objet, un souvenir de sa famille, il le déplie du journal. On l'estime à peu de chose. On va laver cette trouvaille sur l'évier de la cuisine. On le payera demain matin. Il barre, il dit à peine “au revoir”... (...) (CÉLINE, 1981, p. 553-554).²⁰⁴

Grand-mère, elle se rendait bien compte que j'avais besoin de m'amuser, que c'était pas sain de rester toujours dans la boutique.

²⁰² “(...) devo dizer-lhe que além de espiar sou alucinado pelos movimentos dos portos, de todos os tráficos na água...de tudo o que vem voga atraca...ia ao quebra-mares com meu pai...oito dias de férias no Tréport...quanta coisa a gente conseguiu ver!... entradas e saídas de pequenos pesqueiros, a pescadinha em troca de se arriscar a própria vida!...” (CÉLINE, 2004, p. 1011)

²⁰³ A segmentação da frase celiniana foi observada e comentada por Léo Spitzer em um artigo publicado em 1935, no qual o estilista analisa o deslocamento com a retomada de um dos constituintes da frase, “Une habitude de style, le rappel chez Céline”, *Le Français Moderne*, juin 1935.

²⁰⁴ “E, de repente, surge da sombra, bem na hora de fechar, o cliente envergonhado. Entra devagarinho, explica o que quer em voz baixa, vem oferecer, embrulhada num jornal, uma lembrança de família. A avaliação é baixa. Vão lavar o achado na pia da cozinha. Dizem-lhe que venha receber no dia seguinte de manhã. Ele vai embora, mal se ouve o seu “até amanhã”...” (CÉLINE, 1982, p. 50)

D'entendre mon père l'énergumène beugler ses sottises, ça lui donnait mal au coeur. (...) (CÉLINE, 1981, p. 565).²⁰⁵

Na primeira frase, o constituinte “expulso” é rejeitado (*le client honteux*), ao passo que, na segunda, ele é antecipado (*Grand-mère*). O objetivo dessa estratégia seria o de enfatizar a informação principal; dessa forma, o “*client honteux*” e “*Grand-mère*” veiculam a informação principal, a mensagem sobre a qual insiste o enunciador: «(...) a finalidade desta ejeção é a de tematizar o elemento deslocado que adquire então o estatuto não de um tema (quer dizer, aquilo do que fala o locutor), mas, sim de um rema (quer dizer, a informação veiculada a esse tema) enfatizado”. (...) (KRISTEVA, op.cit., p. 228)²⁰⁶

Esse procedimento pode ser ilustrado com a frase: “*D'entendre mon père l'énergumène beugler ses sottises, ça lui donnait mal au coeur. (...)*” (CÉLINE, 1981, p. 565).

Outro exemplo de segmentação da frase celiniana cujo processo de ênfase obedeceria a uma estratégia análoga seria a formulação “*C'est*” acompanhada ou não dos pronomes “*que*” ou “*qui*”, como nos seguintes exemplos: “*C'est moi qui les réveillais le chien et Grand-mère*” (CÉLINE, 1981, p. 565); “*C'est le tour de ma mère, c'est elle qui prend à présent...*” (CÉLINE, 1981, p. 564).²⁰⁷

Nesses dois exemplos, podemos ver que o sintagma “*C'est*”, ao identificar e enfatizar quer o sujeito “*moi*”, quer o objeto “*le tour*”, assinala de maneira enfática um dos constituintes da frase, levando-se, dessa maneira, em conta a intenção emotiva do enunciador, que passa a imprimir uma lógica mais profunda à estrutura sintática habitual sujeito-predicado.

Ainda em relação a esse tipo de construção, observa-se que na frase “*C'est le tour de ma mère, c'est elle qui prend à présent*” há uma repetição do núcleo

²⁰⁵ “Vovó compreendia que eu precisava sair um pouco, que não era bom para minha saúde ficar sempre dentro da loja. Ela chegava a ter ânsia de vômito só de ouvir o energúmeno do meu pai berrar as suas besteiras.” (CÉLINE, 1982, p. 61).

²⁰⁶ “(...) le but de cette éjection est de *thématiser* l'élément déplacé, qui acquiert alors le statut non pas d'un thème (c'est-à-dire ce dont parle le locuteur) mais d'un rhème (c'est-à-dire l'information se rapportant à ce thème) emphatisé. (...)” (KRISTEVA, op.cit., p. 228).

²⁰⁷ “Era eu quem acordava vovó e o cachorro.” (CÉLINE, op. cit., p. 61) “Agora é a vez de minha mãe apanhar...” (CÉLINE, op.cit. p. 60)

“c’est”, que passa a enfatizar não somente o objeto “*le tour*”, mas também o sujeito “*ma mère*”. A informação, ou o rema, antecede o objeto, ou o tema, o que nos leva a salientar o predomínio da enunciação sobre a lógica do enunciado, por meio de sua sintaxe normativa sujeito-verbo-objeto.

Além da introdução de um léxico popular e de uma desconstrução do padrão sintático habitual por meio do processo de deslocação, seria essencialmente mediante a busca do ritmo que a inovação de Céline se daria. Nesse sentido, convém salientar que seu projeto literário seria o de “resensibilizar” a língua como o próprio autor afirmara em 1947, em uma carta endereçada ao crítico Milton Hindus: “(...) resensibiliser la langue, qu’elle *palpite* plus qu’elle ne *raisonne* – TEL FUT MON BUT” (CÉLINE, apud KRISTEVA, 1980, p. 225).²⁰⁸

O objetivo primordial da escritura celiniana seria, por conseguinte, a busca do ritmo, e poderemos ilustrar essa problemática por meio da apresentação de uma personagem de *Voyage au bout de la nuit*, a velha senhora Henrouille: ao descrever sua maneira de falar, o autor criaria uma espécie de “*mise en abyme*”,²⁰⁹ pois essa narrativa exprimiria a essência de sua poética, como podemos ver por meio da seguinte passagem: “(...) *sa voix reprenait guillerette les mots (...) et vous les faisait alors sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement (...)*” (CÉLINE, 1981, p. 254).

Tendo em vista a importância da questão de ritmo na escritura de Céline, torna-se, pois, necessário estabelecer uma reflexão sobre sua conceituação, uma vez que temos aqui a noção de ritmo aplicada à prosa e não mais somente à poesia.

A renovação da abordagem da problemática do ritmo foi certamente descortinada e aprofundada a partir dos estudos empreendidos por Emile Benveniste em seu importante artigo “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”, publicado em seu livro *Problèmes de Linguistique Générale* (1966). A

²⁰⁸ “(...) resensibilizar a língua, que ela dê mais palpitações do que reflexões – este foi o meu objetivo.”

²⁰⁹ *Mise en abyme* é um termo em francês que pode ser traduzido como “narrativa em abismo”, usado pela primeira vez por André Gide – em seu romance *Les Faux Monnayeurs* (1925) – ao falar de uma narrativa que contém outra narrativa dentro de si e que contém elementos associados à primeira narrativa.

análise por ele empreendida permite tirar o ritmo da visão tradicional, que o considerava um movimento ordenado, regular e cadencioso, tornando-o sinônimo de métrica. O ritmo passa a ser considerado uma forma fluente por oposição à forma fixa. O linguista atribui à noção de ritmo a ideia do “fluir”: “(...) aquilo que é movediço, móvel, fluído, (...) convém ao *pattern* de um elemento fluído, a uma letra arbitrariamente modelada, a um peplo que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor” (BENVENISTE, 1988, p. 368).

Haveria, a partir dessa nova acepção, a consideração de que o sentido não se resumiria ao signo, pois o sentido de uma frase não estaria contido apenas no conteúdo semântico das palavras, mas se desdobraria por meio da forma e do ritmo.

Os trabalhos de Benveniste conduziram Henri Meschonnic a desenvolver uma teoria sobre a poética do ritmo em sua importante obra, *Critique du rythme* (1982), na qual ele discute o dualismo do signo, essa dupla abstração do signo que toma a linguagem como a associação de dois elementos, o som e o sentido, a forma e o conteúdo.

A teoria do ritmo desenvolvida por Meschonnic entende o ritmo como um modo de significar que ultrapassa o signo; segundo ele, a estratégia consiste em criar uma aliança entre a forma e o sentido: “O casamento só se consuma quando uma expressividade obtida pelo sentido encontra na forma, o ritmo e a imitação do sentido.” conforme ele afirma em seu artigo *Qu’entendez-vous par oralité?*²¹⁰

O ritmo do discurso não seria visto ao lado do sentido, mas sim da significância, uma vez que ritmo permitiria imprimir ao discurso mais do que o sentido.

A leitura de Céline nos permite observar que inúmeras são as passagens em que o sentido se atenua para ceder lugar ao ritmo, uma vez que o autor deseja que o leitor esteja disponível para escutar o ritmo.

Deve-se observar que, na elaboração de sua escritura – na recriação da linguagem falada para o escrito –, Céline empreenderá uma busca incessante do

²¹⁰ Artigo publicado em 1982 pela revista *Langue Française*, n. 56, p. 6-23. Disponível em: <http://www.persee.fr> Acesso em: 5 jun. 2017.

ritmo e da oralidade e, nesse sentido, é essencial levar em conta a distinção entre o falado e a oralidade proposta por Henri Meschonnic em seu livro *La rime et la vie* (1989). Segundo ele, é preciso distinguir a oralidade do empirismo tradicional que a considera em função do modelo do signo, a partir da dualidade entre o oral e o escrito. Ultrapassar esse dualismo para chegar a uma divisão tríplice: o escrito, o falado e o oral.

A identificação do oral ao falado mantém o modelo do primado da língua sobre o discurso. Ora, a oralidade impõe uma nova compreensão na qual o ritmo e a prosódia exercem um papel determinante. O ritmo implicaria, assim, um modo de significar que ultrapassaria o signo.

A leitura de Céline nos conduz a observar que uma relativa distância quanto ao sentido estaria intimamente ligada à busca do ritmo, uma vez que um escritor deveria, segundo ele, comunicar ao leitor, graças ao ritmo, a reação íntima que as palavras e as realidades por elas designadas provocam nele.

Enquanto leitores, somos confrontados a esta questão: inúmeras são as passagens em seus livros em que o sentido passa a segundo plano para ceder a primazia ao ritmo, como se o autor desejasse que o leitor “escutasse” o seu texto. Ritmo este que seria marcado pela construção de frases nas quais as marcas intonativas e de pontuação possuem uma relevância impar. Nossa leitura apresenta uma pronúncia interna submetida às oscilações e variações de um ritmo marcado pela entonação, pontuação e prosódias particulares.

