Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Daniel Santos Garroux

Passagem noturna: narração e linguagem em *Voyage au bout de la nuit*

São Paulo

2012

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Daniel Santos Garroux

Passagem noturna: narração e linguagem em *Voyage au bout de la nuit*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Marta Kawano, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

São Paulo

2012

Nome: Daniel Santos Garroux

Título: Passagem noturna: narração e linguagem em *Voyage au bout de la nuit*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Marta Kawano, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marta Kawano

Prof. Dr. Samuel Titan

Prof. Dr. Marcelo Jacques

Fábio de Souza Andrade (suplente)

Verônica Galíndez-Jorge (suplente)

Ana Luiza Silva Camarani (suplente)

GARROUX, Daniel dos Santos. **Passagem noturna: marração e linguagem em *Voyage au bout de la nuit*. 2012.** Passagem noturna: narração e linguagem em *Voyage au bout de la nuit*. 151 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, 2012.

Resumo: esta dissertação pretende interpretar o romance *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, partindo de suas tensões mais elementares, cuja irradiação conduz, entre idas e vindas, a uma ampliação gradual dos termos da discussão. Tomando como ponto de partida a situação narrativa do romance, ou seja, a relação indissolúvel entre narrador e linguagem presente na obra, procura-se tensionar os procedimentos literários desencavados por meio da análise com a tradição do gênero. Em seu aspecto mais amplo, este trabalho visa explorar o caráter bifronte do romance. Tal como a imagem de Janus, *Voyage au bout de la nuit* se volta, ao mesmo tempo, para o futuro e para o passado: aparece como o último representante de uma linhagem subterrânea de obras cuja origem remonta a Rabelais e como o inaugurador de uma forma romanesca bastante original, profundamente ancorada na realidade de seu tempo.

Palavras-chave: 1) *Voyage au bout de la nuit*; 2) Louis-Ferdinand Céline; 3) estilística; 4) situação narrativa; 5) realismo; 6) alegoria; 7) gêneros literários.

Abstract: The aim of this dissertation is to interpret the novel *Voyage au bout de la nuit*, by Louis-Ferdinand Céline, starting from its most elementary tensions, whose irradiation leads, in its backward and forward movements, to a gradual enlargement of the terms of discussion. Taking the novel's narrative situation as a starting point, that is to say, the indissoluble relation between narrator and language present in the text, we'll try to compare the literary procedures, uncovered by means of the analyses, with the tradition of the genre. Such as the image of Janus, *Voyage au bout de la nuit* turns, at the same time, to the future and the past: It appears as the last representative of an underground lineage of works, whose origins date from Rabelais, and as the founder of a very original novel form, deeply anchored in the reality of its time.

Key-words: 1) *Voyage au bout de la nuit*; 2) Louis-Ferdinand Céline; 3) stylistic; 4) narrative situation; 5) realism; 6) allegory; 7) literary genres.

Résumé: cette dissertation a pour but d'interpréter le roman *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, en partant de ses tensions plus élémentaires, dont l'irradiation mène, parmi des allées et venues, à un agrandissement graduel des concepts de discussion. Ayant par point de départ la situation narrative du roman, c'est-à-dire, la relation indissoluble entre le narrateur et le langage dans l'œuvre, on cherche une mise sous tension des procédés littéraires décelés par l'analyse avec la tradition du genre. Dans son aspect le plus large, ce texte vise à explorer le caractère bifront du roman. Ainsi que l'image de Janus, *Voyage au bout de la nuit*, s'adresse, au même temps, au futur et au passé : il se manifeste comme le dernier héritier d'un lignage souterrain dont l'origine remonte à Rabelais et comme l'inventeur d'une forme romanesque assez originelle, profondément ancrée dans la réalité de son temps.

Mots-clés: 1) *Voyage au bout de la nuit*; 2) Louis-Ferdinand Céline; 3) stylistique; 4) situation narrative; 5) réalisme; 6) allégorie; 7) genres littéraires.

Agradecimentos:

À professora Marta Kawano pela orientação dedicada, pelas leituras atentas, pelo comentário acertado, de generosidade sutil, e por ajudar-me a dar meus primeiros passos pelo caminho das letras francesas.

Ao professor Samuel Titan, pela leitura do exame de qualificação, pelos reparos acerca do realismo, do qual é grande conhecedor, pelas dicas, conversas e por indicar a “via rabelaisiana” de leitura do romance.

Ao professor Fábio de Souza Andrade, beckettiano afeito ao “*charme atroce*” de encrencas literárias como *Voyage au bout de la nuit*, pela leitura do exame de qualificação e pelos conselhos precisos.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária da USP, especialmente ao Luiz Mattos, funcionário dedicado e empenhado.

Às professoras Verônica Galíndez-Jorge e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, pela leitura atenta dos textos preparatórios à dissertação.

Aos meus pais artistas, Saulo Garroux e Márcia Fernandes, pelo carinho, confiança e dedicação. Aos meus irmãos queridos, Aline e David, pela paciência com o irmão do meio.

Aos meus chapas Caio Vasconcelos (vulgo “Caíto Navalhada”) e Fábio de Marias (cujo apelido não cabe mencionar aqui), amigos da Torre, pelas leituras, traduções e comentários.

Aos camaradinhas do peito: César Takemoto e Maíra Marques; Ton Lopes e Alice Ricci; Leandro Pasini e Eliane; Ricardo Crissiuma e Maria Carlotto; Bruno Carvalho e Camila Rosatti; Thiago Cruz (“Tatarana”); Arnaldo Oliveira.

Aos novos amigos Eduardo e Bruna, que vieram para ficar.

A todo o simpaticíssimo pessoal da Rosada, onde sou agregado há tanto tempo; a esses irmãos mais novos que são Caetano Brenga e Nina Giacomo; ao Danilo e ao Felipinho, dos quais estamos com saudades; ao Érico, Luíza e Grão; e a todos os rosados, pelo teto dividido.

À Gabriela Siqueira Bitencourt, que soube constelar amor, companheirismo e dedicação, por todo o empenho paciente, por todas as leituras e conselhos sem os quais este texto nunca chegaria a termo.

Esta pesquisa contou com o importante apoio de uma bolsa de estudos da CNPq no período de setembro de 2010 a junho de 2012.

*“Ó Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons !*

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !”*

(Charles Baudelaire, *Le Voyage*)

***

*“Desde que no Alto Sertão um rio seca,
o homem ocupa logo a múmia esgotada:
com bocas de homem, para beber as poças
que o rio esquece, e até a mínima água;
com bocas de cacimba, para fazer subir
a que dorme em lençóis, em fundas salas;
e com bocas de bicho, para mais rendimento
de seu fossar econômico, de bicho lógico.
verme de rio, ao roer essa arei múmia,
o homem adianta os próprios, póstumos.”*

(João Cabral de Melo Neto, *Na morte dos Rios*.)

Índice

Apresentação: 11

Introdução:

Um criador de problemas 12

Capítulo 1:

Um narrador mais que presente 27

O legado Realista 35

Capítulo 2:

Uma linguagem apimentada 47

Capítulo 3:

O conteúdo “filosófico” das máximas 71

Arquitetura da noite 79

Funções do acaso 84

Cumplicidades do silêncio 88

Capítulo 4:

A tendência “alegorizante” de Voyage 96

Um moralista inusitado 108

Aporias do corpo 120

Tempo cindido 135

Bibliografia 147

Apresentação

Esta pesquisa tem como eixo uma leitura interpretativa do romance *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, publicado em 1932, no intrincado contexto da França do entre-guerras. A difícil tarefa de traduzir o romance para o português brasileiro foi levada a cabo por Rosa Freire de Aguiar. Publicada em 2004 pela companhia das letras, e relançada, em edição de bolso, em 2009, pela mesma editora, a tradução de Rosa Freire D'Aguiar vem conquistando parcelas cada vez maiores do público leitor nacional. A linguagem forjada por Céline no romance impõe ao tradutor a árdua tarefa da recriação poética, tarefa que Rosa Freire D'Aguiar desempenhou com excelência. No Brasil, a despeito de ter conquistado bastante leitores, a obra ainda não recebeu a merecida atenção por parte dos estudiosos. Alguns trabalhos, publicados mais ou menos recentemente, têm ajudado a preencher essa lacuna – cito, abaixo, dois deles:

Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline : o itinerário de uma viagem, dissertação de Regina Dantas Miguel defendida em 2010, sob orientação de Maria Cecília de Queiroz Moraes Pinto, parte de uma apresentação do autor e de sua obra para, em seguida, analisar a estrutura narrativa e as especificidades literárias de *Voyage au bout de la nuit*. Como conclusão, a autora elabora hipóteses interpretativas sobre a função e a natureza do estilo forjado pelo escritor.

A tese de doutoramento de Dau Bastos, *Céline e a ruína do velho mundo*, realizada sob orientação de Luis Costa Lima e publicada pela UERJ, em 2003, lança olhar panorâmico sobre a vida e a obra de Céline, desbastando os meandros da faceta mais polêmica do autor e investigando o espinhoso liame entre história e ficção. Dau Bastos aborda a obra de Céline por três vieses distintos, que o pesquisador denomina: viés literário, político e apocalíptico.

A construção de um horizonte nacional de crítica da obra celineana, limpo de cacoetes e querelismos, depende de um empenho coletivo por parte dos estudiosos. A abordagem de uma obra estrangeira ocasiona sempre um inevitável deslocamento das questões que, se bem empreendido, enriquece o horizonte da crítica nacional ao mesmo tempo em que acrescenta novas perspectivas ao entendimento da obra celineana. Em participar desse incipiente trabalho radica o objetivo mais ambicioso do presente trabalho.

Introdução

Um criador de problemas

As forças de liberdade que estão na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto de vista, Céline é tão importante quanto Hugo, e Chateaubriand tão importante quanto Zola.
(BARTHES, Roland)*

Um comentário elucidativo a respeito de *Voyage au bout de la nuit* pode ser encontrado em “Céline e Poincaré”, texto de Léon Trótsky escrito alguns meses após a publicação do romance. As primeiras linhas do ensaio anunciam: “Louis-Ferdinand Céline entrou na grande literatura como outros entram em sua própria casa.”¹ À comparação de Trotsky é possível acrescentar que Céline, ao entrar na casa da literatura, provocou tamanho rebuliço que o ambiente ali nunca mais foi o mesmo, bem como a reputação da residência entre a vizinhança. A publicação de *Voyage* por Denöel, em 1932, foi um escândalo literário para o qual contribuíram diversos fatores. Um artigo entusiasta de Léon Daudet, escrito no calor da hora, chamou alguma atenção para o romance. Pouco tempo depois, um quiproquó em torno do prêmio Goncourt levaria muitos críticos a escreverem artigos nos quais – em meio a aferradas discussões sobre o livro que o júri se recusara a premiar² – havia alguma reflexão acerca do romance. A respeito do posicionamento ideológico do autor desconhecido (vale lembrar que “Céline” é um pseudônimo - trata-se do nome da avó do escritor), a opinião hegemônica pregava tratar-se da obra de um *homme*

---

* BARTHES, Roland. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007. p.17.

¹ “Louis-Ferdinand Céline est entré dans la grande littérature comme d’autres pénètrent dans leur propre maison”. TROTSKY, Léon. Céline et Poincaré. In: DERVAL, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. Paris: IMEC, 2005. p.313.

² Em artigos de grande circulação, Lucien Descaves e Léon Daudet atacaram os irmãos Rosny, integrantes do júri que se recusaram a premiar *Voyage*. Maurice-Yvon Sicard, na revista *Le Huron*, acusou os Rosny de terem sido comprados e o caso foi parar nos tribunais. Os ânimos só se acalmaram quando *Voyage* obteve o prêmio Renaudot do mesmo ano. Para uma exposição mais detalhada da contenda: AJALBERT, Jean. *Mémoires à rebours*: I, Réglements de Compte. Paris: Denöel & Steele, 1936. p.203.

de gauche. Opinião que se inverte radicalmente quando Céline publica seus polêmicos panfletos, aderindo abertamente ao antissemitismo, bastante disseminado na França da época e que possui, de resto, raízes profundas na história do país. Antes da publicação dos panfletos, contudo, determinar de que lado do debate ideológico da época se posicionaria o autor não era tarefa fácil. Simone de Beauvoir, em *La force des choses*, relata que ela e Sartre teriam praticamente adotado *Voyage*, em 1932, como livro de cabeceira:

Le livre français qui compta le plus pour nous cette année [1932], ce fut 'Voyage au bout de la nuit' de Céline. Nous en savions par cœur des tas de passages. Son anarchisme nous semblait proche du nôtre. Il s'attaquait à la guerre, au colonialisme, à la médiocrité, aux lieux communs, à la société, dans un style, sur un ton, qui nous enchantaient. Céline avait forgé un instrument nouveau : une écriture aussi vivante que la parole. Quelle détente, après les phrases marmoréennes de Gide, d'Alain, de Valéry ! Sartre en prit de la graine.³

Ao lado do entusiasmo de alguns autores de esquerda do peso de Sartre e Lévi-Strauss havia críticos como Paul Nizan, para quem a “profunda anarquia” de Céline poderia “conduzi-lo a qualquer lugar”, pois faltava ao romance mostrar “a revolução, a explicação verdadeira das misérias que ele denuncia, dos cânceres que ele desnuda, e a esperança precisa que nos leva adiante”.⁴ Trotsky, no artigo que citamos há pouco, expressaria opinião semelhante à de Nizan quanto à fatura ideológica do romance:

Voyage au bout de la nuit, roman du pessimisme, a été dicté par l'effroi devant la vie et par la lassitude qu'elle occasionne plus que par la révolte. Une révolte active est liée à l'espoir. Dans le livre de Céline, il n'y a pas d'espoir.⁵

De lá para cá, as querelas em torno do resultado ideológico do romance se multiplicaram e a questão está longe de ser resolvida. Embora a maior parte dos críticos indique a “ambiguidade” ideológica de *Voyage*, críticas como a de Marie-Christine Bellosta imputam ao romance um posicionamento unívoco:

Une vision globale et cohérente de l'histoire s'exprime donc, dans Voyage au bout de la nuit, à travers une description essentialiste du monde contemporain, une prise de position antirousseauiste, un discours antirépublicain et complaisant à la dictature, une tonalité générale de haine et de mépris, et un

---

³ BEAUVOIR, Simone de. *La force des choses*. Paris: Gallimard, 1960. p.158.

⁴ NIZAN, Paul. *L'Humanité*, 9 décembre 1932. In : DERVAL, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.88.

⁵ TROTSKY, Léon. Céline et Poincaré, *The Atlantic Monthly*, outubro de 1935. In : DERVAL, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.313.

*ensemble de références historiques et culturelles. Cette vision n'est pas "ambigüe", même si elle n'appartient à une idéologie communément partagée [...] Voyage est un roman où s'exprime une sensibilité fasciste.*⁶

O diagnóstico de Bellosta seria preciso caso se tratasse de um texto unívoco, o que, no entanto, não é o caso de *Voyage*. Para formar a “visão coerente e global” que descreve, a crítica precisou alinhar discursos proferidos por personagens diferentes e desconsiderar o lugar específico que eles ocupam no romance. Afinal, como reunir em um único discurso “uma posição anti-rousseauísta, um discurso anti-republicano e complacente à ditadura, uma tonalidade geral de raiva e de desprezo e um conjunto de referências históricas e culturais”? Parece-nos que a aproximação de uma obra literária deva sempre levar em conta a especificidade formal do objeto artístico estudado, ainda que isso dificulte sua classificação imediata. De todo modo, esse é mais um dos desafios que *Voyage* propõe ao estudioso de literatura e, ainda que não se possa definir a fatura ideológica do romance, cabe elucidar as razões dessa impossibilidade.