A título de exemplo, podemos propor a leitura da seguinte passagem, presente em *Mort à crédit*, sequência na qual o narrador, Ferdinand, relata uma briga entre seus pais:

“Sauve-toi Ferdinand!” qu’elle a encore le temps de me crier. Je bondis. Je passe à travers d’une cascade de verres et de débris... Il carambole le piano, le gage d’une cliente... Il se connaît plus. Il rentre dedans au talon, le clavier éclate... C’est le tour de ma mère, c’est elle qui prend à présent... De ma chambre je l’entends qui hurle... (CÉLINE, 1981, p. 564).²¹¹

²¹¹ “Ainda tem tempo de gritar “Foge Ferdinand!” Saí correndo. Passei por uma cascata de copos e cacos...Ele dá um empurrão no piano que uma freguesa tinha deixado como garantia. Perdeu o

A leitura dessa sequência descortina para o leitor, de imediato, o alto grau de tensão provocado pela agressividade da briga – a cena se passa durante a infância do narrador –, e o autor deseja que toda a carga explosiva dessa cena seja não somente compartilhada, mas sentida pelo leitor. Dessa forma, poderíamos dizer que o leitor celiniano é constantemente sacudido pela narrativa – estando ele sob permanente tensão – diante do considerável desconforto por ela provocado.

Assim, como vimos a frase celiniana, em sua maior parte, curta e sem vínculos de subordinação, apresenta características próprias dentro das quais um arranjo particular da sintaxe e do léxico permitiria que se descortinasse o ritmo como vetor de sentido.

Convém, agora, examinar de que maneira o autor processa a sua pontuação, aspecto dos mais relevantes de seu estilo, uma vez que seria por meio dela e da sintaxe que o ritmo seria engendrado.

A partir do século XIX, mas essencialmente no decorrer do século XX, a pontuação tornou-se o apanágio do escritor, uma vez que cada um, diante de sua página, é, na realidade, o tipógrafo de seu texto – os signos de pontuação desenhavam o porte da frase: sua silhueta e seu ritmo. Se os escritores, desde o século XVI, lutavam junto a seus editores para impor sua pontuação – tal como Rabelais junto a Etienne Dolet –, será unicamente a partir do século XIX que poderão reivindicar uma pontuação mais flexível e liberada das limitações estreitas de sua norma.

Se a função essencial da pontuação é a de auxiliar a leitura guiando o leitor em sua elaboração do sentido a ser depreendido do texto, hoje, deve-se atentar para o fato de que a pontuação de uma obra literária ultrapassa esse horizonte, uma vez que os sinais de pontuação revelariam a passagem do sujeito, a voz do autor.

A escritora francesa George Sand, ao se referir à pontuação literária, empregou a célebre fórmula paródica: “On a dit, ‘le style c’est l’homme’. La

controle...Chuta o teclado com tal força que faz um buraco com o calcanhar...Agora é a vez de minha mãe apanhar...Do meu quarto, ouço seus gritos...”.(CÉLINE, 1982, p. 60)

ponctuation est encore plus l'homme que le style", conforme nos relata Julien Rault (2016) em seu artigo *Les écrivains entre marques de fabrique et bâtons rompus*.

A partir dos estudos empreendidos por Henri Meschonnic, podemos hoje ver uma estreita ligação entre a pontuação e a poética de um texto pois a pontuação dentro da poética corresponde à gestualidade e oralidade, escreve ele em seu livro, *La rime et la vie* (2006, p. 297).

Meschonnic (1982), em seu artigo "Qu'entendez-vous par oralité?", salienta que não existe universo de discurso sem ritmo, ou seja, sem oralidade – organização do discurso regido pelo ritmo –, explicitando que a oralidade não significa a linguagem falada. E seria por meio das operações de pontuação que o ritmo de um texto poderia ser engendrado.

A pontuação da frase – excessivamente ou pouco pontuada – é, portanto, uma problemática de suma importância para a análise da escritura literária. Com efeito, diante de obras como *Paradis*, do escritor francês Philippe Sollers (1981), toda ela escrita sem nenhuma pontuação, ou *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, romance este caracterizado por uma pontuação toda particular, o leitor deve agir como um coenunciador, restabelecendo a pontuação para a apreensão do sentido. Essas obras suscitariam, pois, a questão da interpretação diante da dificuldade de leitura, como nos explica Véronique Dahlet em seu artigo "*Robert Pinget ou la ponctuation causeuse de voix*" (2000):

(...) Ao lembrar que a pontuação tem como função global rentabilizar a lisibilidade, então: a) o não emprego deliberado de alguns sinais e b) a alteração da média frequencial (superpontuação ou subpontuação) dos sinais empregados acarretam, mediante uma redução ou em todo caso uma diminuição da descodificação, uma opacidade da denotação, e ao mesmo tempo, uma primazia do jogo sintático-ritmico. (DAHLET, 2000, p. 60)²¹²

²¹² (...) Si l'on se rappelle que la ponctuation a comme fonction globale de rentabiliser la lisibilité, alors (a) le non emploi délibéré de certains signes et (b) le changement de la moyenne fréquentielle (surponctuation ou sous-ponctuation) des signes retenus entraînent, moyennant une réduction ou en tout cas un ralentissement du décodage, une opacification de la dénotation, en même temps qu'une mise au premier plan du jeu syntaxico-rythmique (DAHLET, 2000, p. 60).

Após esta breve apresentação, veremos agora como Céline articula seu dispositivo de pontuação no qual os famosos três pontos tornaram-se a marca emblemática do escritor em razão de sua presença recorrente, fato que levou alguns críticos, como Julien Rault, a nele ver um “signo totêmico”:

(...) Em Céline, a quem pode-se atribuir sem contestação um signo totêmico (o “!...”), o que pode ser visto como sendo, igualmente a busca da expressividade assim como a obsessão do final (...) este encerramento problemático da frase que se lê na onipresença dos três pontos (...) (RIAULT, 2016)²¹³

Pontuar torna-se um espaço subjetivo e afetivo da criatividade do escritor, o que o levaria a fazer um uso estético e estilístico da pontuação que representaria, então, sua voz e sua respiração. Com efeito, a voz do autor é escutada por meio da pontuação, que, por sua vez, se incumbe de imprimir o tom ao texto.

A pontuação torna-se, por conseguinte, o constituinte formal na elaboração desse tom e, para tanto, se observa que a voz do autor é captada por meio dos processos intonativos atingidos através da sintaxe e da pontuação.

Seria, portanto, necessário demonstrar de que maneira o tom e a expressividade da frase celiniana poderiam ser formalizados por meio da pontuação e, para tanto, utilizarei como exemplo uma passagem em *Mort à crédit* – sequência da briga dos pais do narrador – já assinalada no início deste capítulo:

On me laissera pas voir. “Monte dans ta chambre, petit saligaud!... Va te coucher ! Fais ta prière !...”

Il mugit, il fonce, il explose, il va bombarder la cuistance. Après les clous, il reste plus rien... Toute la quincaillerie est en bombe...ça fuse...ça gicle...ça résonne... Ma mère à genoux implore le pardon du Ciel... La table il la catapulte d’un seul grand coup de pompe... Elle se renverse sur elle... (...) (CÉLINE, 1981, p. 564).²¹⁴

²¹³ (...) Chez Céline, à qui l’on peut attribuer sans contexte un signe totémique (le “!...”), c’est autant la quête d’expressivité que l’obsession de la fin (...) cette clôture problématique de la phrase qui se lit dans l’omniprésence des trois points (...) (RAULT, 2016).

²¹⁴ “Não vão-me deixar assistir. “Sobe para o teu quarto porcalhão...”. Vai se deitar! Não esqueças de rezar!...” Ele avança, urra, explode, vai bombardear a cozinha. Não sobrou nada pendurado nos pregos...Os cacarecos todos ficam em pedaços...espoucam...esguicham...ressoam...Minha mãe de joelhos, pede perdão a Deus...Com um murro ele joga a mesa longe...Mamãe cai em cima dela...” (CÉLINE, 1982, p. 60)

A presença sistemática de um sinal de pontuação e sua repetição recorrente em um texto literário seriam a manifestação de uma questão primordial a ser levantada pelo autor. Assim, pode-se dizer, relativamente a Céline, que as estratégias de pontuação por ele empreendidas estão intimamente vinculadas ao tom que deseja impor ao seu discurso. Os sinais de pontuação privilegiados por Céline: */! /? /.../* são considerados marcadores de interação dentro do sistema da enunciação, e as gramáticas normativas atribuem a esses signos funções como suspensão, interrupção e incompletude de pensamento. Ora, como bem observa Véronique Dahlet em seu livro *As (man) obras da pontuação, usos e significados* (2006), em um cotexto monologal – sequência textual realizada pelo mesmo *escriptor* –, as reticências sempre indicam algo a mais, o sentido vai além do que foi dito. Ou seja:

(...) o algo a mais fica por conta do leitor: é ele quem efetua a completude do sentido. Com efeito, dos três sinais, as reticências são, certamente, as mais ostensivamente interativas (...) trata-se para o leitor de reconstituir esse dito ou, em outros termos, de dizê-lo/lê-lo (DAHLET, 2006, p. 205).

O dispositivo de pontuação adotado por Céline teria o propósito de atribuir ao enunciado uma grande expressividade ao criar um clima de tensão e explosão para o leitor. Pode-se dizer que o escritor deliberadamente deseja manter seu leitor sob constante tensão e, para tanto, é necessário sacudi-lo por meio dos dispositivos formais dos constituintes de sua escritura, ou seja, léxico, sintaxe, ritmo e pontuação.

Por meio do uso maciço dos três pontos, Céline deseja não apenas criar uma situação de grande tensão, mas, sobretudo, expor o leitor a ela, incitando-o a participar. O que valeria dizer que o leitor celiniano encontra-se permanentemente sob o alvo dos ataques suscitados pela veemência de seu discurso, e para que esse clima explosivo possa ser expresso, a pontuação seria responsável pelo ritmo e também pela entonação, uma vez que a voz do autor é por ela captada. Dessa forma, o excesso ou a ausência de pontuação exige, como já evocamos, um grau maior de sensibilização por parte do leitor.

Como sabemos, a entonação desempenha um papel predominante na produção do sentido, uma vez que não há enunciado escrito ou oral a se realizar fora da entonação – condicionada que está à sintaxe e pontuação.

Outro elemento de grande relevo no dispositivo de pontuação de Céline é o uso do ponto de exclamação: qual seria o efeito que esse sinal transmitiria a um enunciado do tipo: “*Monte dans ta chambre, petit saligaud!... Va te coucher!... Fais ta prière !...*”?

De acordo com a conceituação corrente, o ponto de exclamação concede ao enunciado o alto grau de uma propriedade, como nos define A. Culioli: “(...) o que faz o enunciador que produz uma exclamativa? Pretende expressar o ‘alto grau de uma propriedade’” (CULIOLI, 1974, p. 7 apud DAHLET, 2006, p. 194).

Dessa forma, o alto grau proposto pelo ponto de exclamação torna o conteúdo semântico mais denso para efeito de compreensão e incorporação da situação evocada pelo discurso.

O ponto de exclamação concederia ao enunciado um efeito imediato de interpelação, conforme nos explica Véronique Dahlet em seu livro *As (man) obras da pontuação*:

“O processo exclamativo desloca para o leitor destinatário, para o qual o valor exclamativo, dado pelo ponto de exclamação, uma força de interpelação, logo, o impacto almejado para que ele reaja no sentido previsto pelo *escriptor*” (DAHLET, 2006, p. 193).

Assim, ao se sentir interpelado por esse marcador interativo, o leitor sente que deve se apropriar e se engajar ao discurso e, para tanto, é compelido a exercer o papel de um coenunciador.

Frequentemente, Céline emprega as reticências acompanhadas de um ponto de exclamação, o que vem a conceder ao enunciado intensidade, ainda mais eloquente, e um ritmo ao discurso, como podemos ver por meio da seguinte passagem: “(...) Elle raconte son existence à Mme Vitruve... Elle recommence pour

qu'elle comprenne combien j'ai été difficile!... Dépensier!... Insoucieux!... Paresseux!..." (CÉLINE, 1981, p. 540).²¹⁵

A questão da pontuação, relativamente à obra de Céline, suscitaria um paradoxo – sua obra desejaria ser uma transposição da linguagem falada – ora, a pontuação, através de sua expressão gráfica, cristaliza a incapacidade do escrito em restituir todas as nuances do oral. Tal dificuldade poderia ser remediada por meio da entonação, dispositivo este que permitiria ao leitor captar a voz do autor.

Haveria, no caso de Céline, a necessidade de se salientar que seus textos deveriam ser *lidos e escutados*, pois sua leitura depende da percepção auditiva de uma voz – estamos diante de um romance, não somente a ser lido, mas a ser ouvido. Dessa forma, o emprego singular de uma pontuação não previsível seria responsável por uma percepção mais aguçada da leitura, já que o leitor não contaria mais com uma pontuação como dispositivo meramente instrumentalizador da leitura.

Julia Kristeva (1980) observa que as estratégias enunciativas de segmentação por meio do deslocamento de um dos constituintes da frase operam uma mudança profunda da curva entonativa, normalmente descendente na frase tradicional. Temos, aqui, uma entonação que se realizaria em dois níveis, como no seguinte exemplo: "Mon père, en prévision que je serais sans doute voleur, il mugissait comme un trombone" (CÉLINE, op.cit., p. 566).²¹⁶

Observa-se, portanto, que o sentido na escritura celiniana seria captado por meio de recursos que não seriam meramente lexicais, uma vez que o ritmo e a entonação se revelam elementos primordiais na produção do sentido.

Finalizando esse percurso, percebe-se, assim, que o estudo da escritura literária deve incluir a análise de seus constituintes formais: o léxico e o ritmo, cujos principais elementos são a sintaxe e a pontuação. E que, relativamente a Céline, deve-se destacar uma verdadeira inovação languageira por meio de uma sintaxe e

²¹⁵ "Está contando sua vida a Vitruve... Começa de novo para ela compreender como eu dei trabalho! Gastador!... Displacente!... Preguiçoso!..." (CÉLINE, 1982, p. 36).

²¹⁶ "Meu pai, com medo de que eu desse para ladrão, berrava como um trombone." (CÉLINE, op.cit., p. 36).

de um léxico *sui generis*, bem como da busca incessante pelo ritmo marcado por um sistema de pontuação singular.

A estratégia enunciativa deverá inferir profundas modificações à sintaxe, uma vez que por meio de operações, tais como a segmentação e a deslocação, o autor objetiva privilegiar o papel do ritmo na constituição do enunciado – é necessário que o leitor disponibilize sua orelha para ouvir o ritmo de sua escritura.

Por fim, questões relativas a ritmo e entonação nos conduzem a pensar na fórmula frequentemente usada para referir-se ao estilo celiniano – sua famosa “petite musique” – e que recebeu por parte de Julia Kristeva a seguinte consideração: “Desta forma, a música de Céline constitui-se pelo trabalho de um especialista em sintaxe: Céline músico revela ser um especialista da linguagem falada, um gramático que concilia admiravelmente a melodia e a lógica.” (KRISTEVA, op.cit., p. 227)²¹⁷

4.3 Céline e a revolução estética

Dans le noir, derrière la tante, derrière son fauteuil, y avait tout ce qui est fini, y avait mon grand-père Léopold qui n'est jamais revenu des Indes, y avait la Vierge Marie, y avait M. De Bergerac, Félix Faure et Lustucru et l' imparfait du subjonctif. Voilà. (Mort à crédit)²¹⁸

A leitura de Céline nos interpela visceralmente pela força de sua escritura, elaborada a partir de uma transposição e recriação da linguagem falada na qual um léxico constituído por gírias e expressões populares está em evidência, um vocabulário escolhido para exprimir uma visão degradada de mundo. Renovar a língua literária francesa tornando-a mais expressiva esse é o projeto literário de Céline e essa renovação partiria de uma linguagem falada, mas a “via aberta por Céline do ‘escrever como se fala’ – seria uma espontaneidade aparente”, como

²¹⁷ “Ainsi, la musique de Céline se compose par un travail de syntacticien: Céline musicien se révèle être un spécialiste de la langue parlée, un grammairien qui concilie admirablement la mélodie et la logique” (KRISTEVA, op.cit., p. 227).

²¹⁸ “No escuro, atrás da tia na sua poltrona, havia tudo o que se acabou; meu avô Léopold, que nunca mais voltou da Índia; a Virgem Maria; o Senhor de Bergerac; Félix Faure; Lustucru, o tipo popular; o imperfeito do subjuntivo” (CÉLINE, 1982, p.42).

destaca Rosa Freire d'Aguiar em seu texto de apresentação da tradução brasileira de *Viagem ao fim da noite* (1995).

Certamente, a força de sua escritura não pode ser circunscrita à escolha de tais registros lexicais: sua revolução estética vai bem além, pois o que está em jogo nessa renovação é o discurso.

“O projeto celiniano de transpor o falado para o escrito torna-se desta maneira o espaço no qual convergem um engajamento temático, ideológico assim como uma enunciação que visa subordinar a dominante lógica ou gramatical da linguagem escrita.” (KRISTEVA, op.cit., p. 227)²¹⁹

Para conduzir essa reflexão, inicialmente, abordaremos a problemática da língua falada na literatura para, em seguida, refletirmos sobre a questão da oralidade na literatura, marca substancial do discurso celiniano.

4.3.1 *Língua falada, língua literária...*

O fascínio pelo uso literário de uma linguagem falada seria experimentado por um grande número de escritores nos anos 1930, seja na Europa, nos Estados Unidos ou na América Latina.

Nos anos 1930, conforme analisou P. Roussin em seu livro *Misère de la littérature, terreur de l'histoire, Céline et la littérature contemporaine* (2005), a questão da língua falada, oral, popular – estes termos eram indiferentemente empregados e muitas vezes confundidos – era, ao mesmo tempo, artística, cultural e política.

Mas qual seria o interesse por essa nova abordagem linguística por parte dos escritores? E que encontraria em Céline um grande representante tendo em vista a revolução estética que opera em seus livros.

²¹⁹ “Le projet célinien de faire passer le parler dans l'écrit devient ainsi le lieu où se rencontrent un engagement thématique, idéologique, et une énonciation visant à subordonner la dominante logique ou grammaticale du langage écrit” (KRISTEVA, 1980, p. 227).

Ao iniciar essa discussão, seria pertinente, em um primeiro momento, lançar um breve olhar panorâmico sobre essa questão em alguns países para, em seguida, analisar a problemática na França e com Céline.

O interesse pela língua falada, em contraposição a uma língua escrita, apareceria sob diversas formas em países como Inglaterra, Estados Unidos, Brasil e França. Na Inglaterra, o escritor inglês Georges Orwell, consciente da função social da literatura, reabilitava a obra de Charles Dickens, romancista do século XIX, cujos livros são fortemente impregnados de uma temática social.

Além de Dickens, Orwell, em 1936, em um artigo dedicado ao romance *Printemps Noir*, de Henry Miller, referindo-se a *Tropique du Cancer* – livro que o aproximava de *Voyage au bout de la nuit* –, dizia que esse romance tinha interesse por apresentar uma nova literatura: “(...) uma ponte acima do terrível precipício que separa, nas obras de imaginação, o intelectual do homem da rua.(...) as obras descrevendo as pessoas comuns se comportando de maneira comum são raríssimas”. (ORWELL apud ROUSSIN, 2005, p. 259)²²⁰

O interesse pela língua falada está igualmente presente nos Estados Unidos: o crítico literário Edmund Wilson escrevia em 1930 que o escritor John dos Passos, em seu romance *42^e parallèle*, fora o primeiro escritor a empregar o inglês falado em um romance, e um poeta como Willian Carlos Williams incorporava em suas novelas e poesias as conversas que realizava durante suas práticas enquanto médico, profissão que exercia. O poeta americano, em seu livro autobiográfico *I wanted to write a poem* (1958), afirmava que a construção rítmica de um poema seria determinada pela língua tal como é falada: a língua oral, não o inglês clássico.

No Brasil, a questão de uma língua “popular” distinta do português clássico coloca-se a partir do romance social do nordeste de Jorge Amado e pelo modernismo de Mário de Andrade com *Macunaíma* (1928):

²²⁰ “(...) un pont par-dessus le terrible gouffre qui sépare, dans les oeuvres d’imagination, l’intellectuel de l’homme de la rue. (...) les oeuvres dépeignant des gens ordinaires se comportant de manière ordinaire sont rarissimes” (ORWELL apud ROUSSIN, 2005, p. 259).

(...) Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Sio incitavam a falar exclamava: If – Ai! que preguiça!... e não dizia mais nada. (...) No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara (ANDRADE, 2004, p. 5).

E, na Argentina, Jorge Luis Borges, desde a década de 1920, levantava a questão da língua argentina dos subúrbios de Buenos Aires e a poesia do gaúcho dos pampas argentinos em narrativas como *O Morto*, que se encontra em um de seus livros de contos mais conhecidos, *El Aleph* (1949).

A problemática da distância entre a língua falada e a língua escrita, que mereceu por parte de Jean-Paul Sartre, em seu livro *Les Mots*, a seguinte afirmação: “Falamos em nossa própria língua e escrevemos em uma língua estrangeira.” (Apud ROUSSIN, 2005. p. 271), encontrava-se presente no espírito de vários escritores franceses desde meados da década de 1920, como, por exemplo, em Charles-Ferdinand Ramuz, Jean Giono, Blaise Cendrars e, a partir dos anos 1930, na obra de Louis-Ferdinand Céline.

A questão da legitimidade do uso de uma língua literária construída a partir de uma norma linguística falada encontra adesão por parte de inúmeros escritores, como os acima citados. Raymond Queneau, por seu lado, considerava a necessidade de se criar um estilo para a linguagem falada:

Como não vejo nada realmente sagrado em nosso francês contemporâneo, também não vejo nenhuma razão para não elevar a linguagem popular à dignidade da linguagem escrita, e fonte de uma nova literatura, de uma nova poesia. (ROUSSIN, op.cit., p. 267)²²¹

Entretanto, aqui convém ressaltar que a questão literária não poderia ser reduzida a uma mera imitação ou transcrição da fala popular, como já havia sido experimentado pelo naturalismo, mas sim de uma nova reflexão, a partir da linguagem falada, da relação entre o oral e o escrito de um lado e, de outro, das

²²¹ Écrit en 1937, artigo pertencente ao livro *Bâtons, chiffres et lettres*, citação feita por Philippe Roussin (*Misère de la littérature, terreur de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2005. p. 267).