O trecho de Simone de Beauvoir transcrito há pouco demonstra também que Céline era visto como uma espécie de antítese dos escritores ligados ao esteticismo, como Gide e Valéry. O comentário de Beauvoir indica ainda que o efeito produzido pela leitura de *Voyage* se devia principalmente a sua escrita, um instrumento “tão vivo quanto a fala”. Diante de tanta agitação, entretanto, o aspecto literário da obra teve de esperar um bom tempo para ser notado pela maior parte dos críticos. O escândalo em torno do romance rejeitado pelo júri e o conturbado contexto ideológico da época explicam por que, do ponto de vista literário, a questão mais relevante e evidente só tenha sido formulada, em fevereiro de 1933, por Jean Cabanel, nas páginas da revista *Triptyque*:

*D'où vient donc le charme de ce livre atroce et comment expliquer que ceux-là mêmes qui le disent criminel et asphyxiant ne peuvent s'empêcher de le saluer du nom de chef-d'œuvre?*⁷

---

⁶ Em sua tese sobre o romance, Marie-Christine Bellosta situa *Voyage*... no contexto ideológico da época, depreendendo um posicionamento político conservador por parte do autor: “Une vision globale et cohérente de l'histoire s'exprime donc, dans *Voyage au bout de la nuit*, à travers une description essentialiste du monde contemporain, une prise de position antirousseauiste, un discours antirépublicain et complaisant à la dictature, une tonalité générale de haine et de mépris, et un ensemble de références historiques et culturelles. Cette vision n'est pas “ambigüe”, même si elle n'appartient à une idéologie communément partagée [...] *Voyage* est un roman où s'exprime une sensibilité fasciste.” BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction : Lecture de Voyage au bout de la nuit*. Paris: Presses universitaires de France, 1990. p.277.

⁷ CABANEL, Jean. Louis Ferdinand Céline. In: DERVAL, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.234.

Dentre as inovações que chamaram a atenção do crítico, destacava-se o fato de que, no interior do romance, palavras, estruturas e expressões oriundas dos registros “inferiores” da língua francesa dividiam espaço com registros literários “elevados” – Jean Cabanel provavelmente se referia a isso ao utilizar o par dissonante “encanto/atroz” para caracterizar o efeito inaudito produzido pelo livro. Embora, já em 1916, Henri Barbusse tenha colocado a linguagem popular na boca de personagens de seu romance *Le Feu*, em *Voyage* a própria instância narrativa é contaminada por procedimentos típicos da língua oral. Gonzague Truc, no artigo “*Contre un roman de l’abjection*”, criticou a linguagem forjada por Céline nos seguintes termos:

Notons, de plus, ce qu’il y a de maladroit dans cette affectation d’un style de voyou, alors que la personnage qui parle est médecin. Il est peu vraisemblable qu’un même individu dise : ‘qu’il me dit...’ et, dix lignes plus loin, disserte sur Marcel Proust de pareille façon... Non.... [...] nous continuons à nous demander s’il faut pardonner à son auteur de l’avoir écrit, à ses éditeurs de l’avoir publié.⁸

Se, por um lado, as críticas de Gonzague Truc são prescritivas e assustadoramente autoritárias, pelo outro, apontam para a particularidade da linguagem plasmada pelo narrador no romance, chave de abóbada para a compreensão da obra de Céline. Entretanto, essa linguagem, ao contrário do que afirma o crítico, não é simples transcrição da fala de um “vagabundo”, mas um instrumento altamente elaborado que mescla diversos registros, inserindo-os em outro contexto e transformando seu significado original. Victor Margueritte, ainda em 1932, também investiu contra o livro munido de argumentos muito próximos aos de Gonzague Truc:

Et qu’est-ce que ce récit soi-disant autobiographique où un médecin s’exprime comme un apache mâtiné de paysan rocambolesque ? Ou Louis-Ferdinand Céline se moque, ou il abuse du droit qu’a parfois le vrai de n’être pas vraisemblant.⁹

Ao atacarem a obra, esses críticos acabaram detectando justamente os pontos em que ela rompia com a tradição anterior do gênero. O pretensão axioma com o qual o crítico encerra seu comentário revela, por exemplo, que a opção pelo ponto de vista do narrador-protagonista, que se debruça sobre seu passado, aproxima *Voyage* de uma autobiografia.

---

⁸ TRUC, Gonzague. *Contre un roman de l’abjection*. In: Derval, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.28.

⁹ MARGUERITTE, Victor. In : Derval, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.35.

Contudo, ao mesmo tempo em que imputa ao romance pretensão autobiográfica, o crítico o acusa de ser inverossímil. Ainda que Victor Margueritte leve em conta o fato de que se trate da autobiografia do personagem-narrador Bardamu e não de Céline, estende a exigência de verossimilhança ao domínio da ficção, o que evidencia a concepção de gênero subjacente ao argumento (trata-se, afinal, de uma concepção estreita do princípio da verossimilhança – não importa se os fatos narrados “realmente” tenham ocorrido, mas que eles sejam narrados “como se fossem” reais). Ora, se há autobiografia em *Voyage*, não é a autobiografia entendida como um gênero literário, com suas regras e limites específicos (como as que povoam as prateleiras das livrarias atuais), mas como “um quadro de condições no interior do qual pode exercer-se e manifestar-se uma série de estilos particulares”.¹⁰ O quadro de condições autobiográfico, portanto, não se limita a um único gênero. O ponto de vista do narrador-protagonista (uma das condições do estilo autobiográfico) adotado no romance convoca uma série de problemas que não comparecem quando o enunciador se oculta sob a terceira pessoa narrativa. Quando surge em cena o narrador, munido da tarefa de contar sua história, a relação entre ele e o seu passado é mediada pela linguagem que ele emprega. O traço mais relevante, nas críticas de Gonzague Truc e de Victor Margueritte, nesse sentido, é que elas investem justamente contra o modo do narrador expressar-se (“*affectation d’un style de voyou*” e “*apache matiné de paysan rocambolesque*”). Segundo o viés adotado por esses críticos, a densidade da linguagem do narrador prejudicaria a clareza da representação do mundo narrado. O procedimento adotado por Céline, contudo, consiste justamente em introduzir no romance um tipo de relação – complexa e nebulosa – entre o narrador (plano da enunciação) e seu passado (plano do enunciado). A particularidade da linguagem empregada pelo narrador que rememora seu próprio passado coloca em cena a natureza “viva” e presente dessa relação entre o plano da enunciação e o plano do enunciado.

*Dans le 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.*¹¹

---

¹⁰ Jean Starobinski define a autobiografia nos seguintes termos: “La biographie d’une personne faite par elle même: cette définition de l’autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe ainsi les conditions générales (ou génériques) de l’écriture autobiographique. Il ne s’agit pas, à proprement parler, d’un genre littéraire; réduites à l’essentiel, ces conditions exigent d’abord l’identité du narrateur et du héros de la narration; elles exigent ensuite qu’il y ait précisément narration et non pas description.” (grifo nosso). STAROBINSKI, Jean. *L’œil vivant I: La relation critique*. Paris: Éditions Gallimard, 1970. p.83.

¹¹ STAROBINSKI, Jean. *L’œil vivant I: La relation critique*. p.86.

O “estilo autobiográfico” (como o chama o crítico Jean Starobinski) significa, em *Voyage*, a opção por um modo singular de elocução que chama a atenção para as formas de escrita. Parece-nos que o estilo de Céline em *Voyage* não é determinado apenas por sua “linguagem visceral”, como se costuma afirmar, mas pela relação entre um modo singular de escrita e a natureza muito particular de seu narrador, complexo de relações que se congrega sob o conceito de “situação narrativa”.¹² Para Jean Starobinski, a autobiografia (ou seja, o texto predominantemente narrativo no qual exista uma relação de identidade entre narrador e protagonista) é constantemente alvo desse tipo de críticas, pois a presença do narrador e sua relação com seu passado, marcada estilisticamente (o enunciado “clássico” da história, como se discutirá mais adiante, consiste justamente em apagar essas marcas), torna suspeito o conteúdo do relato:

*Qu'il s'agisse de Rousseau ou de Chateaubriand, les critiques ont souvent considéré – indépendamment de la matérialité des faits évoqués – que la perfection du style rendait suspect le contenu du récit, et faisait écran entre la vérité du passé et le présent de la situation narrative. Toute originalité de style implique une redondance qui paraît perturber le message lui-même... Au vrai, le passé ne peut jamais être évoqué qu'à partir d'un présent: la “vérité” des jours révolus n'est telle que pour la conscience qui, accueillant aujourd'hui leur image, ne peut éviter de leur imposer sa forme, son style. Toute autobiographie – se limitât-elle à une pure narration – est une auto-interprétation. Le style est l'indice de la relation entre le scripteur et son propre passé, en même temps qu'il révèle le projet, orienté vers le futur, d'une manière spécifique de se révéler à autrui.*¹³

O trabalho com as formas de escrita, em um texto de estrutura autobiográfica, ou seja, no qual um narrador retoma o fio de sua vida, é visto como um anteparo que pode prejudicar a clareza da narração. Entre os acontecimentos “experenciados” pelo protagonista Bardamu e o leitor de *Voyage* se interpõe a presença mediadora do narrador Bardamu. Entender como essa presença é criada textualmente vale o esforço de uma pequena incursão pela linguística, particularmente no que concerne ao estudo das marcas de enunciação e do sistema de variação dos tempos verbais da língua francesa.

Contrariando a distribuição tradicional das formas verbais no francês, o linguista Émile Benveniste subordina a variação dos tempos verbais a dois sistemas verbais distintos. Cada um desses sistemas corresponde a um plano de enunciação específico. Benveniste denomina “história” e “discurso” esses dois “planos de enunciação”. A não-intervenção do

---

¹² “As a rule the narration in a given novel maintains a single fixed type of mediative process throughout the work. This mediative process is called the narrative situation.” STANZEL, Franz, *Narrative situation in the novel*. Trad. James P. Pusak. Londres, Indiana University Press, 1971. p.6.

¹³ STAROBINSKI, Jean. *L'oeil vivant I: La relation critique*. p.85.

locutor na narrativa – ou seja, a “exclusão de todo traço autobiográfico” – é o traço essencial para a definição do plano da “história”:

Definiremos a narrativa histórica como o modo de enunciação que exclui forma linguística “autobiográfica”. O historiador não dirá jamais “eu” nem “tu” nem “aqui” nem “agora”, porque não tomará jamais o aparelho formal do discurso que consiste em primeiro lugar na relação de pessoa “eu:tu”. Assim, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só se verificarão formas de “terceira pessoa”.¹⁴

O plano do “discurso”, contrariamente, supõe um locutor e um ouvinte, sobre o qual o primeiro tende a exercer algum tipo de influência. Enquanto no plano da “história” “os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos”, no plano do “discurso” os acontecimentos sempre se relacionam diretamente com o presente da enunciação. O plano “do discurso” é erroneamente identificado como sendo o da oralidade: na verdade, embora o plano da “história” esteja limitado à língua escrita, o plano do “discurso” está presente tanto nos discursos orais quanto nos gêneros escritos em que um enunciador se anuncia e se dirige a outrem. O plano de enunciação predominante em *Voyage* é evidentemente o plano do “discurso” – fora do qual, vale lembrar, não há forma autobiográfica, na acepção que adotamos aqui. Em que pese a necessidade de relacionar a empreitada de Céline ao seu contexto de produção e aos textos com os quais dialoga ativamente, o estatuto narrativo de *Voyage* pode ser definido, em linhas gerais, como o de uma ficção discursiva autobiográfica.

***

A pitada de pimenta que Céline acrescenta à questão, contudo, é a criação de um verdadeiro jogo de espelhos entre os acontecimentos relatados no romance e sua biografia. Como se sabe, embora revestido de alguns traços reais (como um nome, uma profissão, uma história) Ferdinand Bardamu, o narrador-protagonista de *Voyage*, é também uma personagem do romance, ou seja, uma criatura de papel. Seria duvidoso procurar vincular todas as suas ações e o mundo no qual circula a um respectivo referente exterior. Além disso, a exigência de que essa narrativa seja convergentes com a trajetória do próprio autor parece ignorar o que diz a epígrafe do romance:

---

¹⁴ BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: USP, 1976, p. 262.

*Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. / 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. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. / Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. / C'est de l'autre côté de la vie.*¹⁵

Parece significativo que, nesse romance, no lugar geralmente destinado a uma citação, encontremos essa epígrafe em forma de “*avertissement*” que pode ser lida como o enunciado mais próximo, em todo o romance, da figura do próprio Céline, o “autor” – de alguém que deve ser imputado pelas opiniões que exprime. Corrobora essa impressão a utilização da primeira pessoa, ainda que se trate da primeira pessoa do plural (o pronome “*nous*”, além de colocar o leitor na mesma “posição” do narrador, aponta para a exemplaridade do relato). Nesse sentido, a referência a um dicionário (“*qui ne se trompe jamais*”) como forma de assegurar o caráter puramente imaginado da narrativa pode ser interpretada como um modo de o autor esquivar-se das acusações que pesariam sobre ele caso a “referencialidade” fosse garantida. Se lermos a epígrafe em chave irônica, contudo, trata-se de uma “*tromperie*” do autor, que advoga pelo diabo (estariamos, nesse caso, diante de eventos reais contados “como se não o fossem”, uma espécie de verossimilhança às avessas). De todo modo, o sugestivo jogo de identificações entre autor, narrador, personagem e leitor reproduz aqui, em pequena escala, um fenômeno de consequências profundas, fundamental no romance como um todo.

Não obstante uma epígrafe como essa aparentemente inviabilize uma aproximação estrita entre os acontecimentos relatados no romance e a biografia do autor, a atitude de Céline em relação à presença de referências ao seu passado pessoal em sua obra foi sempre ambígua, ora se distanciando, ora aproximando-se de uma identificação entre os acontecimentos de sua vida e os acontecimentos narrados no romance.¹⁶ Céline, por vezes,

---

¹⁵ *Voyage*, p.6. Todas as citações em francês do romance *Voyage au bout de la nuit* (que será referido apenas como *Voyage*), têm como referência a seguinte edição. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Romans I. Paris: Gallimard-Pléiade, 1973. “Viajar é muito útil, faz a imaginação trabalhar. O resto não passa de decepções e cansaços. Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária. É essa sua força./ Ela vai da vida à morte. Homens, animais, cidades e coisas, tudo é imaginado. É um romance, nada mais que uma história fictícia. Diz o Littré, que jamais se engana./ E além disso todo mundo pode fazer o mesmo. Basta fechar os olhos./ É do outro lado da vida.”. *Viagem*, p.15. As citações da edição em português foram retiradas de: CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite* – trad. de Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Cia das Letras, 2004, (que será referido, de agora em diante, como *Viagem*).