Comme je ne vois rien de réellement sacré dans notre français contemporain, je ne vois non plus aucune raison pour ne pas élever le langage populaire à la dignité de langage écrit, et source d'une nouvelle littérature, d'une nouvelle poésie (ROUSSIN, 2005, p.267)

potencialidades estéticas, isto é, sintáticas e rítmicas, trazidas pela ruptura das formas de língua impostas pela norma.

Certamente, a questão que se colocava não era a transcrição da linguagem falada, mas sim a busca da oralidade e, nesse sentido, convém lembrar que a oralidade é uma questão de ritmo, portanto de sintaxe, e ela pode ser encontrada tanto no oral quanto no escrito. As organizações rítmicas são mais numerosas e variadas na linguagem falada por tratar-se de uma comunicação que se efetua na dinâmica do diálogo, e nessa forma de comunicação podemos encontrar uma grande diversidade de construções sintáticas. Céline distancia-se de uma organização sintática lógica e linear para melhor exprimir a emoção, como vimos anteriormente.

Por outro lado, para os escritores supracitados, tratava-se de ultrapassar a oposição entre linguagem literária e linguagem coloquial, e, tomando como referência a linguagem falada, inserir a poesia na prosa:

A escritura do falado era a recusa da ideia que a poesia era o único campo da metáfora e da imagem ao passo que a linguagem comum era apenas o lugar das metáforas gastas.(...) Literariamente, a escritura do falado desejava renovar a linguagem, devolver ao romance a poesia encontrada fora do poema e da poesia, à língua ela mesma e à linguagem falada. (ROUSSIN, op.cit., p. 270)²²²

4.3.2 A questão da expressividade ou o “romance falado”

Até os anos 1930, observa Jérôme Meizoz em seu livro *L'âge du roman parlant 1919-1939* (2001), haveria dentro da narrativa literária uma “divisão de vozes” separando o discurso familiar do literário: a narrativa seria realizada em uma língua de dimensão nacional, ao passo que os diálogos dos personagens seriam transpostos em formas orais socialmente marcadas. Céline seria um dos primeiros escritores a romper com essa divisão de vozes: o Bardamu de *Voyage au bout de la*

²²² L'écriture du parlé était le refus de l'idée que la poésie était seule le lieu de la métaphore et de l'image tandis que le langage courant n'était que le cimetière des métaphores usées. (...) Littérairement, l'écriture du parlé visait à renouveler la langue, à rapatrier dans le roman la poésie cherchée hors du poème et de la poésie, dans la langue elle-même et dans la langue parlée (ROUSSIN, 2005, p. 270).

nuít se apresenta claramente por meio de sua fala não como um observador externo dos habitantes do subúrbio, mas como um deles. Tal enfoque permite vislumbrar o movimento de inserir o povo na literatura, não mais como objeto de observação, mas como sujeito da enunciação.

Essa nova abordagem literária recebeu por parte de Meizoz a nomenclatura de “romance falado”, conceito que o autor desenvolve em seu livro. O autor sustenta a hipótese de que no período entre guerras a literatura, assim como o cinema, desenvolveu o seu “romance falado” caracterizado por uma narrativa ficticiamente oralizada diante da qual o leitor teria a impressão de que alguém se dirigia diretamente a ele sem passar pelos códigos do escrito.

No mesmo período, vários foram os estudos consagrados à linguagem falada que se torna verdadeiramente objeto de investigação científica. O linguista suíço Charles Bally (1865-1947) fora um dos primeiros linguistas a debruçar-se sobre a questão com sua teoria geral da enunciação, *Le langage et la vie* (1913), assim como Joseph Vendryes, com seu livro *Le langage, introduction linguistique à l'histoire* (1923).

Uma das grandes questões a serem levantadas quanto à adoção dessa nova linguagem elaborada a partir da língua oral pelos escritores seria a reserva de expressividade e de emoção que ela apresentaria e que não existiriam na língua escrita:

À esta linguagem popular, confundida com a língua falada, é emprestada um conjunto de traços e qualidades supostamente ausentes da língua escrita, e associada pelos linguistas à emoção e à necessidade de expressividade de seus falantes. (ROUSSIN, op.cit., p. 279)²²³

Essa constatação já havia sido evocada por Vendryes em sua obra supracitada ao observar que o afetivo seria uma característica da linguagem falada e se manifestaria pela entonação, inflexão da voz, rapidez e intensidade da elocução.

²²³ À cette langue populaire, confondue avec la langue parlée, sont prêtés un ensemble de traits et de qualités censés faire défaut à la langue écrite, que les linguistes rapportent à l'émotion et au besoin d'expressivité des sujets parlants (ROUSSIN, op.cit., p. 279).

No entanto, os estudos linguísticos relativos à problemática da linguagem serão certamente teorizados e sistematizados a partir dos estudos de Emile Benveniste, em sua obra *Problemas de Linguística Geral 1 e 2* (1966, 1974). Suas teorias irão se constituir como um dos fundamentos para os estudos empreendidos a partir dos anos 1980 por Henri Meschonnic para a problemática da oralidade, conforme abordamos na primeira parte deste capítulo.

Outra contribuição relevante para essa discussão foram os trabalhos da linguista Claire Blanche-Benveniste, que, em seu livro *Approches de la langue parlée*, publicado em 1997, chama a atenção para a confusão reinante entre língua falada e língua popular, confusão esta que, durante mais de meio século, estaria na base dos trabalhos dedicados ao francês falado:

É uma constante, de 1900 até nossos dias; como se o ‘não popular’ não fosse falado; (...) Uma grande quantidade de livros consagrados ao francês falado não se preocupa de maneira alguma do que se diz em francês oralmente, unicamente do que diz o ‘povo’. Tal fato torna o ‘falado’ o espaço de todos os mal-entendidos: o do francês popular, o do oral como avesso do escrito. (...) (BLANCHE-BENVENISTE apud ROUSSIN, 2005, p. 281)²²⁴

É de se frisar, porém, que, junto aos escritores franceses dos anos 1930, entre os já citados Queneau, Ramuz e Céline, as representações linguísticas da língua seriam construídas a partir do dualismo entre o falado e o escrito e, nesse contexto, a língua popular seria identificada a uma língua oral.

Ao se abordar a questão dualística entre língua falada e língua escrita, deve-se chamar a atenção para a questão da expressividade da língua falada e que não seria obtida por meio da língua escrita. Dessa maneira, Céline, um dos escritores mais afeitos a insistir na oposição entre as duas línguas, considerava que o homem era naturalmente poeta e que a educação lhe impõe o raciocínio: “(...) *alors il se met à raisonner et Il devient emmerdant...*” (HINDUS, 1999, p. 145)

²²⁴ C’est une constante, de 1900 à nos jours; comme si le “non-populaire” ne se parlait pas; (...) Quantité d’ouvrages consacrés au français parlé ne s’occupent pas du tout de ce qui se dit en français, oralement, mais seulement de ce qui dit le “peuple”. Ce qui fait du “parlé” le lieu de tous les malentendus: celui du français populaire, celui de l’oral comme l’envers de l’écrit (...) (BLANCHE-BENVENISTE apud ROUSSIN, 2005, p. 281).

De fato, Céline, desde seu primeiro romance *Voyage au bout de la nuit*, ilustra como seriam as qualidades expressivas e musicais de uma língua literária *recriada* a partir de um quadro linguístico regido pelo falado:

Elle venait d'un temps où le petit peuple n'avait pas encore appris à s'écouter vieillir. (...) Ce regard allègre animait tout alentour, dans l'ombre, d'une joie jeunette, d'un entrain minime mais pur comme nous n'en avons plus à notre disposition, sa voix cassée quand elle vociférait reprenait guillerette les mots quand elle voulait bien parler comme tout le monde et vous les faisait alors sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement comme les gens pouvaient le faire avec leur voix et les choses autour d'eux au temps encore où ne pas savoir se débrouiller à raconter et chanter tour à tour, bien habilleusement, passait pour niais, honteux et maladif (CÉLINE, 1981, p. 254).²²⁵

A questão da busca da expressividade na língua literária encontra em Céline a seguinte justificação: “Je ne veux pas narrer, je veux faire ressentir. Il est impossible de le faire avec le langage académique, usuel – le beau style. (...) Le rendu émotif n'y est pas. Et c'est lui seul qui compte” (CÉLINE, 1983, p. 22).²²⁶

Ao considerar que a língua literária dos romances estaria morta: Céline teve o firme propósito de renovar a escritura e, para tal, criou uma “língua antiburguesa”, que corresponde aos seus objetivos ao alegar que existem sentimentos que não conseguiria exprimir de outra maneira. Mas, em seu projeto de restituir a expressividade à língua literária, se servindo, para tanto, de um registro linguístico praticamente inexistente na literatura, Céline empreenderá um grande trabalho marcado pela elaboração de uma nova escritura para a qual o qual o escritor não esconde o esforço: “*Or moi, je sue mes phrases.*” (CÉLINE, 1976, p. 84)

O projeto celiniano de “transpor” o falado para o escrito, afirma Kristeva (1980, p. 227), exigirá um sistema enunciativo que necessitará subordinar a

²²⁵ “Era de um tempo em que o povinho ainda não tinha aprendido que estava envelhecendo.(...) Esse olhar alegre animava tudo ao redor, com uma vivacidade jovial, uma energia mínima mas pura como não temos mais à nossa disposição, sua voz alquebrada quando ela vociferava retomava fagueira as palavras quando se dispunha a falar como todo mundo e fazia-as então saltitarem, frases e sentenças, caracolarem e tudo, repercutirem vivas muito engraçadas como as pessoas eram capazes de fazer com suas vozes e as coisas em torno de si inda no tempo em que não ter jeito para contar e cantar, alternadamente, muito habilmente, era visto como ridículo, vergonhoso e doentio.” (CÉLINE, 1995, p. 262)

²²⁶ “É impossível captar a emoção em uma linguagem acadêmica, usual – o belo estilo – . (...) Não se obtém a transposição do emotivo. E ela é a única que conta.”

dominante lógica ou gramatical da linguagem escrita. Assim sendo, sua escritura não somente fará uso de uma linguagem rica em gírias e expressões populares, mas irá operar transformações profundas em sua sintaxe. Seu trabalho, por ele mesmo batizado como “sua pequena música” é enfatizado por Kristeva ao ressaltar as transformações operadas no corpo da língua e salientar que sua ‘música’ é na verdade o trabalho de um especialista da sintaxe e da linguagem falada: um gramático que concilia melodia e lógica.

Vista sob esse prisma, a singularidade da escritura celiniana não se limita exclusivamente ao código linguístico caracterizado como popular ou à transposição do falado para o escrito, mas sim a um jogo enunciativo sutil. Seu projeto literário não se resume a um estilo convencionalmente caracterizado como oral-popular, pois o primordial, para ele, é a busca da oralidade na língua literária.

4.3.3 *A questão da oralidade em Céline*

A reflexão que aqui propomos à questão da oralidade na literatura baseia-se na conceituação apresentada por Henri Meschonnic.

Para o desenvolvimento da presente questão, discutiremos inicialmente a relação entre oralidade e literatura, para, em seguida, abordarmos a questão relativa a Céline.

Meschonnic postula que, desde que a língua seja vista na ordem do discurso, o que se observa é o funcionamento do contínuo, o que viria a mascarar o signo – estamos diante de um sistema que não privilegiaria o signo, mas sim o discurso. O contínuo é, então, “o ritmo como organização do movimento da fala na escritura e na oralidade não mais como oposição dual do oral e do escrito no signo, mas como primado do ritmo e da prosódia como modo de significar” (MESCHONNIC, 2006, p. 290).

Visto sob esse prisma, não se deve confundir oralidade com língua falada, uma vez que nesta concepção a oralidade não é simplesmente o discurso oral, mas, sobretudo, uma noção que designa uma atividade do sujeito, atividade de significância na qual o sentido vai além do signo.

A questão da oralidade implica uma poética do ritmo como organização do discurso, pois se deve reconhecer o oral como o primado do ritmo e da prosódia, que pode se realizar tanto no escrito como no falado: “Existe oralidade em Rabelais e Joyce. (...) A entonação é uma forma de oralidade. A imitação do falado no escrito é distinto do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão de oralidade.” (MESCHONNIC, 2006, p. 279).²²⁷

Para ilustrar a relação entre oralidade e literatura, tomaremos como exemplo a escritura de Flaubert, para quem uma boa frase de prosa deve ser como “um bom verso, imutável, tão rítmica e tão sonora.” (carta a Louise Colet, 1852).²²⁸

A escritura flaubertiana se caracteriza por uma ambição rítmica acentuada pela pontuação, pois, como sabemos, uma das formas de se captar o ritmo seria por meio da pontuação. Flaubert, ao captar e desviar as regras de pontuação, coloca em destaque o ritmo da frase, criando uma nova musicalidade da prosa capaz de transmitir a voz do autor.

Em um estudo consagrado a Flaubert intitulado *Oralité et ordonnancement du discours: ponctuation et ‘mise en page’ chez Flaubert*, publicado pela revista Flaubert, Revue Critique et Génétique (Flaubert, 2012), Sabine Pétilion e André Petitjean analisam os efeitos produzidos pelo uso do travessão (–) no artigo *Le tiret en fin de phrase dans Un coeur simple – un stylème flaubertien?*, e observam que esse sinal de pontuação seria considerado um dos mais relevantes dentro da escritura de Flaubert: “O travessão no final da frase significa ao mesmo tempo um sinal de ruptura e de continuidade discursiva; indicio de recuo enunciativo, ele diferencia e separa o componente frástico que simultaneamente ele incorpora.” (PÉTILLON; PETITJEAN, 2012, p. 4).

“O travessão (–) adquire em Flaubert um valor enunciativo, como nesta passagem situada no início do conto *Un coeur simple*: “ Por cem francos ao ano, ela respondia pela cozinha e arrumação da casa, costurava, lavava, passava, sabia

²²⁷ “Il y a de l’oralité dans Rabelais et dans Joyce. (...) L’intonation est un mode de l’oralité du parlé. L’imitation du parlé dans l’écrit est distincte de l’oral. L’historicité de la ponctuation des textes est une question d’oralité” (MESCHONNIC, 2006, p. 279).

²²⁸ Citado por Sabine Pétilion e André Petitjean no artigo “Le tiret en fin de phrase dans *Un coeur simple*”. Disponível em: <https://flaubert.revues.org/1867> . Acesso em: 29 nov. 2017.

arriar um cavalo, engordar as aves de criação, bater manteiga, e permanecia fiel à patroa, - que, entretanto, não era uma pessoa agradável.” (Flaubert, 2015, p. 3) ²²⁹

Nesse parágrafo, o uso do travessão não é gramatical, mas sim enunciativo, aqui o escritor se retira para refletir: seu emprego estaria associado ao ritmo e à voz. A pontuação de Flaubert poderia ser entendida como a semântica do ritmo, a presença de uma voz que se exprimiria em jogos de intensidade rítmica marcados pela utilização de travessões precedidos por vírgulas ou ponto e vírgulas, presentes em quase todos os romances de Flaubert.

Poderíamos aqui sugerir um ponto em comum entre escritores tão diversos como Flaubert e Céline, visto que ambos criaram uma poética na qual o discurso e a enunciação representariam a quintessência de sua escritura.

A especificidade da escritura celiniana, como já foi dito, não reside no uso de uma linguagem popular marcada pelo uso de gírias, mas sim em seu sistema de enunciação, seu discurso. O importante para ele não é uma imitação do falado no escrito, mas a busca da oralidade que se manifestaria por meio do ritmo, pontuação, entonação e de uma sintaxe singular.

Tornar a língua literária expressiva ao captar a emoção seria, sem dúvida, o propósito linguístico-literário de Céline e, nesse sentido, sua escritura é criada a partir de uma árdua elaboração de recriação de uma linguagem falada, como nesta passagem: “(...) Jonkind aussitôt la soupe, il se remettait à baver. On le laissait faire à présent. On l’essuyait plus qu’à la fin” (CÉLINE, 1981, p. 757). ²³⁰

A linguagem falada pareceria ser para Céline a única maneira de exprimir a emoção: certamente, a criação de um estilo marcado pelo uso linguístico de recursos expressivos da língua, tais como jogos de palavras, sonoridades ou lexicais por meio do emprego de gírias e expressões populares, será uma das marcas do escritor. Mas, no entanto, o que constitui a singularidade da escritura celiniana, sua transgressão literária, não se resumiria ao uso desabrido de gírias ou expressões

²²⁹ FLAUBERT, G., *Um coração simples*, tradução Sergio Flaksman, São Paulo: Grua Livros, 2015

²³⁰ “Jonkind, assim que acabava de tomar a sopa, começava a babar. Ninguém se incomodava. Só o limpávamos no final...” (CÉLINE, L.-F. *Morte a crédito*. Trad. Vera de Azambuja Harvey e Maria Arminda Souza-Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 246).

populares. Sua revolução estética estaria direcionada ao questionamento da própria noção de frase ao instaurar uma linguagem em ruptura com a sintaxe linear e lógica. E, nesse sentido, um dos grandes eixos de seu idioleto – conhecimento linguístico atualizado numa regularidade de utilização de estruturas discursivas – seria incontestavelmente a pontuação, responsável, em grande parte, por sua “petite musique”, vista como essa busca incansável pelo ritmo, sonoridade e musicalidade presentes em seus romances.

“Seu idioleto de pontuação torna o enunciado não somente a enunciação viva de uma palavra falada, mas também uma linguagem poética em ruptura com a linguagem linear e harmônica do superego.” (MONTAUT, 1981, p. 20)²³¹

Mas qual seria a quintessência da escritura de Céline? A busca por uma linguagem poética suscetível de traduzir a emoção?

Tornar a língua literária expressiva ao captar a emoção, emoção esta que seria obtida por meio da recriação da linguagem falada, mas de uma linguagem suficientemente poetizada para a qual a pontuação criaria “sua pequena música”.

A busca de tal forma literária encontraria sua realização linguística ao lado da linguagem falada: “(...) l’émotion ne peut être captée et transcrite qu’à travers Le langage parlé... le souvenir du langage parlé” (CÉLINE, 1983, p. 25).²³²

Dessa forma, a expressividade e a carga emotiva que Céline deseja imprimir a sua língua literária seriam obtidas ao lado de recursos linguísticos disponíveis em um léxico composto, em grande parte, de gírias e expressões populares. A ênfase em uma linguagem marcada por tal registro linguístico tem o intuito de potencializar a violência de seu discurso, pois, ao se servir de um vocabulário popular, o autor deseja imprimir sua visão de mundo: uma visão degradada e aviltada do mundo.

²³¹ “Son ‘idiolecte ponctuatif’ fait de l’énoncé non seulement l’énonciation vivante d’une parole parlée, mais un langage poétique en rupture avec le langage linéaire et harmonieux du surmoi” (MONTAUT, 1981, p. 20).

²³² “(...) a emoção só pode ser captada e transcrita através da linguagem falada...a lembrança da linguagem falada” (CÉLINE, 1983, p. 25)

Contudo, é preciso observar que a transgressão de Céline está longe de se resumir ao uso de gírias e de um vocabulário popular, pois sua singularidade reside essencialmente no questionamento da ordem canônica da frase e, portanto, de um certo formato do discurso. Ao se referir ao trabalho de estilização que seus romances lhe impõem, Céline salienta o grande esforço que isso representa ao insistir sobre o esforço de estilização exigido pela redação de 400 a 500 páginas: “Maintenir un effort de stylisation de 400-500 pages demande énormément d’efforts...(…) Pour dire la vérité, 400 pages imprimées font 80.000 pages à la main” (CÉLINE apud ROUAYRENC, 1994, p. 15).²³³

Haveria, portanto, uma aproximação a ser feita com Flaubert, para quem *“Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, inchangeable, aussi rythmée, aussi sonore”*, como citamos no início deste capítulo, haja vista a importância que ambos atribuem ao estilo.

Iremos, portanto, nos distanciar de considerações que reduziriam a escritura de Céline a fórmulas como linguagem oral-popular, haja vista a grande elaboração estilística que a cerca. E isso fica claro na análise feita pela professora Leda Tenório da Motta sobre o tão decantado estilo falado celiniano:

Essa língua enervada, chula, insultuosa, exclamativa, sem ser popular ainda assim, pois, ao contrário, é essencialmente fabricada, essencialmente poética. Essa língua dúbia, que postula ser diretamente emoção, quando é trabalho de estilo; pura voz, quando é escritura (MOTTA, 1997, p. 152).

Estamos diante de *Mort à crédit* de uma escritura que privilegia certamente o discurso – o produto da enunciação –, esse ato enunciativo que implica um locutor e um interlocutor: “O discurso pendeu completamente e definitivamente para o lado do discurso, ele se fez discurso, totalmente e não apenas em estratos.” (ROUAYRENC, 1994, p. 85).

As estratégias enunciativas acionadas pelo discurso celiniano enfatizam a busca da oralidade, vista, portanto, como a organização do discurso regida pelo ritmo, o qual se corporifica na pontuação, sonoridade e entonação. O ritmo e a

²³³ “Manter um esforço de estilização ao longo de 400-500 páginas exige muito esforço...(…) Para dizer a verdade 400 páginas impressas representam 80.000 páginas manuscritas.” (CÉLINE apud ROUAYRENC, p. 15)

prosódia do discurso fariam parte da construção do sentido, que não seria apenas obtido pelo signo linguístico. É de se frisar, por conseguinte, que a oralidade presente no discurso literário privilegiaria outras fontes de construção de sentido que não seriam acionadas apenas pelos conceitos da língua.