¹⁶ Isso foi apontado por Henri Godard, hoje provavelmente o maior especialista na obra de Céline: “*Céline refuse, semble-t-il, l'autobiographie. Il va même, pour mieux marquer la distance, jusqu'à suggérer que le personnage principal de Voyage au bout de la nuit est Robinson, avec lequel il ne saurait être confondu: 'Une*

parece mesmo ter tentado dar ares de ficção a sua própria biografia, como indica Henri Godard:

D'une manière générale, Céline, dans les interviews, tend à conformer le récit de sa vie aux romans qu'il en a faits, à tel point qu'aucune de ses assertions ne peut être prise pour argent comptant et considéré comme confirmation du récit romanesque: elles ne font souvent que le répéter.¹⁷

Embora em *Voyage* o protagonista receba um nome diferente do nome do autor, nos romances posteriores ele abandonará definitivamente o nome “Bardamu”. As obras subsequentes, contudo, não criam um novo protagonista, mas metamorfoseiam o mesmo protagonista de *Voyage*, Bardamu, que passa a chamar-se somente Ferdinand, como o autor. No decorrer da obra celineana, a identidade do protagonista irá aproximar-se gradualmente do “monstro” Céline (que assinará a autoria dos panfletos antisemitas) e, em seguida, de seu criador, o próprio doutor Destouches (o “*médecin de pauvres*”):

Depuis, le lecteur qui, avant ou après le Voyage, a lu n'importe lequel des romans d'après-guerre a vu Céline reprendre à son compte les expériences prêtées à Bardamu, dont la nature de personnage se trouve ainsi “dépassé”, le caractère purement romanesque du Voyage se trouvant du même coup contesté. La dimension autobiographique, pour n'être pas présente dans le texte même de ce premier volume, est très vite et toujours plus projetée sur lui, au point d'en être désormais difficilement séparable. [...] il n'est pas possible d'opposer au reste de l'œuvre narrative un Voyage qui serait sans question roman.¹⁸

É preciso acrescentar ainda que o enovelamento de ficção e auto-referência biográfica (para maior precisão, chamarei assim ao gênero no qual o autor pretende representar os acontecimentos de seu passado pessoal, e não de “autobiografia”) não foi uma invenção de Céline. Vale lembrar que apenas cinco anos antes, em 1927, fora publicado postumamente *Le Temps Retrouvé*, último volume de *La Recherche du Temps Perdu*. Em seus romances, Marcel Proust, assim como Céline em *Voyage*, utilizava-se de material autorreferente abundante que, após o processo de elaboração ficcional, consubstanciava-se

---

autobiographie mon livre? C'est un récit à la troisième puissance. Céline fait délirer Bardamu qui dit ce qu'il pense de Robinson. [Cahiers Céline 1 : Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957. Paris: Gallimard, 1976. p.30-31] Mais son attitude sur ce point n'est pas dépourvue d'ambiguïté. Car, en même temps qu'il renie le caractère autobiographique, il livre peu à peu sur sa propre vie des renseignements qui sont de nature à le rapprocher de son personnage. [...] En dépit de quelques protestations formelles, il apparaît donc que Céline ne répugne pas à admettre que c'est bien de sa propre expérience qu'il s'agit dans son roman.”. GODARD, Henri. “Notice”. In: CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit, Romans I*. Paris: Gallimard-Pléiade I, 1993.

¹⁷ GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. Paris: Éditions Gallimard, 1985. p.414.

¹⁸ GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.377.

ao universo da obra. Some-se a isso o fato de o protagonista da *Recherche* chamar-se Marcel, como o seu autor.

Assim como o narrador-protagonista Bardamu, o narrador-protagonista Marcel também emprega uma linguagem bastante singular e, diga-se de passagem, um tanto distante do uso corrente do francês, mesmo em seus registros “cultivados”. Por que então, quando Proust era já um autor consagrado, o romance de Céline sofria ataques tão veementes por engendrar um estilo “antinatural”? Provavelmente porque o “encanto” da linguagem entretecida por Proust, embora distante do francês convencional, nada tinha de “atroz”. A relação do protagonista Marcel com seu passado é apaziguada: os longos períodos em que a “*mémoire involontaire*” do narrador da *Recherche* enreda seu leitor produzem uma sensação conciliadora, pois tudo o que é revelado por esse narrador dotado de paciência e capacidade analítica infinitas, cada nuance subjetiva de suas personagens, cada detalhe arquitetônico de sua imensa catedral narrativa, está apartado do presente da enunciação, em um passado absoluto, o que levou o crítico Erich Auerbach a caracterizar a *Recherche* como a “epopeia da alma”.¹⁹ Nada mais distante dos cortes abruptos, das reticências e exclamações com os quais o narrador de *Voyage* estabelece uma relação o passado que é sempre tensionada. Hesitações, lapsos, imprecisões, o solo sob os pés do narrador de *Voyage* é movediço. Consequentemente, o leitor, cuja perspectiva está colada à do narrador, é também tomado por uma sensação vertiginosa.²⁰ Tanto Proust quanto Céline refutaram muitas das convenções literárias de suas épocas, mas o fizeram por vias opostas: o estilo de Proust envolve seu leitor e o deixa como que esquecido de si mesmo, entre o sono e o despertar; o de Céline açoita seu leitor como uma descarga elétrica e lhe impede a ordenação dos dados empíricos exigida pela reflexão contemplativa.²¹

---

¹⁹ “Os acontecimentos passados já não detêm qualquer poder sobre ele – que jamais trata o passado remoto como se não tivesse acontecido, nem o já consumado como se ainda estivesse em aberto. Por isso não há tensão, nenhum clímax dramático, nenhuma conflagração ou intensificação seguidos de resolução e apaziguamento. [...] Esta é a verdadeira epopéia da alma, na qual a própria verdade envolve o leitor num sonho longo e doce [...]” AUERBACH, Erich. Marcel Proust: o romance do tempo perdido. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Trad. de Samuel Titan e Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2007. p.340.

²⁰ O estilo de Proust, quando observado no detalhe, também se revela vertiginoso. A exacerbação do estilo analítico é também um atentado ao “espírito analítico” da literatura francesa, a diferença é que, em Proust, o ataque parte de dentro, o que, em certa medida, o torna ainda mais mortífero.

²¹ A oposição entre os estilos de Céline e Proust pode ser também formulada como uma tensão entre oralidade e escrita: “*Dans ‘Le Français langue morte?’ (p.215-223) Thérive parle de la ‘prose peu respiratoire’ et du ‘style anti-oral’ de Proust, et rattache la prose de Proust à la prose pour lire usuelle depuis les Goncourt (par opposition à celle de Flaubert, soumise à l’épreuve du ‘gueuloir’).*” SPITZER, Leo. Le style de Marcel Proust. *Études de style*. Trad. par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970. p.468. Em *Poétique de Céline*, Henri Godard também ressalta a oposição entre a linguagem dos dois autores, enfatizando suas diferenças no modo de representar a relação entre narração e memória: “*Dans la Recherche, le temps perdu est rendu instantanément au narrateur par la mémoire*

A primeira dificuldade com a qual depara o estudo interpretativo de *Voyage au bout de la nuit* é a aparente falta de unidade da obra. Em certa medida, o livro se configura como uma longa série de episódios narrados aos trancos e barrancos, cuja construção não parece seguir uma arquitetura previamente planejada.²² Apesar da relativa linearidade temporal (as analepses e prolepses são apenas incidentais) e da estrutura bipartida do romance, que diz respeito à dimensão das peregrinações de Bardamu (pelo mundo, na primeira parte; por quatro regiões da França, na segunda), não se pode deixar de apontar que muitos dos episódios, do ponto de vista do desenvolvimento do enredo, não apresentam uma relação de necessidade interna que os mantenha unidos. Em *Le signe du Temps* (livro que contém um capítulo sobre os dois primeiros romances de Céline), Michel Raimond aborda essa questão de modo bastante direto:

[...]comment y aurait-il unité dans ce roman à tiroirs, dans ce livre qui paraissait torrentueux, chaotique, écrit à va-comme-je-te-pousse, narrant, au hasard, différents épisodes d'une entrée dans la vie?²³

O aspecto aparentemente caótico que assombra o livro, apontado no comentário de Michel Raimond, deve-se primeiramente a seu caráter episódico, cuja progressão “à-va-comme-je-te-pousse” não deixa entrever uma macroestrutura que confira uma função específica a cada um dos episódios. Apesar da ordenação aparentemente aleatória, a recorrência de

---

involontaire. De sa vie dont il retrace l'itinéraire, le temps de la narration, ses circonstances et ses péripéties, sont la partie réservée. Céline au contraire fait toujours davantage passer au premier plan l'exercice de la mémoire, le travail de la narration et, autour d'elles, de proche en proche, le détail toujours plus concret et plus précis de son présent. C'est aussi, en reconstituant à petites touches les éléments d'une situation de communication directe, donner plus de fondement à ce discours qui veut passer pour oral.” GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p. 449.

²² Em seu livro *Céline ou l'art de la contradiction*, Marie-Cristine Bellosta avalia em que medida *Voyage...* pode ser considerada uma “reescritura” do *Candide*, de Voltaire. Além das semelhanças entre os destinos dos desafortunados protagonistas, existiria também uma similitude estrutural, que diria respeito ao arranjo dos episódios: “*Candide et Voyage sont bâtis sur une bipartition du récit. La première partie des deux romans, qui dure, dans les deux cas, dix-neuf chapitres, est consacrée aux expériences de guerre et d'outre mer des deux voyageurs. La deuxième partie des romans (onze chapitres dans Candide, vingt-six dans Voyage) concerne les faits et gestes des héros enrichis d'expériences et revenus à une vie plus banale. Dans les deux cas, cette deuxième partie leur fait connaître quatre lieux (Paris, les côtes d'Angleterre, Venise et la Propontide, pour Candide; Rancy, Paris, Toulouse et Vigny, pour Bardamu).*” BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction*. p.19.

²³ RAIMOND, Michel. *Le roman contemporain : le signe des temps*. Paris: SEDES, 1976. p.185.

alguns episódios, como demonstra o crítico, aponta para a presença de uma estrutura mais ou menos cíclica subjacente ao enredo.²⁴

Em uma resenha escrita em dezembro de 1932 para o jornal *Les nouvelles littéraires*, o escritor Edmond Jaloux elogia a verve do escritor de *Voyage*, mas critica o romance pelo excesso de “demoras”, de “passagens inúteis”, de “palavrórios”, além da falta de organização dos episódios:

*À vrai dire, Voyage au bout de la nuit, que M. Céline appelle roman, n'en est guère un. C'est une confession mêlée de pamphlet, un mélange de récit picaresque et de reportage lyrique et, si l'on veut, un "Diable boiteux" écrit par un Vallés ou par un Mirbeau de 1932. [...] Les longueurs, les passages inutiles, le verbiage occupent bien des chapitres.*²⁵

Edmond Jaloux, ainda que se demonstre reticente em relação à fatura artística de *Voyage*, indica ao mesmo tempo o efeito perturbador que o romance produziu sobre a recepção da época. Com a referência a *Le diable boiteux*, de Alain-Réne Lesage, o crítico provavelmente denuncia a falta de ligação aparente entre os episódios, presente em ambas as obras.²⁶ A comparação seria mais profícua se o crítico levasse em conta os diferentes recursos literários que permitem aos protagonistas dos dois romances observarem o espaço privado sem fazer parte dele – no caso de Lesage, um recurso fantástico: a personagem do diabo, capaz de “arrancar o telhado das casas”; no caso de Céline, a profissão de médico. Ainda assim, Jaloux percebe que *Voyage* não é uma simples atualização do romance picaresco, mas “*une confession mêlée de pamphlet, un mélange de récit picaresque et de reportage lyrique*”.

---

²⁴ “Il est des épisodes, plusieurs fois évoqués, qui constituent des sortes des liens : ils attachent les unes aux autres les différentes parties de l'oeuvre.” RAIMOND, Michel. *Le roman contemporaine : le signe des temps*. p.186.

²⁵ Derval, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.98.

²⁶ Como aponta Todorov, as obras que recolhem histórias da tradição popular, ou seja, histórias de origem coletiva ou anônima, utilizam, para criar alguma ligação entre as partes, procedimentos como a “*emboitage*” (que consiste em enquadrar diversas histórias organizadas em torno de uma história principal, como em *As mil e uma noites*) e a “*enfilage*” (modo narrativo no qual uma história-tema completa sucede a outra, e a ligação entre as histórias resulta do fato de que todas são unidas pela presença do mesmo herói, como nos romances de aventura). Os romances picarescos, por exemplo, utilizam largamente esses procedimentos. Contudo, como assinala Todorov a respeito de *Gil Blas*, o herói desses romances “*n'a rien d'un être humain, il est le FIL dont sont cousus ensemble les épisodes du roman*”. TODOROV, Tzvetan. *Sur la théorie de la prose*. Trad. de Guy Verret. Lausanne : L'Âge d'homme, 1973. p.101. A esses procedimentos estão relacionadas as análises de alguns críticos, como Fredric Jameson, que vêem em Bardamu uma espécie de “fio” responsável por manter os episódios unidos uns aos outros, como as contas de um colar. “I want to link the fact of medical practice to the problem of narrative by way of some of the doctrines of the Russian Formalists. One of the most dramatic interpretative moves of modern times was indeed the proposition, which we owe mainly to Viktor Schklowsky, that the character of Don Quixote [...] was not to be seen as a character at all in any anthropomorphical sense, but rather as what the Formalists came to call a ‘motivational device’.” JAMESON, Frederic. “Céline and Innocence”. In: KAPLAN, Alice e ROUSSIN, Philippe. *South Atlantic Quarterly: Céline, USA*. Durham, v.93, n.2, 311-319, Spring 1994. p. 311-312.

Curiosamente, cada um dos gêneros elencados por Jaloux, no calor da hora, envolve aspectos que a crítica posterior de *Voyage* tomará como referências para o aprofundamento da análise do romance.²⁷

Entretanto, Jaloux não parece ter levado em conta o detalhe de que, em *Voyage*, a apresentação do mundo ficcional é envolvida e determinada de antemão pela situação narrativa: a relação entre o leitor e os acontecimentos narrados é, portanto, sempre mediada pela figura do narrador-protagonista e pela linguagem que ele emprega. A expressão paradoxal “reportagem lírica” é provavelmente uma tentativa de assinalar essa intersecção entre subjetividade e objetividade presente no romance, intersecção que deriva do entrelaçamento entre narrador e mundo narrado.

A linguagem “torrencial” empregada no romance é o fator determinante para criar-se a impressão de desordem e fragmentação. Ao mesmo tempo, é por meio dessa linguagem que o narrador imprime sua presença no corpo do relato. Por meio de comentários retrospectivos (“*Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ?*”²⁸), hesitações (“*c'est lui, même que je m'en souviens, qui m'avait dit à ce propos*”²⁹) e até imprecações diretas (“*C'est la jeunesse qu'on redemande comme ça sans avoir l'air... Pas génés!*”³⁰), o narrador está sempre lembrando aos leitores que o contato deles com o mundo narrado é mediado e está, portanto, sujeito à dupla tarefa que esse narrador precisa desempenhar: relembrar os acontecimentos do passado e recriá-los com o *medium* da linguagem.

Um exame mais atento, contudo, revela que a “desordem” na organização dos episódios é tributária de uma “desordem” mais profunda, presente na própria linguagem-memória que constitui o texto do romance, linguagem que atenta contra a linearidade do discurso e põe em contato dois planos temporais diferentes: o tempo narrado e o tempo do narrar. Assim como a “desordem” na disposição dos “episódios”, a “desordem” da linguagem demanda do leitor o trabalho de preencher as lacunas do texto, aquilo que não está lá e que deve ser sentido como ausência. Em todos os seus diferentes aspectos, o

---

²⁷ A expressão “*reportage lyrique*” será utilizada por Ervin Sinko, em 1938, em artigo para a *Europe*, para caracterizar o consagrado romance *L'Espoir*, de Malraux. O livro de Malraux consolidaria uma aproximação entre os gêneros romance e reportagem presente nas obras da época que tinham a guerra como tema. “Roman et reportage chez André Malraux” FREITAS, Maria Tereza de. In: *Littérature et reportage : colloque internationale de Limoges*. Sous la dir. de: BOUCHARENC, Myriam. Limoges, PULIM, 2000.

²⁸ *Voyage*, p.17. “Quem poderia prever antes de entrar realmente na guerra tudo o que continha a escabrosa alma heróica e vagabunda dos homens”, *Viagem*. p.24.

²⁹ *Voyage*, p.11. “me lembro até que foi ele quem me disse a esse respeito”, *Viagem*. p.17.

³⁰ *Voyage*, p.489. “É juventude que pedimos assim como quem não quer nada... Com a maior desfacatez!”, *Viagem*. p.500.

desvio que constitui o estilo de Céline tem como traço marcante a capacidade de “comover” o leitor (ou de fazê-lo, no dizer do autor, “*sortir de ses gonds*”). “Comover” não significa aqui “provocar ou produzir enternecimento”, embora o estilo de Céline frequentemente também o faça, mas essencialmente “pôr em movimento”, “agitar”, “mover” o leitor.