Ao analisar a questão da significação do discurso, o professor de literatura francesa Gérard Dessons propõe o conceito de fraseado ao estabelecer a distinção entre o afeto e o semântico dentro de uma frase:

O fraseado é, portanto, feito da melodia e do ritmo, os quais são o próprio corpo do discurso, um corpo significante. O fraseado é a subjetivação do discurso, na medida em que traz o afeto para a significação, onde torna indissociáveis o afeto e o semântico. É preciso que, na fala, o corpo esteja sempre presente. É por isso que essa “terceira articulação” não está presente apenas na oralização do discurso. Ela existe também no discurso escrito, como fenômeno entonativo-acental complexo, feito de demarcações, recuos e lançamentos enunciativos, pelos quais a linguagem é indissociavelmente do sentido e do corpo (DESSONS, 1997).

A escritura de Céline, como vimos, está inteiramente associada à busca do ritmo, o que nos levaria a crer que a completude de seu discurso dependeria não somente de uma performance linguística, mas, sobretudo, da escuta de um ritmo. O leitor celiniano deve estar disponível para a escuta desse ritmo, sem a qual não haveria construção de sentido ou, melhor dizendo, de coenunciação. Assim sendo, a musicalidade, a sonoridade, a pontuação e a entonação revelam-se constituintes dessa busca incansável pelo ritmo – marcas essenciais da escritura celiniana – conforme podemos observar a partir da seguinte análise:

O escritor, nada fez, enquanto não consegue manifestar e comunicar ao leitor graças a este ritmo a reação íntima que as palavras e realidades designadas provocam nele. Ele escreve somente para transmitir esta vibração ao mesmo tempo em que o sentido – quando isto é possível -, ou às vezes a custa dele.²³⁴

²³⁴ L'écrivain, pense-t-il, n'a rien fait tant qu'il n'est pas arrivé à manifester et à communiquer au lecteur grâce à ce rythme la réaction intime que les mots et les réalités qu'ils désignent provoquent en lui. Il n'écrit que pour faire passer cette vibration en même temps que le sens – quand cela est possible –, ou parfois à ses dépens (CÉLINE, apud NEJADMOHAMMAD, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo teve como ponto de partida uma hipótese construída em torno da existência de uma dimensão autobiográfica dentro da obra do escritor Louis-Ferdinand Céline. A partir dessa ideia, tentamos analisar de que maneira a escritura autobiográfica celiniana é organizada no *corpus* que estabelecemos para essa reflexão – seu segundo romance, *Mort à crédit* – e os mecanismos empregados para desenvolver a singularidade de sua escritura literária.

Muito se tem sublinhado – e com razão – que a autobiografia, enquanto gênero literário continua sendo, ainda hoje, um objeto de difícil apreensão. Os numerosos estudos consagrados à autobiografia o demonstram. Além disso, para se assegurar estritamente que uma narração é autobiográfica, só podemos nos ater às condições formais identificadas, por exemplo, por Gérard Genette (Autor=Narrador=Personagem). As outras considerações de ordem contratual (o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune) ou referencial (o autor/narrador/personagem realmente vivenciou tais acontecimentos) não se constituem por si só como elementos operacionais.

Durante o desenrolar desta pesquisa estivemos atentos à construção da escritura autobiográfica celiniana e de que maneira o escritor mantém uma ambivalência entre os dois gêneros literários: o romance e a autobiografia.

A problemática das relações entre romance e autobiografia certamente é inserida de maneira abrangente na obra de Louis-Ferdinand Céline, o que teria levado Henri Godard, em sua *Poétique de Céline*, a desenvolver uma nova nomenclatura para sua produção literária: romance-autobiografia. Isso se daria porque sua obra poderia ser vista como sendo, simultaneamente, um romance e uma autobiografia. Dessa forma, ao fazer uma narrativa retrospectiva de uma vida, o autor faria um mergulho em um imaginário ficcional a partir do deslocamento de acontecimentos biográficos que seriam assim transpostos e mesmo recriados dentro de um universo escritural. Sua obra estaria assentada em uma ambivalência cuidadosamente mantida pelo autor entre romance e autobiografia.

O romance retrospectivo de uma vida poderia ser analisado a partir da cronologia de suas obras, sobretudo na primeira fase de sua produção literária, conhecida como a trilogia: Infância-Guerra-Londres, escrita entre 1932 e 1944. *Mort à crédit*, seu segundo romance, faz a narrativa da infância e adolescência de seu narrador Ferdinand, ao passo que seu primeiro romance, *Voyage au bout de la nuit*, é o relato de seu engajamento na Primeira Guerra Mundial, suas viagens pela África e Estados Unidos e seu cotidiano de médico na periferia parisiense. Já o terceiro romance dessa trilogia, *Guignol's band*, evoca sua vida em Londres, episódio que estaria inserido após o episódio da guerra.

A discussão sobre a classificação autobiográfica seria, a meu ver, destituída de sentido, uma vez que tudo o que o escritor produz é autobiográfico por fazer parte de seus interesses, fantasmas ou traumas, o que levaria a crer que a distinção entre narrativas de ficção e autobiografia seria irrelevante. Assim sendo, deveremos, essencialmente, observar a escritura autobiográfica.

Haveria, em Céline, uma justaposição dos projetos autobiográfico e romanesco, mas seria este último que organizaria sua vida para dela fazer material para sua escritura a ser trabalhada e esculpida:

Ayant amalgamé tant bien que mal, disions-nous, hommes, bêtes et choses au gré de nos sens, de notre mémoire infirme, modestement, à vrai dire, (...) nous étendons le tout (c'est l'impression que le procédé nous donne) comme une pâte sur le métier. (...) c'est en empoignant les deux côtés que nous travaillons, tirillons, étirons cette pâte de vie, dangereuse et refaite, par chapitres... (CÉLINE, 1976, p. 57).²³⁵

A dimensão autobiográfica da obra de Céline raramente foi contestada pelos críticos literários, mas deve-se deixar claro que esse estatuto literário deve corresponder à poética celiniana de transposição dentro da qual haveria uma dinâmica entre ficção e biografia.

²³⁵ “(...) que estejam mais ou menos misturados homens, animais e coisas ao sabor dos nossos sentidos e da nossa memória enferma, a bem dizer com modéstia, (...) estendemos o todo como uma massa (é a sensação que tal processo nos dá) sobre o tear. (...) agarrando-a por ambos os lados que trabalhamos, esticamos, tendemos esta perigosa e refeita massa de vida, por capítulos...” (CÉLINE, 1995, p. 29-30).

De fato, a relação entre memória e imaginário pode ser vista como o cerne da problemática da narrativa autobiográfica, pois, como sabemos, esses relatos encontram-se frequentemente muito mais apoiados em jogos do imaginário do que na verdade, como salienta Leda Tenório da Motta (2004):

“(...) Céline, que nos deixa não apenas uma memória tonificadamente raivosa da vida infantil na Paris pobre da Passagem Choiseul (...) mas um testemunho de tirar fôlego sobre as duas grandes guerras, (...)” (MOTTA, 2004, p. 65).

A dimensão do imaginário presente em seus romances é, via de regra, explicitamente mencionada em epígrafes ou prólogos: *em Voyage au bout de la nuit*: “*Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force*”. Ou em *Féerie pour une autre fois*: “*Tous les lieux, noms, personnages, situations présentés dans ce roman sont imaginaires! (...) Aucun rapport avec aucune réalité!*”.

Os fragmentos do real – acontecimentos, sentimentos vivenciados – são transpostos em conformidade com a visão celiniana, dentro da qual o apelo ao imaginário exerce uma força contundente, pois seria por seu intermédio que um certo real seria transposto. Sua literatura seria, assim, criada a partir de uma transposição e poetização do real, condição necessária para a existência de uma obra literária. O dispositivo de transposição literária acionado por Céline significa, antes de tudo, a estilização em seu discurso. O escritor inverte a ordem da transposição ao colocar em primeiro lugar as exigências da obra e do estilo sobre a mensagem. A primazia da enunciação sobre o enunciado. A preeminência da forma de dizer sobre o que é dito, pois é a forma de dizer que orienta o conteúdo, o molda e lhe dá sentido. Com Céline, o discurso não tem como primeiro objetivo a narração de uma história: o importante é a expressão, ou seja, a preeminência da função estética ou poética do discurso.

A citação de Leda Tenório da Motta, supratranscrita, nos permite vislumbrar onde residiria, a meu ver, a especificidade do discurso autobiográfico de Céline : o uso de palavras como “tonificadamente”, “raivosa”, e “de tirar o fôlego” nos remetem à ideia de que a escritura autobiográfica de Céline visa essencialmente uma entrada na qual a explosão emotiva e o apelo ao leitor são determinantes.

O apelo ao leitor e seu lugar no discurso celiniano é de suma importância, visto que o leitor não deve apenas compartilhar o que o autor escreve, mas sim completar seu discurso. E, nessa perspectiva, a autobiografia seria uma construção de leitura e seu leitor, o coenunciador do discurso literário.

Ao analisar a questão da leitura autobiográfica, Véronique Dahlet (2015, p. 26) observa que o pacto autobiográfico diz menos respeito ao conteúdo exposto do que ao evento relacional que tem como espaço a autobiografia em que coatuam o autor e o leitor numa mesma experiência do entender. Por conseguinte, podemos entender que o que está em jogo no processo autobiográfico não é tanto a verdade nesse processo rememorativo, mas sim a consecução de uma escritura.

De fato, Céline, quando escreve *Voyage au bout de la nuit* ou *Mort à crédit*, não impõe como necessária uma identidade entre autor, narrador e personagem, ou em reconstituir a verdade de sua trajetória de vida – preceitos do pacto autobiográfico –, mas sim em tecer variações ficcionais sobre sua vida por meio de uma escritura suficientemente expressiva, permitindo traduzir a emoção e os sentimentos dolorosos de sua realidade.

Assim sendo, a especificidade literária de Céline não se constituiria, a meu ver, no ato de tecer grandes questionamentos sobre a adesão autobiográfica de seus romances, mas sim de mergulhar nos desdobramentos de sua escritura, essência de sua criação. A pesquisa estilística vista por meio de uma transgressão na sintaxe habitual das frases, uma pontuação *sui generis* e a busca incessante do ritmo demonstrariam que a adesão do autor estaria mais ao lado da forma do que do conteúdo.

Mort à crédit, o romance de formação do jovem Ferdinand, poderia ser analisado como o romance de outra formação, a formação da escritura celiniana, uma vez que seria por meio desse romance que o estilo singular de seu autor teria início.

O movimento do discurso celiniano está em constante oscilação entre memória e estilização, uma vez que sua transposição literária exige a criação de uma escritura na qual a preocupação estilística é dominante. Ou seja, transpor, para Céline, significaria estilizar. “*Transposez ou c’est la mort!*”, repete ele em *Guignol’s*

band. Escrever sobre sua vida ou dar vida à sua escrita? Parece ser esta a oscilação constante do discurso celiniano.

O que nos pareceria bastante claro em um percurso literário como o de Céline, no qual a pregnância do estilo é imediatamente ressaltada, seria a importância do ato elocutório, isto é, da enunciação sobre os conteúdos. E tal evidência nos leva a considerar a hipótese de que sua singularidade estilística manifestaria a presença do autor, quer dizer, a porção autobiográfica se manifestaria no conteúdo e na forma da narrativa. Dessa maneira, o estilo assume um papel fundamental, uma vez que o processo escritural viria a enriquecer a própria autobiografia como bem salientou Starobinski:

Neste relato no qual o narrador tem como tema seu próprio passado, a marca individual do estilo reveste-se de uma importância particular uma vez que à autorreferência explícita da própria narração, o estilo acrescenta o valor autorreferencial de um modo singular de elocução. (STAROBINSKI, 2001, p. 111).²³⁶

Junto a Céline, estaríamos inclinados a acreditar que haveria a criação de uma nova escritura autobiográfica, tendo em vista a grande liberdade concedida ao imaginário: tecer variações romanescas sobre sua vida por meio de uma escritura que funcionaria como uma enxurrada tal é a abundância de elementos arrebatados em sua passagem: léxico, sintaxe, pontuação, ritmo.

A representação sonora da linguagem, a musicalidade das palavras e o ritmo como elemento inerente ao discurso são os dispositivos criados por Céline para exprimir as emoções e os sentimentos conflituosos e atormentados desencadeados pelo horror da realidade.

Desse modo, resumindo, a questão fundamental na escritura autobiográfica de Céline diz respeito à criação de uma linguagem cuja oralidade, vista aqui segundo a conceituação de Henri Meschonnic, seria a pedra angular de seu discurso. Nesse sentido, a oralidade escapa à simples oposição ao escrito e é

²³⁶ Dans ce récit où le narrateur prend pour thème son propre passé, la marque individuelle du style revêt une importance particulière, puisque à l'autoréférence explicite de la narration elle-même, le style ajoute la valeur autoréférentielle implicite d'un mode singulier d'élocution. (STAROBINSKI, 2001, p. 111)

vista como o movimento do discurso na escritura, ou seja, o ritmo, e, nesse enfoque, sua escritura seria sustentada pela primazia do ritmo no discurso.

Impossível se falar em Céline sem pensar na fórmula por ele criada ao referir-se ao seu estilo como sua “*petite musique*”: sem dúvida, um dos elementos essenciais em sua escritura é o ritmo de seu discurso.

No decorrer do romance *Mort à crédit*, Céline insiste sobre o primado da sonoridade e da entonação da língua, e esta seria uma das razões da importância metalinguística atribuída à língua inglesa, à sua música:

J'ai pas hâte de me rendre au “Meanwell”... Ça me plaît bien moi l'endroit du quai... l'espèce de foire et les gens vagues... C'est bien agréable une langue dont on ne comprend rien... C'est comme un brouillard aussi qui vadrouille dans les idées... C'est bon, y a pas vraiment meilleur... C'est admirable tant que les mots ne sortent pas du rêve... (CÉLINE, 1981, p. 706).²³⁷

No desenvolvimento deste trabalho surgiram algumas indagações, e uma delas é a existência de um paradoxo concreto da escritura celiniana, uma vez que seu criador desejaria exprimir a emoção e os sentimentos suscitados por uma realidade hostil por meio da linguagem e, nesse sentido, a linguagem seria vista como um instrumento de mediação.

Poderíamos tentar responder a essa pergunta ao aventar a possibilidade de que, para remediar a insuficiência da linguagem para transmitir a emoção, o autor fará uso de uma expressão literária marcada pela sonoridade e musicalidade como transmissores de mensagens. Assim sendo, para criar uma linguagem sob tensão, como é seu propósito, o autor desejará criar um discurso marcado pela existência de um ritmo em interação com o sentido.

A tese que aqui apresentamos, e esperamos ter comprovado por meio das análises, é a de que, perante a estratégia narrativa empregada pelo autor, diríamos estar não diante da narrativa de uma vida, mas sim da vida de uma narrativa.

²³⁷ “Não me importava mais em chegar logo ao “Meanwell”... Estava-me divertindo muito ali, no cais... naquela espécie de feira cheia de gente despreocupada... Uma língua que não se entende dá uma sensação bem agradável... Parece que a cabeça da gente está dentro de uma cerração que cobre as ideias... É bom! Na verdade, não há nada melhor... É delicioso contanto que as palavras não saiam do sonho...” (CÉLINE, 1982, p. 198).

Autobiografia? (...) Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais ; se quiser, autoficção, *de ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem*, sem a lógica e a sintaxe do romance tradicional ou novo. (...) (DOUBROVSKY, 1977)²³⁸

Ao concluir estas breves considerações, que estão longe de exaurir a problemática da escritura autobiográfica, uma questão a ser discutida seria a de verificar em que medida uma narrativa tão fortemente marcada pelo estilo poderia ser associada a uma narrativa de dimensão autobiográfica.

A resposta que proponho a esse debate retoma o principal enfoque desta tese, ou seja, a pregnância do estilo em Céline. Visto ser este o elemento que se impõe à escritura celiniana, observa-se um distanciamento à dimensão autobiográfica, pois o estilo, como “marca pessoal”, seria visto como “ars”, isto é, artifício, no sentido etimológico, opõe-se à pretensa “objetividade” do autobiógrafo.

Por outro lado, se quisermos nos aprofundar na questão autobiográfica, devermos estar atentos ao procedimento da escritura, pois a rememoração instaurada pela narrativa de si implica uma descoberta e construção de si. E seria, por meio da poética da escritura, que o autor poderia dar vazão à expressão lírica de seu “eu”.

A problemática da linguagem a ser utilizada em narrativas autobiográficas encontra-se, certamente, no âmago de nossas reflexões: vários foram os autores, como Rousseau ou Doubrovsky, que se posicionaram sobre a necessidade de se criar uma linguagem específica ao se pretender realizar uma autobiografia.

Esse é, por excelência, o caso de Céline: *Mort à crédit*, um romance que pode ser lido como um romance de formação, a formação de Ferdinand, mas, sobretudo, como o romance de formação e nascimento da escritura celiniana.

Céline não apenas revolucionou a escritura ficcional em razão de sua sintaxe, léxico e pontuação pouco usual e até inexistente na língua literária, como também

²³⁸ Autobiographie? (...) Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, *d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage*, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique (DOUBROVSKY, 1977).

modificou profundamente os elementos ditos invariáveis da escritura autobiográfica ao dar primazia ao estilo, um estilo particularmente marcante, presente e que se impõe de imediato. Isso porque o estilo restitui para ele próprio e transmite ao leitor a força da efervescência e do tumulto de suas emoções – cóleras, revoltas, melancolias, ternuras... –, emoções que não estão dissociadas dos acontecimentos narrados, pois, para Céline, autor e narrador, esses acontecimentos são justamente apreensíveis e narráveis, porque vivenciados na emoção por Louis Ferdinand Destouches.

Mort à crédit assinalaria um novo caminho para a escritura autobiográfica? A ficcionalização de uma experiência de vida, caminho que seria, após Céline, trilhado por vários escritores que teriam como Céline associado autobiografia e ficção em um movimento duplo e ambíguo: a reivindicação do recurso ao imaginário e a narrativa de uma experiência pessoal vista por meio de uma transposição literária.

Ao terminar este trabalho, recorro às palavras do próprio Céline, pois, como ele mesmo afirma, há em uma narrativa de si uma porção de difícil ou impossível apreensão. É, por exemplo, o que ele diz em sua tese consagrada à vida do médico húngaro Semmelweis: “Mais on n’explique pas tout avec des faits, des idées et des mots. Il y a en plus, tout ce qu’on ne sait pas et tout ce qu’on ne saura jamais” (CÉLINE, 1999, p. 101).²³⁹

²³⁹ “Mas não se explica tudo com fatos, ideias e palavras. Existe algo mais, tudo o que não se sabe e que nunca se saberá.” (CÉLINE, 1999, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DE CÉLINE

CÉLINE, L.-F. *Casse-pipe suivi du Carnet du cuirassier Destouches*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Céline et l'actualité littéraire 1 – 1932-1957*, Cahiers Céline 1. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Céline et l'actualité littéraire 2 – 1957-1961*, Cahiers Céline 2. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *D'un château l'autre*. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *Entretiens avec le professeur Y*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *Féerie pour une autre fois*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Guignol's band 1 et 2*. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Le style contre les idées*. Bruxelles: Ed. Complexe, 1999.

_____. *Mort à crédit*. Paris: Gallimard, 1952.

_____. *Morte a crédito*. Trad. Vera de Azambuja Harvey e Maria Arminda Souza-Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Nord*. Paris: Gallimard, 1960.

_____. *Norte*. Trad. Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Romans 1*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Romans 2*, 1974, Bibliothèque de la Pléiade.

_____. *Semmelweis*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Ulisseia, 1973.

_____. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *De castelo em castelo*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O cão de Deus*. Tradução e organização Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1995.

2. SOBRE CÉLINE

ASSOULINE, P. *Le Monde*. Hors-Série Louis-Ferdinand Céline. Paris, 2014.

BASTOS, D. *Céline e a ruína do Velho Mundo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BELLOSTA, M.-C. *Céline ou l'art de la contradiction*. Paris: PUF, 1990.

BÉNARD, J. *L'inter-dit célinien*. Montréal: Balzac, L' Univers des discours, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *La force de l' age*, 1960.

BRAMI, E. *Céline vivant*. Paris: Montparnasse, 2007.

_____. *Céline*. Je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple. Paris: Écriture, 2003.

CRESCIUCCI, A. (org.). *Actualité de Céline*. Etudes réunies. Tusson: du Lérot, 2001.

DERVAL, A. (org.). *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Critiques 1932-1935. Paris: IMEC, 1993.

DESTRUEL, P. *Louis-Ferdinand Céline*. L'écriture en conflit. Paris: A. Colin, 2005.

FERRANT, A. *Céline l' analyste, et « l' immonde interne »*. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-topique-2012-1-page-7.htm> Acesso em: 8 dez. 2017.

GIBAUT, F. *Céline 1. Le temps des espérances (1894-1932)*. Paris: Mercure de France, 1977.

GODARD, H. *Céline scandale*. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Le roman modes d'emploi*. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Poétique de Céline*. Paris: Gallimard, 1985.

HINDUS, M. *Céline, tel que je l' ai vu*. Paris: L'Herne, 1999.

HUCHET, J.-C. « *Mort à crédit* » de Céline: une naissance payée comptant. Paris: PUF, 1993.

JEANNELLE, J.-L. Les mémoires à l'épreuve du burlesque: Céline ou la comédie des grands guignols. *Revue d' Histoire Littéraire de France*, vol. 109, 2009/3, p. 681-698. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2009-3-page-681.htm>. Acesso em: 8 dez. 2017.