Em textos posteriores, nos quais Céline avalia sua obra sob olhar retrospectivo, o escritor irá declarar-se o responsável por reintroduzir a emoção na prosa de língua francesa. A exposição mais completa do que Céline entendia por “estilo emotivo” está no livro *Entretiens avec le professeur Y*.³¹ Trata-se de um pequeno texto ficcional em forma de diálogo no qual somos apresentados a um *alter ego* de Céline, o “professor Y”, que expõe a um entrevistador entediado os fundamentos de seu estilo, uma espécie de arte poética celineana:

- *Vous avez inventé quelque chose ?... qu'est-ce que c'est ? » Il demande.
« L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose !... »³²*

A tarefa de “fazer passar a emoção através da língua escrita” implica – e, nesse aspecto, cremos que o autor realiza uma avaliação correta de seu próprio trabalho artístico – a criação de um efeito de oralidade. Quando diante do estilo do “*rendu émotif*”, o leitor deve ficar com a impressão de que alguém lhe fala “ao pé do ouvido”³³ – o que não significa, necessariamente, falar em voz baixa ou suavemente (como atesta o pulular de exclamações no trecho).³⁴ De todo modo, nos momentos de “comoção”, o mundo narrado

---

³¹ As *Entretiens avec le professeur Y*, a correspondência com Milton Hindus, a conferência “Homage à Zola” e o panfleto *Bagatelles pour un massacre* são textos em que Céline discorre sobre aspectos fundamentais de seu estilo.

³² CELINE, Louis-Ferdinand. *Entretiens avec le professeur Y*. Paris: Folio, 1983. P.22-23.

³³ “*le truc consiste à imprimer au langage parlé une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, à la lecture, il semble au lecteur qu'on lui parle à l'oreille*” (Carta a Milton Hindus, 15 de maio de 1947). CELINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*: édition établie par Henri Godard et Jean-Paul Louis. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2009. p.900. Nas *Entretiens* o autor expressa uma ideia semelhante: “*Le lecteur qui me lit ! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête !... dans sa propre tête !...*” CELINE, Louis-Ferdinand. *Entretiens avec le professeur Y*. p.99.

³⁴ A novela *La Chute*, de Albert Camus (CAMUS, Albert. *La Chute*. Paris : Gallimard, 1998) poderia ser aproximada a *Voyage* em relação ao ponto de vista: nela, somos constantemente acossados pela voz incessante de um desconhecido – do qual o protagonista tenta desvencilhar-se sem sucesso – que nos “fala ao pé do ouvido”. Conformamos nos aproximamos do final da novela, descobrimos que o discurso aparentemente sem pé-nem-cabeça daquela estranha personagem (uma espécie de bufão

perde seus contornos: pode ser decomposto, liricamente consubstanciado ao sujeito, quase esquecido ou simplesmente deixado de lado. Em todos esses casos, ou seja, nos momentos “comoventes” da narrativa, a presença do narrador surge com toda vivacidade diante do leitor. Não se trata de uma presença anunciada ficcionalmente, afinal, pouco ou quase nada sabemos sobre esse narrador, mas de uma presença marcada linguisticamente, ainda que essas duas dimensões se misturem - afinal, todo monólogo não acaba, de uma forma ou de outra, por criar a figura de um enunciador, por “presentificá-la”? Com efeito, mas a intensidade dessa presença pode variar. Em *Voyage*, a linguagem apresenta uma série de procedimentos que destacam e reforçam a figura do narrador. É, portanto, na relação entre ponto de vista e linguagem, designada pelo conceito de “situação narrativa”,³⁵ que deve ser buscada a unidade do romance.

---

demoníaco) é muito mais elaborado e insidioso do que pensávamos. Não creio ser um exagero aproximar o narrador celineano dessa personagem.

³⁵ Vide nota 9.

Capítulo 1

Um narrador mais que presente

*Que dire d'un édifice dont on peut retrancher
les colonnes sans qu'il tombe ?*³⁶
(BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*.)

Desde suas primeiras linhas, *Voyage* coloca o leitor em relação direta com a figura do narrador.³⁷ Na contramão das críticas que se queixavam do romance por sua dimensão excessiva e esperassem talvez uma viagem mais curta do que as mais de quinhentas páginas de sua primeira publicação, o primeiro desafio que a obra lança ao leitor é enfrentar a velocidade vertiginosa com a qual seu *incipit* o empurra para dentro do mundo ficcional:

*Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur
Ganate qui m'a fait parler.*³⁸

Para a recepção da época, um introito como esse equivalia a uma bofetada. A reiteração aparentemente tautológica do pronome indefinido “ça” indica um desvio intencional do registro elevado e a primeira criação do efeito de oralidade característico do estilo celineano. Uma breve análise do *incipit* revela diversos elementos que permitem interpretar as centenas de páginas que compõem *Voyage* como a transcrição de uma longa fala que o narrador dirige a outrem. O pronome “moi”, característico de uma resposta a uma interpelação oral, é o gesto inaugural com o qual o narrador passa a existir diante do leitor. Afinal, não se trata de uma narrativa que se inicia *in medias res*: em momento algum o

---

³⁶ BALZAC, Honoré de. Samuel Bernard et Jacques Borgarelly. *Histoire du temps de Louis XIV*, par Rey-Dussueil. In: *Écrits sur le roman*. Paris: Poche, 2000.

³⁷ “*Quand vous lisez le Voyage au bout de la nuit, dès les trente premières pages, vous savez que vous êtes en présence d'un homme.*” TRINTZIUS, René, “L.-F. Céline - Voyage au bout de la nuit.” *Europe*, 15 décembre 1932. in : DERVAL, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.115.

³⁸ *Voyage*, p.4. “Foi assim que isso começou. Eu nunca tinha dito nada. Nada. Foi Arthur Ganate que me fez falar.” *Viagem*, p.17.

narrador irá lançar luz sobre o presente da enunciação.³⁹ Os verbos “dire” e “parler” parecem possuir função metalinguística: embora o narrador de fato entabule em seguida um diálogo com seu colega de faculdade, a posição na qual estão localizados no interior da obra sugere que eles se refiram à própria narração. Outro traço importante é o fato de o narrador utilizar sempre os verbos “dire” e “parler” para referir-se ao próprio relato. Além disso, o desfecho do romance - “qu’on n’en parle plus” - tão abrupto quanto seu início, confirma a impressão de que se trate da representação de um fluxo de enunciação oral entrecortado em partes anônimas, entre as quais se interpõem zonas de silêncios, em que o narrador retoma fôlego e ataca outro aspecto de sua “viagem imaginária”.

A relação de identidade entre narrador e protagonista afasta o olhar panorâmico do narrador em terceira pessoa, mas está longe de ser uma união sem arestas. A diferença entre narrador e protagonista corresponde às diferentes funções que cada um deles desempenha no interior da obra. Por detrás do “moi” que identifica narrador e protagonista há, primeiramente, uma diferença de perspectiva temporal. Além disso, entre o Bardamu narrador e o Bardamu protagonista, interpõe-se a ação dos acontecimentos narrados sobre a personalidade do narrador, pode-se chamar a essas separações, respectivamente, “separação temporal” e “separação existencial”. A separação funcional entre narrador e protagonista no romance em primeira pessoa, contudo, não é unanimidade entre os estudiosos: ao revisitar a tipologia elaborada por Dolezel em seu estudo sobre os modos narrativos no romance tcheco, Jaap Lintvelt observa:

*Comme un même personnage remplit tant la fonction de représentation que la fonction d'action, Dolezel pense que l'opposition fonctionnelle entre le narrateur et le personnage se trouve neutralisée. Si l'on distingue à l'intérieur du personnage entre le personnage-narrateur (je-narrant), assumant la fonction de représentation, et le personnage-acteur (je-narré), remplissant la fonction d'action, on constate cependant que la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur se maintient.*⁴⁰

---

³⁹ Como notou Henri Godard: “Le présent n’a, d’autre part, aucun contenu concret: non seulement nous ne savons pas combien d’années se sont écoulées depuis l’aube sur le canal à la dernière page du roman, mais nous ne savons pas non plus qui est Bardamu à l’époque où il écrit, quel âge il a, quelle vie il mène, où et dans quelles circonstances matérielles il écrit. Il évoque son présent comme si l’indication se suffisait à elle-même: faute de coordonnées, ce présent reste suspendu dans le vide: opposé au passé de l’histoire, mais sans autre réalité que celle que lui donne cette opposition.” GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.308.

⁴⁰ Ao revisitar a tipologia elaborada por Dolezel em seu estudo sobre os modos narrativos no romance tcheco, Jaap Lintvelt faz a seguinte observação: “Comme un même personnage remplit tant la fonction de représentation que la fonction d'action, Dolezel pense que l'opposition fonctionnelle entre le narrateur et le personnage se trouve neutralisée. Si l'on distingue à l'intérieur du personnage entre le personnage-narrateur (je-narrant), assumant la fonction de représentation, et le personnage-acteur (je-narré), remplissant la fonction d'action, on constate cependant que la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur se maintient.” LINTVELT, Jaap. *Essay de Typologie Narrative : le 'point de vue'*. Librairie José Corti : Paris, 1989. p.164.

Em *Voyage* é praticamente impossível ignorar a distinção entre eu-narrador e eu-experienciador, pois a atitude do narrador celineano é justamente a de marcar sua presença diante do leitor. De todo modo, uma leitura atenta do romance demonstra que a distância entre narrador e protagonista não se mantém constante. Afinal, a separação existencial entre narrador e protagonista não é marcada textualmente,⁴¹ já a separação temporal parece variar de acordo com a utilização de procedimentos textuais específicos – sendo o principal e o mais explícito deles a mudança do tempo verbal para o presente.⁴² Em *Voyage au bout de la nuit*, o presente do indicativo cumpre três funções: primeiramente, a de representar o tempo da enunciação, em trechos como esse:

Mais tout de même, il a dû exister, je me dis aujourd'hui, quand j'y pense, ce Blanc barbu que nous rencontrâmes un matin...⁴³ (grifo meu).

Exemplos como esse são raros em *Voyage*, eles transferem o olhar do leitor diretamente para a situação do narrador. Nos romances epistolares, essa mudança para o presente da enunciação era bastante comum (“*Au concert, au bal, la dernière fois que je l’ai vu, j’en suis sûre, il m’aimait! Il y a maintenant douze jours que je ne fais plus que repasser sur les mêmes souvenirs*”)⁴⁴, e tinha como objetivo inserir o leitor na intimidade do personagem-narrador (vale lembrar que o romance epistolar, além do narrador autoral que organiza a correspondência, possui uma série de “personagens-narradores”, responsáveis por narrar a história em que estão inseridos), geralmente em seu quarto, onde leitor e narrador partilhavam suas emoções.⁴⁵

---

⁴¹ Conforme observa Starobinski : “L’écart qu’établit la réflexion autobiographique est donc double: c’est tout ensemble un écart temporel et un écart d’identité. Cependant, au niveau du langage, le seul indice qui intervienne est l’indice temporel.” STAROBINSKI, Jean. *L’œil vivant I: La relation critique*. p.119.

⁴² Fenômeno detectado pelo linguísta Émile Benveniste: “La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation.” BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1996. p.82.

⁴³ *Voyage*. p.193. “Mas convenhamos, ele deve ter existido, digo hoje, quando penso nisso, aquele branco barbudo que encontramos certa manhã”. *Viagem*. p.193.

⁴⁴ STAËL, Mme de. *Delphine*. Lettre II. In *Libro Veritas*, Coll. Romans-Nouvelles. p.173.

⁴⁵ Nesse sentido, as opiniões do crítico Ian Watt sobre *Clarissa* (1748), romance epistolar de Samuel Richardson parecem bastante esclarecedoras: “A carta, portanto, proporcionou a Richardson um atalho para o coração e estimulou-o a expressar com a maior precisão possível o que ali encontrou, ainda que chocasse os tradicionalistas. Com isso os leitores encontravam em seus romances o registro completo dos próprios sentimentos e o mesmo mergulho num mundo imaginário vibrante de relacionamentos pessoais mais satisfatórios que os da vida real,” WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p.170

A segunda função da utilização do presente do indicativo em *Voyage* é a de comentar a própria atividade narrativa, algo que poderia ser denominado comentário metalinguístico. Um dos poucos comentários metalinguísticos presentes em *Voyage* é oração final do romance “*qu'on n'en parle plus*”. Trata-se de um traço incipiente na obra do autor (que irá ganhar cada vez mais espaço em seus romances futuros) e que cumpre, nesse romance, apenas a função pontual de fazer a transição entre os longos comentários do narrador e a história do Bardamu-protagonista.⁴⁶

É justamente nesses longos comentários que podemos identificar a terceira função exercida pelo emprego do presente em *Voyage*: enunciar uma verdade atemporal, como na sentença: “todo homem é mortal”. Trata-se de um procedimento que fixa um ensinamento ou uma constatação fora do devir narrativo:

*C'est triste de gens qui se couchent, on voit bien qu'ils se foutent que les choses aillent comme elles veulent, on voit bien qu'ils ne cherchent pas à comprendre eux, le pourquoi qu'on est là. Ça leur est bien égal. Ils dorment n'importe comment, c'est des gonflés, des buîtres, des pas susceptibles, Américains ou non. Ils ont toujours la conscience tranquille.*⁴⁷

Esse tipo de construção, em que o uso do tempo presente está ligado a comentários de caráter atemporal, tem presença massiva no romance. São formulações que geralmente encerram parágrafos mais ou menos longos, não é raro tampouco que sirvam de fecho a um capítulo. O aspecto dessas passagens “espargidas” sobre a narrativa lembra as máximas dos grandes moralistas franceses do século XVII, como La Rochefoucauld:⁴⁸

*Peu de gens connaissent la mort. On ne la souffre pas ordinairement par résolution, mais par stupidité et par coutume; et la plupart des hommes meurent parce qu'on ne peut s'empêcher de mourir.*⁴⁹

---

⁴⁶ “Lorsque le narrateur s’est laissé entraîner à trop de réflexions, il se rappelle à l’ordre, c’est-à-dire au récit, par un certain nombre de variations sur le thème ‘Mais d’abord que je raconte les choses.’ Elles sont ici la seule expression de cette conscience du travail narratif, de ses difficultés et de ses achoppements, qui est destinée à prendre par la suite tant de place dans le récit celineien.” GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.307.

⁴⁷ *Voyage*. p.214. “É triste as pessoas se deitando, a gente percebe muito bem que não ligam a mínima se as coisas não andam como gostariam, a gente vê muito bem que não tentam compreender o porquê de estarmos aqui. Para eles tanto faz como tanto fez. Dormem de qualquer jeito, são umas descaradas, umas bestas quadradas, umas insensíveis, americanas ou não. Sempre têm a consciência tranquila.” *Viagem*. p. 215.

⁴⁸ “Se é verdade, tal como Gide uma vez observou, que as máximas de La Rochefoucauld são na realidade potenciais romances em miniatura, então Céline existe para demonstrar quais estruturas particulares seriam inventadas para provê-las de momentum de romance.” JAMESON, Fredric. “Céline and innocence”. p.318.