KOUAJIE, V. *Langage et narration dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*. Frankfurt: Peter Lang, 2014.

MARTEL, J.-P. « L'impossible épopée moderne. Le « lyrisme de l'ignoble » comme stratégie de valorisation littéraire chez Céline ». *Poétique*, n. 146, 2006/2, p. 199-216. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-2-page-199.htm>. Acesso em: 8 dez. 2017.

MAGRIS, C. *Danúbio*. Trad. Elena Grechi e Jussara de Fátima M. Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARTIN, J.-P. *Contre Céline*. Paris: José Corti, 2013.

MONTAUT, A. La ponctuation et l'altération de la syntaxe linéaire et logique: la transposition célinienne. *Bulletin des Hautes Études sur l' Orthographe*, 8, 1982, p. 19-30. Disponível em: <http://anniemontaut.free.fr/littindienne.htm>. Acesso em: dez. 2017.

MOTTA, L. T. *Lições de literatura francesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Literatura e comunicação*. São Paulo: Unimarco, 2004.

MURAY, P. *Céline*. Paris: Gallimard, 2001.

NEJÂDMOHAMMAD, V. Quand le rythme syncope, chez L.F. Céline. *Revue de Tehéran*, n. 27, février 2008. Disponível em: <http://www.teheran.ir/spip.php?article35#gsc.tab=0>. Acesso em: dez. 2017.

NESTROVSKI, A.; SELIGMAN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2003.

RAOUAYRENC, C. « *C'est mon secret* »: la technique de l'écriture 'populaire' dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*. Charente: Lérot, 1994.

RICHARD, J.-P. *La nausée de Céline*. Paris: Fata Morgana, 1980.

RICHAUDEAU, F. Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire. *Communication et langages*, n. 61, 3ème trimestre 1984, p. 53-75. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1984_num_61_1_1632 Acesso em: dez. 2017.

ROBERT, P.-E. *Incipit et ouvertures romanesques chez Louis-Ferdinand Céline*. Disponível em: <https://tokyo-metro-u.repo.nii.ac.jp/?action...uri...id>. Acesso em: dez. 2017.

ROUSSIN, P. *Misère de la littérature, terreur de l' Histoire*. Céline et la littérature contemporaine. Paris: Gallimard, 2005.

ROUX, D. *La mort de Céline*. Paris: la Table Ronde, 2007.

SAMPAIO, A. N. (org.). *O cão de Deus*. Lisboa: Hiena Editora, 1995.

SAUTERMEISTER, C. *Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment ou la dynamique de l' invective chez Céline*. Disponível em: <http://www.lepetitcelinien.com/2012/04/avec-les-mots-on-ne-se-mefie-jamais.html>. Acesso em: dez. 2017.

SOLLERS, P. *Céline*. Paris: Écriture, 2009.

VITOUX, F. *Louis-Ferdinand Céline*. Misère et Parole. Paris: Gallimard, 1973.

3. ESTUDOS TEÓRICOS

ARFUCH, L. *O espaço biográfico*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Questões de Literatura e de estética*. Trad. Aurora Bernardini, São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira, São Paulo: Brasiliense, 1988

_____ et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

_____ et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Pinto, Rio de Janeiro, Vozes, 2013.

BAUDELLÉ, Y. Du Roman autobiographique, problèmes de la transposition fictionnelle. *Protée*, Québec, vol. 31, 2003, p. 7-26. Disponível em: <https://www.erudit.org/revue/pr/2003/v31/n1/008498ar.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

BAYARD, P. *Qui a tué Roger Ackroyd*. Paris: éditions de Minuit, 1998.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral 1*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1988.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 2006.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 3*. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1993.

BRONCKART, J.-P. *Activité langagière, textes et discours*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1996.

BRUNEL, P. Introduction aux autobiographies. *Revue de littérature comparée*, 2008/1 (n. 325), p. 7-22. Disponível em: https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=RLC_325_0007. Acesso em: dez. 2014.

COHN, D., *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001.

COMPAGNON, A. *Qu'est-ce qu'un auteur*. Disponível em: www.fabula.org/compagnon/auteur.php. Acesso em: 28 set. 2017.

COSTA LIMA, L. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DAHLET, Véronique. A pontuação e as culturas da escrita. *Filologia e Linguística Portuguesa*, Brasil, n. 8, p. 287-314, aug. 2006. ISSN 2176-9419. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/59757/62866>. Acesso em: 23 jan.

_____. *As (man)obras da pontuação*. São Paulo: Fapesp, 2006.

_____. Robert Pinget ou la ponctuation causeuse des voix. In: LIEBER, J. C.; RENOARD, M. (org.). *Le chantier Robert Pinget*. Paris: Jean-Michel Place, 2000.

DESSONS, G. *A frase como fraseado*. Disponível em: <http://doczz.fr/doc/1983043/a-frase-como-fraseado>. Acesso em: 6 dez. 2017.

DOSSE, F. « La biographie à l'épreuve de l'identité narrative ». *Fabula/Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricoeur. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document1928.php>. Acesso em: 10 nov. 2014.

ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- ENGELBACH, B. (Université Paris-Est). Du modèle du récit à l'énonciation de soi. *Fabula/Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricoeur. Disponible em: <http://www.fabula.org/colloques/document1883.php>. Acesso em: 19 nov. 2014.
- GAGNEBIN, J.-M. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 11, n. 30, maio-ago. 1997. Disponible em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200016 Acesso em: 5 abr. 2015.
- GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.
- _____. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- GERVAIS, B.; BOUVET, R. (org.). *Théories et Pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses Universitaire du Québec, 2007.
- GREVE, M. de. L'autobiographie, genre littéraire. *Revue de Littérature comparée* 1, 2008. Disponible em: www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-l-page-23.htm. Acesso em março 2014
- HERLANT-HÉMAR, K. *Identité et inscription temporelle: le récit de soi chez Ricoeur*. Disponible em : www.fondsriceur.fr/.../identite-et-inscription-tempo Acesso em: 20 nov. 2014.
- ISER, W. *L'acte de lecture*. Bruxelles: Mardaga, 1976.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- KUNDERA, M. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- LEJEUNE, P. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.
- MAZAURIC, C. *Le texte du lecteur*. Bruxelles: ed. Peter Lang, 2011.
- MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.

_____. *La rime et la vie*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. Qu'entendez-vous par oralité? *Langue Française*, n. 56, 12/1982.

MIRAUX, J.-P. *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*. Paris: A. Colin, 2005.

OLIVEIRA, M. R. D.; PALO, M. J. (org.). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 2010.

PATRON, S. *Le narrateur*. introduction à la théorie narrative. Paris: Armand Colin, 2003.

PÉTILLON, S.; PETITJEAN, A. Le tiret en fin de phrase dans *Un coeur simple, Flaubert*, 8, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/flaubert/1867>
Acesso em: 9 jan. 2018.

PICON, G. *L'usage de la lecture*. Paris: Mercure de France, 1979.

RABATÉ, D. *Poétique de la voix*. Paris: José Corti, 1999.

RABATEL, A. La fictionalisation des paroles et des gestes. *Poétique*, n. 173, 1/2013, p. 105-123. Disponível em: www.cairn.info/revue-poetique-2013-1-page-105.htm. Acesso em: 17 mar. 2015.

_____, *Homo narrans*, tome 1. Les points de vue et la logique de la narration, Limoges :Lambert-Lucas, 2009

RAULT, J. Les écrivains entre marques de fabrique et bâtons rompus. Dossier L' art de la ponctuation. *Le Magazine Littéraire*, n. 564, fev. 2016.

RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2003.

_____. *Soi-même comme um autre*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. t. 3.

_____. *Temps et récit 1*. Paris: Points, Collection Essais, 1991.

_____. *Temps et récit 2*. La configuration dans le récit de fiction. Paris: Seuil, 1984.

_____. *Temps et récit* 3. Paris: Seuil, 1985.

ROUSSEAU, Jean-Jacques; ARAÚJO, Raphael Luiz. As Confissões: Preâmbulo do manuscrito de Neuchâtel. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 4, p. 218-229, apr. 2010. ISSN 1984-1124. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46802/50563>. Acesso em: 11 june 2018.

_____. *As confissões*, trad. Fernando Lopes. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

SIVINSKI, Daniel. *A identidade narrativa de Paul Ricoeur*. Disponível em: www.uniritter.edu.br/eventos/.../Daniel%20Jacobsen%20Sivinski. Acesso em: 5 dez. 2014.

STAROBINSKI, J. *L'oeil vivant II*. La relation critique. Paris: Gallimard, 1982.

TADIÉ, J.-Y. *Le roman au XXème siècle*. Paris: Pierre Belfond, 1990.

TODOROV, T. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1978.

ZALTZMAN, N. *A pulsão anarquista*. São Paulo: Escuta, 1994.

4. TESES E DISSERTAÇÕES

DROUIN, G. *S'écrire: essai sur les figures de la création littéraire dans les oeuvres de L. F. Céline et de Marcel Proust*. Thèse. Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières. Disponível em: <http://depot-e.uqtr.ca/3153/1/000677391.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

GARROUX, D.S. *Passagem noturna: narração e linguagem em Voyage au bout de la nuit*. 2012. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, São Paulo, 2012, 151 p.

MIGUEL, R. D. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline: itinerário de uma viagem*. 2010. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, São Paulo, 2010. 116p.

5. OBRAS DE FICÇÃO

ANDRADE, M. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Garnier, 2004.

ASSOULINE, P. *Sigmaringen*. Paris: Gallimard, 2014.

BALZAC, H., *A comédia humana*. Trad. Gomes da Silveira, Porto Alegre: Globo, 1954.

CAMUS, A. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1942.

DELACOMPTÉE, J.-M. *Écrire pour quelqu'un*. Paris: Gallimard, 2014.

DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Gallimard, 2011.

ERNAUX, A. *L'écriture comme couteau*. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *Les années*. Paris: Gallimard, 2008.

FLAUBERT, G. *Trois contes*. Paris: Garnier, 1960.

_____. *Madame Bovary*, trad. Ilana Heineberg, Porto Alegre : LPM, 2018

GIDE, A. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard, 1972.

LEIRIS, M. *L'âge d'homme*. Paris: Gallimard, 1939.

MODIANO, P. *Un pedigree*. Paris: Gallimard, 2005.

PEREC, G. *W ou Le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1983.

PROUST, M. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 1954.

ROBBE-GRILLET, A. *Le miroir qui revient*. Paris: Minuit, 1984.

SARRAUTE, N. *Enfance*. Paris: Gallimard, 1983.

SEMPRUN, J. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1995.

STEIN, G. *A autobiografia de Alice Toklas*. Porto Alegre: LPM, 1984.

TOLSTÓI, L. *Ana Karenina*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005

YOURCENAR, M. *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard, 1974.

5. REVISTAS

Dossier L'art de la ponctuation. *Le Magazine Littéraire*, n. 564, fev. 2016.

Le Monde, Hors Série, Louis-Ferdinand Céline. Paris: Société Éditrice du Monde, juillet-août 2014, p. 94.