⁴⁹ “Poucos conhecessem a morte. Não a sofrem comumente por resolução, mas por estupidez e por hábito; e a maior parte dos homens morre porque não pode evitar morrer”. LA

Essa frase poderia figurar nas páginas de *Voyage*, sem provocar estranheza, ao lado de reflexões como: "*Nous sommes, par nature, si futiles, que seules les distractions peuvent nous empêcher vraiment de mourir*".⁵⁰ Entretanto, em *Voyage*, as máximas emitidas pelo Bardamu narrador são colocadas ao lado do relato das desventuras do Bardamu protagonista, o que leva o leitor a indagar qual a relação que se estabelece ali entre os comentários de fundo moral (presente eterno) e a representação (eterno devir).⁵¹ Em *Voyage*, o hiato entre esses dois planos existenciais coloca em risco tanto a validade das máximas quanto a singularidade das experiências. Por um lado, um ensinamento moral exigiria uma universalidade que o ponto de vista adotado tende a inviabilizar; por outro lado, uma vez que as máximas do narrador sugerem um fundamento moral universal, dado de antemão (que, contudo, não aparece no romance), o destino de Bardamu tem seu caráter "individual" ameaçado. O presente generalizante das máximas, portanto, não se coaduna à especificidade do passado individual. A ligação existencial anunciada pelo uso do pronome "eu" é colocada em xeque no romance: narrador e protagonista se situam em planos narrativos distintos. Que o "eu" do presente e o "eu" do passado sejam diferentes, contudo, é uma espécie de premissa para a narrativa em estilo autobiográfico – como assinala Starobinski⁵² – o que causa surpresa é o fato de que permaneçam em planos distintos até o fim do romance. Afinal, toda empreitada autobiográfica tem como objetivo, em alguma medida, "explicar" o presente (daí seu aspecto de "*connaissance recapitulative*", de que fala Starobinski). Dito de outro modo – conferir uma singularidade existencial ao "eu" (isso que, no começo imediato de toda narrativa não passa de uma categoria gramatical: um

---

ROCHEFOUCAULD, François le Duc. *Oeuvres*. Édition établie par L. Martin-Chauffier. Bibliothèque de la Pléiade: Paris, 1964. p.406.

⁵⁰ *Voyage*, p.219. "Somos por natureza tão fúteis que só as distrações podem de fato nos impedir de morrer." *Viagem*, p.220.

⁵¹ Segundo Jean Pouillon, para quem o romance é a descrição da consciência no tempo, o modelo de "romance puro" pode ser definido nos seguintes termos: "Por romance 'puro', compreendemos um romance que seja apenas expressão, que não se pretenda nem explicação nem julgamento, que entregue esses últimos aos cuidados de gêneros em que se explique e se julgue. Não se condena a análise em si mesma; o seu valor romanesco é que é criticado [...] a análise deixa de ser empreendida por sua verdade própria, para o ser pelo que exprime a respeito do herói que a ela procede; transforma-se em recurso para o fazer aparecer e não para o julgar;" POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p.196.

⁵² "*Nous nous trouvons alors en présence d'un fait intéressant : c'est parce que le moi révolu est différent du je actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un autre temps, mais surtout comment, d'autre qu'il était, il est devenu lui-même. Ici la discursivité de la narration trouve une nouvelle justification, non plus par son destinataire, mais par son contenu : il s'agit de retracer la genèse de la situation actuelle, les antécédents du moment à partir duquel se tient le « discours » présent. La chaîne des épisodes vécus trace un chemin, une voie (parfois sinueuse) qui aboutit à l'état actuel de connaissance récapitulative.*" STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant I : La relation critique*, p.119.

pronome pessoal do caso reto da primeira pessoa etc.) é a meta do estilo autobiográfico. Irônica ou nostálgica, a relação entre o “eu” do presente e o “eu” do passado cria uma ponte entre narrador e protagonista. Evidentemente o narrador pode, como no caso de Céline, declarar de antemão o caráter puramente imaginário do que irá dizer, mas isso não mudará o fato de que o leitor espera encontrar uma “impressão de veracidade” em seu relato (caso contrário, a narração perderia sua motivação).⁵³ A despeito da hipótese de que a epígrafe seja “verdadeira” quando aponta para o caráter puramente imaginário de *Voyage*, a motivação do narrador se localiza na dimensão simbólica da narrativa. Isso não anula, é claro, a possibilidade do narrador ser pouco ou nada confiável: ainda assim, é preciso que ele esteja empenhado em construir o relato com o qual nos engana (desse “empenho explicativo” participa a “impressão de veracidade” da narrativa).

De todo modo, em *Voyage*, a ligação entre presente da enunciação e passado da narrativa foi cortada. Consequentemente, o narrador se caracteriza por essa natureza contraditória: não relata as circunstâncias em que se encontra ao narrar, mas está absolutamente presente diante do leitor. No final do romance, o tempo da narrativa não atinge o presente da enunciação (como ocorre, por exemplo, na *Recherche*), a indagação que parte em busca do passado, a partir do presente, só encontra ali a mesma noite que a envolve. A ambiguidade da situação do narrador expõe ao leitor, em certa medida, o caráter “artificial” da narrativa. O modo ambivalente de utilização dos dispositivos narrativos me parece, aliás, um dos aspectos mais interessantes de *Voyage*.

Ao separar narrador e narrativa, criando uma espécie de simulacro autoral, Céline não estaria tornando sua narrativa tão artificial quanto um teatro de marionetes? Ao contrário do que possa parecer, não se trata de uma pergunta fácil e, em grande parte, porque sua própria formulação contém um juízo de valor embutido. Juízo, a princípio, bastante razoável, diga-se de passagem, desde que dirigido apenas à “complexidade” do artifício e não à “artificialidade” *per se*. Afinal, um teatro de marionetes é obviamente algo muito menos complexo do que um romance: as personagens são bonecos com traços caricaturais movidos por cordas, o cenário é elementar ou simplesmente inexistente, as histórias são extremamente convencionais e quase sempre possuem o fito de provocar o riso etc. Nesse sentido, embora a narrativa de *Voyage* se filie a formas de representação grotesca, dos quais o teatro de marionetes é um exemplo, ela possui um grau de

---

⁵³ O termo “veracidade”, na acepção em que o utilizo aqui, visa designar o compromisso moral do enunciador com aquilo que diz, e não a correspondência entre aquilo que se diz e a realidade, ou seja, trata-se da verdade em seu aspecto moral. No caso do estilo autobiográfico, detecta-se a necessidade de produzir, em maior ou menor grau, uma impressão de veracidade, ou seja, de compromisso entre o enunciador e seu relato.

complexidade infinitamente maior na elaboração e no funcionamento de seus artifícios.⁵⁴ Esse modo particular de utilização dos mecanismos literários seria impensável para os propósitos de um Balzac:

*Du moment où en regardant les marionnettes, l'on aperçoit les mains du praticien essayant de recoiffer le commissaire, les connaisseurs s'en vont. Ainsi du romancier et ses poupées.*⁵⁵

À primeira vista, a declaração autor da *Comédie Humaine* e a análise do caráter artificial do narrador de *Voyage* revelam projetos antitéticos. Afinal, Balzac parece condenar a aparição do mesmo mecanismo que Céline prima por trazer à boca do palco. Ambos, no entanto, são autores dedicados à representação narrada do mundo em que vivem. Nenhum deles concebe a forma do romance como um suporte “transparente” para suas ideias, nem tampouco crê na possibilidade de uma literatura que permaneça completamente alheia à realidade exterior (safinal, são escritores que traçam, em certa medida, um panorama de sua época). Mais adiante, uma análise dos acontecimentos que se interpõem entre esses dois romancistas deverá ajudar a explicar por que, para “contar a história do presente”, Balzac e Céline precisaram recorrer a utilizações tão diferentes dos procedimentos narrativos disponibilizados pelo romance como gênero:

*No século XX, o apresentador de marionetas surge no palco com os seus bonecos: mais poderoso do que eles, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo – como Maurice Béjart falando no meio dos seus bailados, arte até então muda. Não se intromete, como no tempo de Sterne, de Diderot, de Stendhal, é Gulliver no meio de um povo de anões. Para retomarmos o vocabulário linguístico, a enunciação invade e perturba o enunciado, e o crítico literário deverá estudar essa poética da enunciação.*⁵⁶

Nesse pequeno parágrafo, Tadié parece ter exposto de modo bastante satisfatório em que constitui a especificidade do “modo de enunciação” de um romance como *Voyage* na história da literatura. A situação narrativa adotada em *Voyage* constitui certamente uma das especificidades do romance, daí a necessidade de nos debruçarmos sobre ela. Entretanto, não se pode compreender a singularidade de *Voyage* sem investigar como seus

---

⁵⁴ O capítulos “Aporias do corpo” e “A tendência ‘alegorizante’ de *Voyage*” tratam do aspecto grotesco de *Voyage*. De todo modo, o título do primeiro romance que Céline publica após os polêmicos panfletos, *Guignol's Band*, aponta para certa afinidade entre o imaginário do autor e o teatro de marionetes.

⁵⁵ BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. p.72-3.

⁵⁶ TADIÉ, Jean – Yves. *O romance no século XX*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. p.12.

procedimentos literários dialogam com seu momento histórico e com a tradição literária anterior. É preciso, portanto, apurar quais as linhas mestras em que esse diálogo se estabelece e onde se situam os pontos de ruptura, de tensão e de continuidade entre *Voyage* e a tradição do romance. Cabe, ainda, determinar até que ponto *Voyage* se filia aos movimentos literários que mais obtiveram destaque no período anterior e como, de certa forma, reinterpreta-os à luz de um novo contexto.

O Legado realista

Como se sabe, o ideário comum do romance realista procurou conciliar objetividade, no sentido de fidelidade à “realidade empírica do senso comum”, e seriedade de representação.⁵⁷ Pode-se perguntar: em que medida essas premissas vão de encontro à presença anunciada de um narrador que se interpõe entre o leitor e o mundo narrado? Tal pergunta impõe uma breve retomada de pontos estratégicos nos quais a instância literária do narrador tomou parte no desenvolvimento do romance francês, principalmente a partir do século XIX, tendo como ponto de chegada a situação narrativa presente em *Voyage*.

A ideia de realismo como “representação séria da vida cotidiana”, com a qual a maioria de nós estudantes de literatura entrou em contato por meio da obra de Auerbach, conduz imediatamente à pergunta sobre o que, afinal, significa seriedade em literatura. Em “O século sério”, Franco Moretti responde a essa pergunta com a fórmula que Diderot forjou ao definir o “*genre sérieux*” em suas *Entretiens sur le fil naturel*: “Trata-se de uma forma posta em posição intermediária entre a tragédia e a comédia”, com o adendo de que o “*genre sérieux*” (no caso de Diderot, o drama burguês) “se inclina mais para a tragédia do que para a comédia”:

*Alguém se depara com uma obra-prima da seriedade cotidiana do século XIX, como “Place de l’Europe”, de Caillebotte, por exemplo, e compreende que sério não quer dizer trágico, tudo bem, mas que certamente quer dizer cauteloso, impassível, negro, frio. A classe média se enrijece; nesse momento se chama burguesia, e usa a seriedade para se distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho braçal.*⁵⁸

Ao observar a tradição do romance realista, principalmente em sua vertente francesa, sob a perspectiva da obra de um autor como Céline, pode-se perceber que o quadro sério e complexo no qual a classe média projetou suas necessidades simbólicas e contraditórias foi continuamente ameaçado pelo “imaginário ruidoso e carnavalesco” das classes populares.

---

⁵⁷ A expressão “realidade empírica do senso comum”, foi retirada de: ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁵⁸ MORETTI, Franco. O século sério. *A cultura do romance*. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.828.

Contudo, o realismo, principalmente quando considerado sob o aspecto dos procedimentos literários, é bem mais do que uma ferramenta de distinção social. Infensa à efemeridade do debate ideológico de curso comum, a técnica realista conduzia a resultados imprevisíveis e, não raro, escandalosos.⁵⁹ Em seu *tour de force* rumo à “seriedade não trágica” de que fala Moretti, o romance realista é atravessado por tendências contraditórias que, no decorrer do século XIX, irão tornar-se cada vez mais agudas.

Tome-se, nesse sentido, o exemplo da influência que o romance histórico de Walter Scott exerceu sobre Balzac, o que não implica reduzir o alto grau de inventividade formal do romance balzaquiano a um modelo cuja fatura lhe é inferior, não obstante a enorme importância de Scott na história do gênero. Balzac, sob a influência de Scott, leva o romance a um grau de complexidade inaudito, pois dedica sua atenção a um assunto inteiramente novo e, em larga medida, desprezado pelas narrativas do passado, ou seja, à vida privada e aos costumes das classes médias urbanas:

O romance histórico, assim o concebe Balzac, é essencialmente mimético e é substituído, em sua obra, pelo “romance de costumes”, que será fiel ao real (mas não mimético) em seu retrato da sociedade contemporânea. Abandonando o estudo dos séculos passados para deter-se sobre as realidades de seu tempo, a seus “efeitos” e suas “causas”, a seus “princípios”, o romancista que se proclama “historiador do presente” não deve mais se preocupar em reconstituir os costumes de um passado mais ou menos distante, mas em observar o domínio por excelência das “aventuras perdidas” e dos “dramas esquecidos”, do silêncio e do segredo: a vida privada – sempre cada vez mais contaminada pelo espaço público, Balzac o enxergou bem e o demonstrou magnificamente.⁶⁰

---

⁵⁹ Para explicar o que levou o romance realista a atingir esse grau de complexidade formal, que possibilita forjar “essa mistura de narrações burguesas e descrições conservadoras”, Franco Moretti recorre a um conceito weberiano: a forma do romance realista atende ao princípio da “racionalização” da existência moderna (daí o aumento dos “preenchimento” narrativo que confere às narrativas realistas uma andadura mais lenta, menos aventureira). Conceito extremamente importante porque encampa tendências diversas, por vezes contraditórias: “Vem à luz uma estrutura compósita, que distribui as almas da classe dominante europeia em níveis distintos do texto, conseguindo, assim, fazer com que convivam: o capitalismo e o plano da narrativa, com o ritmo regular de seu novo presente; o conservadorismo político e as pausas descritivas, em que é mais forte o peso e a visibilidade do passado. [...] A esse pequeno milagre de equilíbrio, o estilo indireto livre deu o toque final.” MORETTI, Franco. O século sério. p.854

⁶⁰ “Le roman historique, ainsi le conçoit Balzac, est essentiellement mimétique et s’efface, chez lui, au profit du “roman de mœurs” qui sera fidèle au réel (mais non mimétique) dans sa peinture de la société contemporaine. Abandonnant l’étude des siècles passés pour s’attacher aux réalités de son temps, à leurs “effets” et leurs “causes”, à leurs “principes”, le romancier que se proclame “historien du présent” n’a plus à se soucier de reconstituer les mœurs d’un passé plus ou moins reculé, mais à observer le domaine par excellence des “aventures perdues” et des “dramas oubliés”, du silence et du secret : la vie privée – toujours davantage contaminée par l’espace public, Balzac l’a bien vu et magnifiquement montré”. VACHON, Stéphane. “Balzac théoricien du roman”. In: BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. p.23.

A história, em Balzac, é algo muito mais denso e consolidado do que em Scott (agiu nesse sentido a ideologia da Restauração, para a qual as grandes agitações históricas – diante de presente que possui alicerces profundo, sólidos e resistentes – produziam apenas mudanças efêmeras). Ao debruçar-se sobre o tempo presente, a representação do real em Balzac pretende captar a “realidade de seu tempo”. O romancista se torna um “historiador do presente”, investigando as causas, os efeitos e os princípios da configuração do real, unindo as esferas pública e privada, os grandes e os pequenos acontecimentos: ideal totalizante que intenta estabelecer, ao fim a ao cabo, aquilo que Auerbach designou como uma “união orgânica entre homem e história”. Em grande medida ele conseguiu isso: suas personagens são por vezes indiscerníveis do ambiente em que vivem. Contudo, no que tange à realização do ideal formal do realismo, de acordo com o próprio Auerbach, Balzac deixou ainda a desejar. O crítico condena, na obra balzaquiana, a incongruência entre certo exagero na representação, de origem romântica (por meio do qual algumas ações das personagens da *Comédie Humaine* parecem o resultado da influência de forças irracionais) e a propensão clássica-moralista de seus narradores:

*Em contraste, o elemento clássico-moralista age frequentemente como um corpo estranho. Manifesta-se particularmente na propensão de Balzac para a formulação de sentenças morais de caráter generalizador. Por vezes, e com observações isoladas, são engenhosas, mas sofrem, em geral, de uma generalização desmedida; por vezes nem são engenhosas, e quando crescem até se converterem em análises mais prolongadas surge o que vulgarmente se denomina de palavrório.*⁶¹

Seria interessante investigar qual a relação entre os comentários moralizantes de Balzac e o “imaginário ruidoso e carnavalesco das classes trabalhadoras”, cujas narrativas frequentemente são encerradas por “sentenças de caráter generalizador”. De todo modo, é justamente pela presença desse “corpo estranho” que o romance balzaquiano se insere entre as influências de *Voyage*, onde a narração dos eventos concorre com os comentários moralizantes do narrador.⁶² É particularmente significativo que esse traço arcaizante de

---

⁶¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.428.

⁶² Em *Imagined Cities*, Robert Alter assume uma posição parecida com a de Auerbach em relação ao “palavrório” balzaquiano: “Balzac in the passages when he is playing the role of the Parisian guide does not deploy a distinctive language of fiction to body forth a story of unfolding experience in the city. Instead, his language is expository, declarative, abounding in rhetorical balance and antithesis, reveling in inventory-like catalogues, insisting on thematic unities. (“Gold and pleasure”, we are told repeatedly in the overture to *The Girl with the Golden Eyes*, are the keys to everything that happens in Paris.) He presents himself of a practitioner of “the science of manners”, and because he is French, this means that his pronouncements often come in weighty aphorisms: “In Paris, vanity is the sum of all passions”; “Pleasure is like certain medicinal substances: To maintain the same effects you must double

Balzac (para Auerbach, um empecilho à realização do ideal de representação realista) apareça em Céline como novidade. No geral, esse pendor para a formulação de máximas faz parte de uma “tendência alegorizante” compartilhada pelos dois autores. Em Balzac, ela é um empecilho à objetividade da representação; em Céline, uma via de acesso a uma visão particular das coisas.⁶³ Céline também é um escritor “objetivo”, mas não no sentido que Balzac conferia ao termo. Para Balzac a objetividade era garantida por um olhar panorâmico, paciente e analítico, como o olhar de um naturalista.⁶⁴ Para Robert Alter, a presença das sentenças generalizantes é o sintoma de um “problema” mais profundo: a perspectiva panorâmica assumida pelo narrador – esse o traço que separaria definitivamente Balzac da corrente de romancistas que teriam revolucionado a representação da realidade na literatura ocidental à qual o crítico denomina “Realismo Experiencial” [*Experiential Realism*].⁶⁵

But Balzac represents the city from a standpoint of assumed authority that does not do full justice to the kinetic and disorienting reality of the new nineteenth century urban scene. [...] Balzac is more a mythographer of Paris than a realist witness to the experience of the city. He loves to invoke the imagery of traditional mythology in order to suggest the grandeur, the intensity, the conjunction of extremes that he sees in Paris. The terms in which he represents the city are insistently hyperbolic and reflect a fondness for extravagant and symmetrical antitheses. [...] As a mythographer of Paris, he invites us to see it through one metaphorical lens after another – sinister masquerade, steamship, battlefield, and, above all, inferno. This fondness for

---

*the dose, and this inevitably leads to death or brutishness”. [...] “Few major writers after 1850 will follow this Balzacian path because few are willing to pretend to the magisterial certitude that informs his discursive accounts of the city”. ALTER, Robert. *Imagined Cities – Urban experience and the language of the novel*. Yale University Press: 2005. P.8.*

⁶³ O modo de exposição alegórico de *Voyage*, que permite ao narrador configurar uma visão de mundo absolutamente particular, é tratado com mais apuro na sessão “A tendência ‘alegorizante’ de *Voyage*”.

⁶⁴ Na equiparação entre natureza e sociedade encontrada no prefácio da *Comédie Humaine* esse problema já está presente *in nuce*, pois o escritor realista, ao observar a sociedades, não pode colocar-se fora delas. Ele não está em condições, portanto, de tomar distância de seu objeto. “*Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l’ensemble de la zoologie, n’y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société?*” (BALZAC, Honoré de. Avant-propos de la *Comédie Humaine*. In: *Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle*, Paris, Julliard, 1964. p.191.) Ainda que se trate de uma analogia encontrada no programa da *Comédie Humaine* (e não necessariamente um elemento presente nos romances), ela se confirma nas obras no que concerne a posição privilegiada do narrador.

⁶⁵ “*One decisive development in the novel through the late decades of the nineteenth century and on into the twentieth (the time span under view in the chapters that follow) is the practice of conducting the narrative more and more through the moment-by-moment experience – sensory, visceral, and mental – of the main character or characters. This general procedure, which I shall call experiential realism, can be central to the narrative even when the novelist is also minutely concerned with social and material realia. It is the intersection of the subtle deployment of experiential realism and the emergence of a new order of urban reality that is the subject of the considerations offered here of a line of novelist from Flaubert to Kafka and Joyce.*” ALTER, Robert. *Imagined Cities*. p.X.

*metaphor, always linked with an eagerness to proclaim moral meanings, leads to an allegorization of the city.*⁶⁶

Paris narrada em “imagens hiperbólicas” que desembocam em antíteses simétricas, a “alegorização da cidade”, expressões muito semelhantes às que os críticos usaram para caracterizar o estilo de Céline.⁶⁷ Contudo, embora os traços da Paris descrita em *Voyage* possuam muito em comum com o inferno balzaquiano, há uma diferença fundamental: o narrador celineano não possui a mesma capacidade olímpica dos narradores da *Comédie Humaine*. É sintomático, nesse sentido, que a maior parte das obras que a compõem sejam narradas na terceira pessoa. De todo modo, mesmo nos raros casos em que Balzac opta por um narrador em primeira pessoa, a função desse narrador é completamente diferente da que ele possuirá em Céline e em outros autores do século XX. Tome-se um exemplo específico: no prefácio da edição original de seu romance publicado em 1836, *Le Lys dans la Vallée*, Balzac explica de modo sucinto por que, nesse livro, optou pelo ponto de vista do “eu”:

*Em muitas passagens de sua obra, o autor criou uma personagem que narra em seu nome. Para chegar ao real, os escritores utilizam dentre os artifícios literários aquele que lhe parece mais apropriado para vivificar suas figuras. Destarte, o desejo de animar suas criações conduziu os homens mais ilustres do século passado à prolixidade do romance epistolar, único sistema que poderia tornar verossímil uma história fictícia. O eu perscruta o coração humano tão profundamente quanto o estilo epistolar, sem tantas mesuras. A cada obra, sua forma. A arte do romancista consiste em uma boa materialização de suas idéias. Clarisse Harlowe pedia sua vasta correspondência. Gil Blas pedia o eu.*⁶⁸

O narrador em primeira pessoa era, para Balzac, um modo de “vivificar” as emoções de suas criaturas diante do leitor. Certamente o pressuposto subjacente a essas reflexões era um projeto realista que, no entanto, já não partilhava do “empirismo

---

⁶⁶ ALTER, Robert. *Imagined Cities*. p.7.

⁶⁷ Podemos perceber esses mesmos elementos, por exemplo, nas análises de Stephen Day: “On remarque chez Céline une tendance presque anormale à exagérer”, p.95. e também: “ces images représentent parallèlement des abstractions et des réalités concrètes [...]” p.97. DAY, Stephen. *Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. Paris, Klincksieck, 1974.

⁶⁸ “Dans plusieurs fragments de son œuvre, l’auteur a produit un personnage qui raconte en son nom. Pour arriver au vrai, les écrivains emploient celui des artifices littéraires qui leur semble propre à prêter le plus de vie à leurs figures. Ainsi, le désir d’animer leurs créations a jeté les hommes les plus illustres du siècle dernier dans la prolixité du roman par lettres, seul système qui puisse rendre vraisemblable une histoire fictive. Le je sonde le cœur humain aussi profondément que le style épistolaire et n’en a pas les longueurs. A chaque œuvre, sa forme. L’art du romancier consiste à bien matérialiser ses idées. Clarisse Harlowe voulait sa vaste correspondance, Gil Blas voulait le moi.” BALZAC, Honoré de. *Le Lys dans la vallée*. Paris : Éditions Gallimard, 2004. p.365.

ingênuo”⁶⁹ de romancistas ingleses do século XVIII como Richardson e Defoe⁷⁰. Entretanto, em *Le Lys dans la Vallée*, a experiência que se pretende “vivificar” é essencialmente privada, quase sempre entremeada por segredos de camareira e intrigas de salão. Tal característica aproxima o procedimento de Balzac do romance epistolar, que também procurava dar vivacidade ao relato pela expressão despojada de ornamentos e pela proximidade com a intimidade das personagens que o recurso permitia. Talvez por isso esse romance de Balzac, um dos únicos espécimes da *Comédie humaine* narrado em primeira pessoa, seja iniciado por uma carta do protagonista Félix à Natalie que serve como moldura narrativa ao longo relato subsequente, garantindo verossimilhança à situação de enunciação. O narrador, por meio desse procedimento, apresenta-se ficcionalmente ao leitor: está sentado à mesa de seu aposento e retoma, por escrito, o fio de sua vida, desde sua infância até a maturidade, passando pelo que mais deve ter atraído o público de Balzac, suas experiências amorosas.

A criação de uma “moldura narrativa” análoga a dos romances epistolares certamente era considerada um traço arcaizante, pois ia de encontro à autonomia do mundo narrado, colocando em cena um narrador autoral que maneja o material narrativo de modo bem pouco ágil. Ao abandonar a “prolixidade” do romance epistolar, entretanto, Balzac abandona também um pouco da possibilidade de encurtar a distância entre o “eu-narrador” e o “eu-protagonista”, um dos modos mais eficazes para produzir identificação entre leitor e personagem (tome-se como exemplo os relatos dos ávidos leitores de *Clarissa* sobre suas sempre lacrimejantes sessões de leitura). Para Félix, os acontecimentos narrados estão absolutamente distantes, ocorreram com outro Félix mais jovem e imaturo e não lhe afetam como antigamente, pelo contrário, tendem a ser envolvidos em uma doce nostalgia autocomplacente. No peito da Clarissa Harlowe que escreve suas cartas, no entanto, trava-se um combate de vida e morte, e não há garantias em relação ao futuro. Essa capacidade de encurtar a distância entre “eu-narrador” e “eu-protagonista” levou o crítico Franz Stanzel a enxergar no romance epistolar uma extensão do romance em primeira pessoa:

The epistolary novel can be viewed as an extension of the first-person novel. The writing of letters is equivalent to the situation of the narrative act. The

---

⁶⁹ A expressão “*naïve empiricism*” está nas análises de Watt, mas é tratada com mais detalhes em: MCKEON, Michael. *Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel. Theory of the Novel: A Historical Approach*. Edited by Michael McKeon. New Jersey : The Johns Hopkins, 2000. p.382-399.

⁷⁰ A despeito dos acréscimos fundamentais realizados por estudos posteriores, a obra *The Rise of the Novel*, de Ian Watt, continua sendo a grande referência para o estudo dos romancistas ingleses do século XIX e de suas obras, em que o autor detecta as primeiras realizações do que denomina “realismo formal”.

*narrative distance here is sharply curtailed. The action is not reported from a single point but in episodes which are presented immediately after their conclusion or even while they are still taking place.*⁷¹

O parentesco entre o romance epistolar e o romance em primeira pessoa fica bastante evidente em *Le Lys dans la Vallée*. Um dos trechos mais impressionantes do romance é o delírio místico-sexual de Henriette pouco antes de morrer. Além do desfecho trágico, fica patente nessa cena o interesse de Balzac pelo processo de morte. O atração de Balzac pelos aspectos patológicos da sociedade (como atestam seus ensaios da “*Pathologie de la vie sociale*”) se coadunam com sua alegada tarefa de ser um “historiador dos modos” por meio de um narrador que observa o mundo com olhos clínicos. A obra de Balzac foi diversas vezes classificada como uma nosografia social ou alguma expressão equivalente no sentido de colocar a ordem natural em relação de equivalência à ordem social. Olhar clínico, tanto em Balzac quanto em Céline, não implica desprezo pela imaginação e pela capacidade inventiva própria à ficção. Pelo contrário, como salienta Harry Levin, no capítulo de seu livro *Gates of Horn* dedicado a Balzac, sob muitos aspectos, a medicina e a literatura são ofícios semelhantes:

*Frequently the novel has profited from an association with medicine, since both combine science with art in varying proportions, and each submits an opportunity for observation to a technique of analysis.*⁷²

Escritor e romancista não reproduzem a realidade, mas a interpretam. Evidentemente seguem pistas objetivas, contudo, precisam da imaginação para construir com essas pistas estruturas maiores (uma narrativa ou um diagnóstico). Ao contrário do médico, entretanto, o romancista (e isso, creio, põe termo à nossa analogia), para fazer um aspecto de seu objeto vir à luz, precisa muitas vezes obscurecê-lo:

*Exact reproduction, except in such simple matters as stage properties and scenic effects, is impractical; what the realist must do is to stir his readers out of their preconceived and conventional worlds, if necessary by darkening his pictures and exaggerating his strokes, with the murk of Doré and the sweep of Delacroix. Romanticism contributes to realism in the sense that commonplace reality does not, in the Aristotelian sense that poetry is more philosophic than history. [...] The artist in Balzac, taking his cue from the moralist, goes beyond the scientist and the business man.*⁷³

---

⁷¹ STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. p.66-67.

⁷² LEVIN, Harry. *The Gates of Horn*. New York: Oxford University Press, 1966 p.168.

⁷³ LEVIN, Harry *The Gates of Horn*. p.198-9.

“*Il faut noircir, et se noircir*”, declarava Céline a sua secretária Jeanne Carayon, responsável por datilografar o manuscrito de *Voyage*.⁷⁴ Para Céline, a objetividade de Balzac precisava ser refutada para dar ordem a uma objetividade “*du dedans*”, expressão que ele utilizará em diferentes ocasiões para definir o ponto de vista adotado em seus romances. Em uma carta ao editor Albert Paraz, Céline comenta:

*Balzac et son époque écrivaient objectivement. Sans se fouler après tout. Il faut à présent écrire sur les nerfs. Le cinéma a pris tout le reste, écrire du dedans, en « rendu » émotif C'est atroce.*⁷⁵

Não me parece exagerado postular que Céline rejeite a objetividade de Balzac para ser objetivo em relação à “experiência interior” do real. Nesse sentido, é particularmente significativo que Céline frequentemente utilize o termo “impressionismo” para explicar sua técnica literária:

*[...] L'incompatibilité entre nos goûts est totale, irréductible, sans doute ce qui a existé entre les impressionnistes et le jour d'atelier. Je trouve qu'aucun de ces bafouilleurs n'est « dans la chose ». Ils se branlent éperdument À l'Extérieur.*⁷⁶

Ao comparar-se aos impressionistas, Céline enfatizava o fato de que os impressionistas pintavam ao ar livre, ou seja, colocavam-se, em certa medida, “no interior” do próprio quadro – nisso, creio que Céline é radicalmente diferente de Balzac, que via de regra se colocava “de fora” de suas criações (o que, é bom que se diga, de modo algum pode ser tomado como um critério de valor para avaliar-se ambas as obras).

Segundo Auerbach, o projeto do romance realista ganharia sua forma mais bem acabada nos romances de Flaubert, nos quais o “palavrório” balzaquiano seria substituído por uma técnica muito mais refinada. No capítulo de *Mimesis* dedicado a *Madame Bovary*, o crítico demonstra que a atitude mais característica do narrador desse romance consiste em deixar-se contaminar pela subjetividade de suas personagens, submetendo o material assim coletado a um amadurecimento reflexivo distanciado, de forma a podermos enxergar, em toda a sua profundidade, o drama de uma criatura como Emma Bovary e, ao mesmo tempo, distanciarmo-nos dela, vislumbrando a totalidade das forças internas e externas que a amarram a seu destino. Tal procedimento confere ao leitor um ponto de vista privilegiado

---

⁷⁴ Relatado por Maurice Bardèche, em: BARDÈCHE, Maurice. *Louis-Ferdinand Céline*. Paris: Éditions de La Table Ronde, 1986. p.18.

⁷⁵ Carta a Albert Paraz, 7 de julho de 1948. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. p.1059.

⁷⁶ Carta a Jean Paulhan, 17 de janeiro de 1949. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. p. 1134.

em relação ao da personagem. Afinal, como salienta Auerbach, caso Emma pudesse alcançar a mesma “agudeza e fria honestidade” do narrador, ela “não mais seria o que é, ter-se-ia emancipado de si mesma e, com isso, estaria salva”.⁷⁷ Como expõe o crítico, a organização das impressões e sensações de Emma Bovary revela:

*[...] a mão ordenadora do escritor, que compendia de forma fechada a confusão do conteúdo interno e dirige no sentido que ele próprio avança: na direção ‘repugnância diante de Charles Bovary’. Esta ordenação do conteúdo interno evidentemente não recebe as suas escalas de fora, mas do próprio material de que se constitui. É posto em ordem aquilo que deve ser empregado para que o próprio conteúdo se transforme em linguagem, sem mistura alguma.*⁷⁸

Trata-se de um procedimento literário extremamente complexo e refinado que consiste em ocultar, geralmente sob a forma de um narrador em terceira pessoa, uma consciência central que “pré-organiza”, de modo infinitamente sutil, o material empírico antes de transmiti-lo ao leitor⁷⁹. Tal organização será tanto mais habilidosa quanto mais atender ao universo de necessidades internas à obra, isto é, obedecer aos acontecimentos pregressos, à imbricação das disposições psicológicas das personagens e das determinações sociais e econômicas nas quais elas estão inseridas etc. Por tudo isso, de acordo com Auerbach, em Flaubert o romance realista teria atingido seu ápice. E ao mesmo tempo sua crise, seria possível acrescentar. Pois, como Moretti bem apontou, o discurso indireto livre encontra seu limite quando as vozes do narrador e das personagens já não se distinguem do discurso da *doxa*:

O tom emotivo, o léxico, a forma da frase – todos esses elementos, em suma, aos quais a crítica recorre para separar o lado subjetivo e o objetivo do indireto livre – agora se acham amalgamados numa única voz, realmente impessoal e objetiva, da ‘idée reçue’.

*Mas se isso é verdadeiro, então se preocupar com a ‘master-voice’ do narrador é de fato supérfluo: antes de Flaubert, a ‘doxa’ já regulara – “limitar, cancelar e subsumir” – o espírito de Emma. E assim o problema muda inteiramente. Em uma sociedade já de todo homogênea, como é para Flaubert a França da segunda metade do século XIX, o estilo indireto livre se mostra terrivelmente inerte com respeito à ideologia dominante: a sua “seriedade objetiva” o paralisa, impede de reagir [...]*⁸⁰

---

⁷⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. p.434.

⁷⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. p.434.

⁷⁹ “Du moment où en regardant les marionnettes, l’on aperçoit les mains du praticien essayant de recoiffer le commissaire, les connaisseurs s’en vont. Ainsi du romancier et ses poupées.” BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. p.72-73.

⁸⁰ MORETTI, Franco. O século sério. p.862.

Embora os romances realistas franceses do século XIX quase sempre optassem pelo artifício de um narrador onisciente em terceira pessoa, e as obras Flaubert não constituem uma exceção, a voz de seus narradores e a de seus protagonistas por vezes formam um amálgama. Já em *Madame Bovary* e, com mais intensidade, em *A Educação Sentimental*, a narrativa de Flaubert constrói um intrincado jogo de vai-e-vem entre a composição infinitamente detalhada do ambiente e a pletora de impressões e “*rêveries*” por meio da qual seus protagonistas “expericiam” o mundo. A radicalidade do procedimento de Flaubert vai além da “representação de uma consciência”, pois transmite ao leitor a própria confusão sinestésica de seus protagonistas. O quadro pintado já não se distingue de sua moldura - já não sabemos se “quem fala aqui” (como irá questionar Auerbach, em seu ensaio sobre Virginia Wollf) é o narrador ou o protagonista. A consequência desse procedimento é uma zona de indefinição entre subjetividade e objetividade que colocará em dúvida a univocidade da consciência e, consequentemente, a própria ideia de indivíduo no romance.⁸¹

Dentre os poucos escritores pelos quais Céline manifestou apreço, o nome aparentemente mais surpreendente é Flaubert.⁸² À primeira vista, a estética de Céline é diametralmente oposta à de Flaubert, tanto em relação ao posicionamento do narrador quanto no plano da linguagem. Entretanto, se pensarmos no cuidado estilístico que ambos dedicavam a suas obras, por exemplo, a situação muda de figura – como se ambos fossem artesão que partilhassem o mesmo ofício, para o qual teriam desenvolvido técnicas diferentes. Também no que tange ao narrador, a confusão entre objetividade e subjetividade (a expressão de curso comum é “impressionismo”) é comum aos dois autores

---

⁸¹ Essa incerteza caracterizará a prosa de muitos escritores posteriores, dentre os quais, de modo muito particular, a do próprio Céline. De certo modo, Alter descreve um fenômeno semelhante encontrados em autores ligados ao “realismo experiencial”: *It has often been observed that the propensity of many European novelists in the later nineteenth century to conduct narration through the point of view of the principal character leads directly to the representation of consciousness through interior monologue which is the hallmark of leading current in modernist fiction. That common formulation could be made more precisely by noting that the line of the novel beginning with Flaubert and issuing in writers as diverse as Behe, Joyce, Proust, Kafka and Faulkner often evinces an interest not just in consciousness as such but in borderline states of consciousness. What this means is that mental life is not blandly assumed as an object of representation – like, say, the publishing industry in Lost Illusions – but is approached as an essentially ambiguous and perhaps unstable phenomenon. Is consciousness to be conceived as our awareness that we re thinking? Is it the mere surface expression of murky depths we cannot fathom and do not control? Does its activity challenge the assumptions of coherence of analytic reason? Is the continuity or integrity of the self throw in doubt?*” ALTER, Robert. *Imagined Cities*. p.37.

⁸² Curiosamente, Céline utiliza Flaubert, nas duas ocasiões que citamos aqui, para estabelecer uma comparação com outros escritores, o primeiro deles é Dostoiévsky: “*Du génie bien sûr... Mais alors j’aime mieux Flaubert*” (Carta a Milton Hindus, agosto de 1947). CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. p.939. O segundo, Gide: “*Cependant, Flaubert avait un sacré tempérament. Gide est un cuistre tarabiscoté – un Allain riche.*” (Carta a Ernst Bendz, 22 de janeiro [?] de 1949. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. p.1137.

– em ambos ela é o resultado daquele “realismo experiencial” de que fala Robert Alter (“*the practice of conducting the narrative more and more through the moment-by-moment experience – sensory, visceral, and mental – of the main character or characters.*”). Se Frédéric Moureau só consegue observar Paris através do manto diáfano de suas fantasias (filtro “mental”), Bardamu está imerso em experiências acachapantes que acionam ações instintivas de autopreservação – sob a ameaça constante da guerra, da loucura e da doença – e impedem o emergir de um olhar panorâmico (filtro “corporal”). Além disso, tanto *L’Education Sentimentale* quanto *Voyage* traçam um panorama absolutamente negativo de sua época, ainda que com pinceladas e tons bastante diferentes.⁸³

Ao contrário do que ocorre nos romances de Flaubert, contudo, em que o narrador se consubstancia à narração,⁸⁴ o traço mais característico do narrador de *Voyage* está na ênfase com que anuncia sua presença diante do leitor. Segundo Henri Godard, essa é uma tendência que percorre, de modo crescente, toda a obra celineana:

*Le récit tend en général spontanément à éclipser cette existence, dans la mesure où il propose à l'imagination l'histoire, située en d'autres lieux et en d'autres temps, d'autres individus, ou bien celle du héros-narrateur, mais ailleurs et autrefois. Céline, dès Voyage au bout de la nuit, s'emploie à faire ressurgir le narrateur sous son récit. [...] L'entreprise romanesque est ici tout entière marquée par une conscience aiguë de sa dualité d'histoire et de narration. À Céline, c'est son présent de narrateur qui importe, plus que toute histoire, fût-ce la sienne.*⁸⁵

O narrador mais que presente de *Voyage* se interpõe entre o leitor e a narrativa. Para chamar a atenção do leitor para si próprio e para a peculiaridade de sua visão de mundo ele conta com um recurso poderoso: o “*rendu émotif*”. Céline parece ter razão em arrogar-se o primeiro a “fazer passar a língua oral através da língua escrita”. Quando “transportada” para o terreno literário, a oralidade traz consigo um novo modo de sensibilidade: as formas de discurso manejadas pelo narrador, ao recriarem procedimentos da linguagem oral, estabelecem uma relação de proximidade com o corpo e suas funções

---

⁸³ Para uma análise do teor crítico de *L’Éducation Sentimentale* Flaubert, ver.: OEHLER, Dolf. Art-Névrose. *Terrenos Vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁸⁴ Sobre a dedicação Flaubert em aperfeiçoar sua escrita no sentido de torná-la orgânica, é significativo o testemunho de Maupassant: “*Bien que cet ouvrage lui ait demandé un travail de composition surhumain, il a l'air, tant il ressemble à la vie même, d'être exécuté sans plan et sans intentions. Il est l'image parfaite de ce qui se passe chaque jour ; il est le journal exact de l'existence : et la philosophie en demeure si complètement latente, si complètement cachée derrière les faits ; la psychologie est si parfaitement enfermée dans les actes, dans les attitudes, dans les paroles des personnages, que le gros public, accoutumé aux effets soulignés, aux enseignements apparents, n'a pas compris la valeur de ce roman incomparable*” MAUPASSANT, Guy de. *Le Roman. Pierre et Jean*. Paris : France Loisirs, 1993. p.21.

⁸⁵ GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.305.

(como acontece, por exemplo, nas expressões de origem escatológica) relação que foi sistematicamente banida pelos registros cultos da língua francesa. De todo modo, é também a transposição da oralidade que permite ao narrador agarrar o leitor pelo colarinho. Uma análise da posição do narrador de *Voyage* não pode ignorar, portanto, a linguagem que serve como índice da relação dele com seu passado. Antes de procurar interpretar a natureza da cisão entre narrador e protagonista, a próxima etapa da presente pesquisa irá debruçar-se sobre a linguagem do romance e sobre os efeitos que ela exerce sobre seu leitor.

Uma linguagem apimentada

Il faut tailler et nettoyer un diamant, afin qu'il ait cette pureté, et ce feu qui fait tout son prix. Ainsi pour polir, pour épurer, pour embellir nôtre langue, il a fallu nécessairement en retrancher tout ce qu'elle avait de rude et de barbare.
(Dominique Bouhours, *Entretiens d'Ariste et D'Eugène*, 1671).⁸⁶

Ao ser indagado, em 1934, sobre as questões literárias que mais entretinham os escritores franceses de seu tempo, Andre Malraux respondeu: “*Le problème présent et, me semble-t-il, peu remarqué, de la forme est celui d'un langage parlé, atteignant cependant à la qualité du style*”.⁸⁷ O testemunho de Malraux indica que a criação de uma relação mais direta com a oralidade não era uma preocupação exclusiva de Céline, mas de toda uma geração de escritores. O interesse pela oralidade, ademais, ia de par com a preocupação de configurá-la artisticamente.

“As palavras voam, mas a escrita permanece”, reza a expressão latina. Em linhas gerais, a escrita celineana pode ser definida como um modo de revestir a escrita com a capacidade “volátil” da fala. Um dos aspectos da oposição oralidade/escrita diz respeito a suas respectivas condições de produção: a “situação de comunicação” oral é caracterizada pela “presença” de dois interlocutores; no texto escrito, o leitor precisa recriar a figura do enunciador. Céline procurará mimetizar o caráter “presencial” da oralidade, colocando em cena um narrador que fala “ao pé do ouvido” do leitor.⁸⁸ A fala contém geralmente as

---

⁸⁶ BOUHOURS, Dominique. *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris : Armand Collin, 1962. p. 50-51. Apud. : GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 2004. p.81.

⁸⁷ André Malraux, Cahier de l'Herne, 1982, p.288. Apud : GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.37.

⁸⁸ Henri Godard foi quem melhor demonstrou a relação entre a “situação de comunicação” de *Voyage*, caracterizada pela “presença” marcante do narrador, e a oralidade : “*Si Céline veut que le lecteur ait l'impression que quelqu'un lui parle, c'est ici que doit commencer l'effort de fiction. On verra en étudiant le discours narratif qu'il est en d'un point modelé peu à peu par la logique de cette exigence. Le linguiste André Martinet, qui a mis en avant les différences qu'entraînent dans le deux systèmes l'existence ou l'absence de cette situation, est amené à évoquer le travail de description et de représentation auquel doit se livrer un romancier pour mettre ses personnages en situation d'user le discours oral – « à moins, ajoute-t-il, que tout à fait exceptionnellement,*

características de uma improvisação, de um texto que se constrói em ato: ao começar seu enunciado, o falante de certo modo “se lança” em busca do significado. Algo análogo ocorre na improvisação musical, na qual o intérprete não conta com o apoio da partitura e precisa “arriscar” um caminho melódico.

Outro aspecto da oralidade que Céline recria por escrito é sua agilidade: as estruturas da fala são tendencialmente mais curtas do que as da escrita. A reiteração de conectivos como “*que*”/“*qui*”/“*qu*” e “*et*”, por exemplo, é característica do estilo de *Voyage*. Essas partículas aglutinadoras funcionam como uma espécie de “cola” linguística que une, numa mesma sentença, enunciados de estrutura sintática, proveniência enunciativa e conteúdo semântico muito diversos. Além disso, o caráter enumerativo da linguagem criada por Céline, na qual a coordenação prepondera sobre a subordinação, conforma-se ao caráter fragmentário da experiência do mundo: a aproximação com a oralidade, nesse sentido, confere maior plasticidade ao relato. Isso fica evidente logo que o romance assume um caráter propriamente narrativo, ou seja, na figuração da guerra, que atua ali como uma espécie de rito iniciático para o protagonista:

*On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. (...) Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes? A présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé.*⁸⁹

A narrativa se afasta de uma representação “transparente” à medida que se aproxima da consciência do protagonista, a ponto de, em certos trechos, fundir-se com ela. Embora rompa com as assim chamadas “convenções” realistas (como a que recomenda que o narrador se misture ao pano de fundo da narração) a função desse procedimento advém justamente de uma “intenção” realista: a representação fiel de tais acontecimentos exige que eles sejam retratados em seu caráter “desconjuntado”. A afinidade entre a linearidade da linguagem e o pensamento racional precisa ser subvertida para dar conta de uma experiência cujo significado se furta às razões do “mundo epidérmico do senso comum”.⁹⁰ O ponto de vista assumido por esse narrador, pela mesma via paradoxal,

---

l'auteur (« je ») ne s'adresse à ses lecteurs (« vous »). » Nul n'incarne mieux cette exception que Céline, par la manière dont il impose progressivement son identité d'auteur, mais aussi par les expédients qu'il trouve pour donner à l'espace et au temps dans lesquels il est en train d'écrire un contenu concret que le lecteur puisse imaginer, à défaut de l'avoir sous les yeux et de le vivre.” GODARD, Henri. Poétique de Céline. p.38.

⁸⁹ *Voyage*, p.18. “Somos virgens de horror como o somos de volúpia.” [...] “Quem poderia prever antes de entrar realmente na guerra tudo o que continha a escabrosa alma heróica e vagabunda dos homens?” *Viagem*, p.24.

⁹⁰ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. p.81.

procura ser fiel ao conteúdo da matéria narrada ao colocar em cena um eu-experenciador: entram no jogo, desse modo, tanto o aspecto traumático das experiências quanto a elaboração imaginária que o olhar do narrador-protagonista lhes confere, à qual servem como catalisadores. Estabelece-se aqui um paradoxo próprio à arte moderna, por meio do qual a violência se torna mola criativa – a guerra e o delírio, em *Voyage*, são eventos acachapantes e, ao mesmo tempo, reveladores.

No ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador há uma passagem que discorre sobre a sensação de incomunicabilidade compartilhada pelos soldados que retornavam da guerra a respeito de suas experiências nos campos de batalha:

*No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.*⁹¹

Paradoxalmente, a experiência da guerra, justamente por furtar-se aos ditames de uma representação realista, foi um dos fatores responsáveis por uma tentativa de renovação da língua por parte dos autores.⁹² A esse respeito, Georges Bernanos deu o seguinte testemunho:

*Quiconque tenait une plume à ce moment-là [après la guerre] s'est trouvé dans l'obligation de reconquérir sa propre langue, de la rejeter à la forge. Ses mots les plus sûrs étaient vides, claquaient dans la main.*⁹³

Embora Céline tenha participado dos combates, só publicará seu livro vinte anos depois, ou seja, uma geração após a “enxurrada de livros sobre a guerra” a que se refere Benjamin. Entre os autores que retrataram a experiência do *front*, Henri Barbusse foi o que mais influenciou Céline. *Le Feu* e *Clarté*, romances que tinham a guerra como tema, são apontados como as principais influências na elaboração de *Voyage*.⁹⁴ Na correspondência de

---

⁹¹ BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. p.198.

⁹² Escritores como René Benjamin, Roland Dorgelès, Galtier-Boissière, Eugène Dabit e Georges Bernanos participaram dessa tentativa de inserir no romance os registros não-normativos do francês.

⁹³ BERNANOS, George. *Écrits de combat*, Bibl. de la Pléiade, t.I, p.1040. In: GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.35.

⁹⁴ Não parece ser unanimidade entre os críticos que *Clarté* tenha influenciado Céline tanto quanto *Le Feu*. Nesse ponto, Marie-Christine Bellosta discorda de Henri Godard: “A opinião predominantemente aceita é a sustentada por Henri Godard: somente *Le Feu* o teria influenciado [...] Essa interpretação da influência de Barbusse sobre Céline me parece, entretanto, muito

Céline, em meio a uma tempestade de invectivas e polêmicas, Barbusse é um dos poucos autores que recebe o reconhecimento do autor, apesar das enormes diferenças ideológicas que se interpõem entre eles. A “transposição” da oralidade para a língua escrita é fundamental em toda a obra celineana, e Barbusse é quase sempre elogiado por Céline como um dos primeiros autores a tentar:⁹⁵

*“D’autres” selon Dutourd avaient avant moi réussi le truc de faire passer la langage parlé à travers l’écrit ? Quels donc ? Je vais éclairer la lanterne de Dutourd : Barbusse dans ‘Le Feu’... Ramuz un peu... Paul Morand dans ‘Ouvert la nuit’... et puis c’est tout. Je ne les ai plagiés ni les uns ni les autres.”*⁹⁶

Polêmicas à parte, uma breve comparação entre *Voyage* e *Le Feu* revela que a escrita de Céline difere radicalmente da que Barbusse emprega em seus romances. Embora ambos os romances manejem material “transposto” de registros orais, fazem-no de modo muito diverso. Para mensurar melhor essa diferença, transcrevo a seguir um trecho de *Le Feu*:

- Dis donc, toi qui écris, tu écrirais plus tard sur les soldats, tu parleras de nous, pas?
- Mais oui, fils, je parlerais de toi, des copains, de notre existence...[...]
Il indique de la tête les papiers où j’étais en train de prendre des notes. Le crayon en suspens, je l’observe et l’écoute. Il a envie de me poser une question.
- Dis donc, sans t’commander... [...] si tu fais parler des troufions dans ton livre, est-ce que tu les feras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C’est rapport aux gros mots qu’on s’engueule pour ça, tu n’entendras jamais deux poilus l’ouvrir pendant une minute sans qu’ils disent et qui’s répètent des choses que les imprimeurs n’aiment pas besef imprimer.⁹⁷

---

restritiva”. BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l’art de la contradiction : Lecture de Voyage au bout de la nuit*. p.7.

⁹⁵ Em uma carta a Pierre Monnier, datada de 27 de janeiro de 1949, Céline se refere a Barbusse nos seguintes termos : “*Question transposition du parler en écrit, il ne faut pas oublier Ramuz – Barbusse du ‘Feu’ – et un peu Vallés – et Bruant – mais ici le procédé est bien au point.*” [grifo meu] CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. p.1139.

⁹⁶ Carta a Jacques Festy, 19 de fevereiro de 1955. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. p.1502.

⁹⁷ A linguagem empregada no trecho apresenta características estilísticas muito específicas. Procurei, na tradução abaixo, apenas dar uma idéia aproximada do efeito produzido pelo original: “- Diz aí, cê que escreve, cê vai escrever depois sobre seguintes os soldados, cê vai falar da gente, hein? / - Certamente, filho, falarei de você, dos companheiros, de nossa existência... [...] / Ele indica com a cabeça os papéis em que eu tomava minhas notas. O lápis em suspenso, eu o observo e o escuto. Ele deseja me perguntar algo. / - Diz aí, faz favor... [...] si cê faz o pessoal falar em seu livro, cê vai fazer eles falar como eles fala, ou cê vai dar uma ajudada, pôr no bom português? É por causa dos palavrões que a gente aqui solta a torto e a direito, cê nunca vai escutar dois soldados abrir a boca um minuto sequer sem que eles digam coisas que os editores não vão gostar nem um pouco de publicar.” BARBUSSE, Henri. *Le Feu*. Em: *Les grands romans de 14-18*. Paris: Omnibus, 2006. p.126.

O narrador-protagonista está na trincheira, ao lado de seus companheiros *poilus*,⁹⁸ e escreve em seu caderno. O diálogo entre o soldado Barque e o narrador assume significado metalinguístico e se torna uma pequena defesa do estilo de representação empregado por Barbusse. O modo dramático é predominante nos capítulos desse romance em forma de crônica, o que lhe permitiu expor o cotidiano das trincheiras em toda sua crueza. No trecho transcrito, a justificativa do narrador para colocar em seu livro a linguagem dos soldados (“*parce que c’est la vérité*”) nos lembra trechos de romances de Zola em que a pretensão de objetividade científica se mescla ao tom de denúncia humanitária.⁹⁹ Tal característica fez com que *Le Feu* se tornasse um verdadeiro libelo humanista contra os horrores da primeira guerra. Não se pode deixar de notar, em contrapartida, que esse sentimento de compaixão faz com que aumente a distância entre o narrador-protagonista e seus companheiros, distância marcada pela diferença de registro linguístico: o narrador-protagonista, tanto ao descrever outras personagens e os espaços quanto ao dialogar com outros soldados, utiliza um registro elevado. Inversamente, a fala de seus companheiros é marcada por gírias, pronúncias típicas e aglutinações de palavras. As expressões utilizadas pelo narrador para tratar seu interlocutor (“*fil*”/ “*mon petit frère*”) indicam a diferença de nível cultural e socioeconômico entre as duas personagens. A linguagem empregada pelo protagonista, um intelectual engajado, afasta o risco de que a presença da oralidade prejudique a clareza da representação. Por intermédio dessa consciência central capaz de tomar distância em relação ao caos dos acontecimentos, o leitor travaria contato da guerra e se “conscientizaria” do seu significado “verdadeiro”. O projeto de Barbusse revela assim um fundo didático, esclarecedor. A convivência entre sentimentalismo e didatismo, no entanto, confere a *Le Feu* seu tom sermonário, que soa demasiado monótono aos ouvidos leitor moderno.

Assim como no romance de Barbusse, no início de *Voyage* deparamos com um narrador em primeira pessoa que apresenta ao leitor a experiência de um soldado de infantaria durante a guerra de trincheiras. Contudo, a narrativa aqui, como já foi dito, é um fluxo de enunciação contínuo. Ao contrário do que acontece em *Le Feu*, o modo dramático não predomina em *Voyage*, sendo quase sempre substituído pelo ponto de vista fixo do

---

⁹⁸ Os soldados franceses que participaram da primeira guerra eram chamados *poilus* (“peludos”) por seu aspecto nas trincheiras, onde não havia a possibilidade de cuidar da higiene pessoal. A palavra, no entanto, não possui conotação pejorativa.

⁹⁹ Um exemplo claro, como foi anteriormente indicado, é *L’Assommoir*, em cujo prefácio lemos: “É a moral em ação, simplesmente. *L’Assommoir* é certamente o mais casto de meus livros. [...] Meu crime foi ter tido a curiosidade literária de recolher e colar em um molde bem trabalhado a língua do povo.[...] Eu não me defendo, aliás. Minha obra me defenderá. É uma obra de verdade, o primeiro romance sobre o povo, que não mente e que tem o odor do povo.” ZOLA, Emile. *L’Assommoir*. Paris : Gallimard, 1978. p.25.

narrador-protagonista. O tom febril da narrativa desfaz a objetividade do mundo narrado e cria um amálgama entre os acontecimentos pregressos e as impressões do narrador. Tais fatores concorrem para tornar vulnerável a confiabilidade da consciência central: tanto no momento em que vivenciou os acontecimentos quanto no de transmiti-los, as categorias de tempo e espaço se encontram abaladas aqui, e “desrealizam” o mundo narrado.

Pode-se entender agora por que o fato de Céline estender o emprego dos registros não-normativos do francês à enunciação do narrador de *Voyage* chocou tanto a primeira recepção do romance. Algo semelhante, em prosa francesa moderna, só ocorrera nos últimos capítulos de *L'Assommoir*, em que o envilecimento gradual da protagonista Gervaise, nos últimos capítulos, chega a contaminar o narrador em terceira pessoa.¹⁰⁰ O discurso indireto livre surge ali, então, como um desdobramento quase natural dos processos degenerativos que atuam sobre o caráter físico e mental de Gervaise. Em *Voyage*, a linguagem empregada pelo narrador em primeira pessoa parece também ligar-se estreitamente ao caos do mundo narrado. Com efeito, parece-nos que a oralidade está, desde o início, inextricavelmente ligada a todos os demais planos da narrativa.

Em *L'Assommoir*, o “argot” é responsável por caracterizar a fala da classe trabalhadora do subúrbio parisiense, procedimento que rendeu bastante polêmica, tornou o romance um sucesso de vendas e alimentou os suplementos literários dos jornais da época. No prefácio do romance, o autor se defendia: “Meu crime foi ter a curiosidade literária de recolher e verter em um mole bem trabalhado a língua do povo”.¹⁰¹ Se o “argot” tem presença contínua nas páginas de *L'Assommoir* – em que acaba por transbordar do “molde bem trabalhado” ao qual seu autor parecia tê-lo destinado, misturando-se à linguagem do próprio narrador – em *Voyage*, ao contrário do que afirmavam as primeiras resenhas sobre o romance, sua presença é bastante moderada, como constatou o crítico Yves de la Quèrrière:

Si l'on prend la peine de relever les mots ou expressions qui produisent l'effet de l'argot, et de vérifier cas par cas dans quelle catégorie – argot, langue populaire, expression familière, etc... – le dictionnaire les classe, on s'aperçoit que le

---

¹⁰⁰ Como bem notou Henri Godard, o fato de o autor justificar o emprego de uma linguagem não normativa por meio de um prefácio é já um índice do distanciamento do autor em relação a ela, algo que não ocorre em *Voyage*: “*Le coup d'éclat de Céline, bien avant la mise en noir sur blanc de tel mot grossier ou argotique, est dans le tout simple 'ça' ('parlé'? 'populaire'?) qui se trouve écrit, deux fois, dans la première phrase de l'avertissement liminaire, c'est-à-dire à la place que se réserve habituellement 'l'auteur' pour prendre ses distances (qu'on pense à la préface de L'Assommoir)*”. GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.33.

¹⁰¹ “*Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple*”. ZOLA, Emile. *L'Assommoir*. p.25.

*Voyage contient relativement peu de mots “d’argot”, et bien d’avantage de mots “populaires” ou “familiers”.*¹⁰²

Certamente a imprecisão em relação à definição de “argot” contribuiu para que a crítica classificasse a linguagem de *Voyage* como “argotique”. Entre outras questões, é sobre essa imprecisão que se debruça o argumento de Querière. Contudo, mesmo os conceitos de “familier” e “populaire”, ainda que adequados ao vocabulário de *Voyage* que foge à norma culta do francês, são insuficientes para explicar as funções que elas podem exercer no interior do romance. Inserida no contexto da obra, uma palavra pode distanciar-se bastante de seu uso corrente, e Céline se aproveita dessa possibilidade literária: seu procedimento consiste justamente em deslocar essas palavras e expressões “fechadas” de sua significação habitual.¹⁰³ Em muitas passagens de *Voyage*, a presença de palavras oriundas dos registros “populaire” e “familier” criam um efeito de contraste, geralmente de tonalidade irônica. Tome-se como exemplo um trecho do episódio em que Bardamu recorre a sua antiga amante, Lola, para pedir-lhe dinheiro. Ali o leitor se depara com a seguinte constatação, enunciada pelo narrador:

*Plus de mystère, plus de niaiserie, on a bouffé toute sa poésie puisqu’on a vécu jusque là. Des haricots, la vie.*¹⁰⁴

O verbo “bouffer” (no sentido “familier” de “comer”) ligado ao substantivo “poésie” provoca um efeito antitético: a materialidade evocada pelo verbo contrasta com a imaterialidade do substantivo, geralmente tratado em chave sublime. Na metáfora que encerra o período (“des haricots, la vie”), a palavra “haricot” chama a atenção do leitor, do mesmo modo que o verbo “bouffer” no período anterior, do qual é na verdade um prolongamento imagético. No discurso do narrador, a presença do “argot” (bastante

---

¹⁰² QUÉRIÈRE, Yves de la. *Céline et les mots: Étude stylistique des effets de mots dans le Voyage au bout de la nuit*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1973. p.123.

¹⁰³ Em muitos de seus comentários sobre seu trabalho, Céline reitera sua intenção de deslocar as palavras e expressões de seu significado habitual. Numa declaração de 1957, (cuja transcrição recebeu o título “Louis Ferdinand Céline vous parle”), por exemplo, o autor comenta: “Ce style 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”. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Romans II*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985. p.933.

¹⁰³ Pouco adiante do trecho que citamos acima, no depoimento 1957, Céline declarava: “forcer ainsi le lecteur à lui-même déplacer son sens. Mais très légèrement ! Oh ! Très légèrement ! Parce que tout ça, si vous faites lourd, n’est-ce pas, c’est une gaffe, c’est la gaffe. Ça demande donc énormément de recul, de sensibilité ; c’est très difficile à faire, parce qu’il faut tourner autour. Autour de quoi ? Autour de l’émotion”. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Romans II*. p.933.

¹⁰⁴ *Voyage*, p.210. “Acaba-se o mistério, acaba-se a imbecilidade, toda a nossa poesia foi por nós devorada, já que vivemos até aquele momento. Neca de pitibiriba, a vida”. *Viagem*. p.218.

moderada) e dos registros “*familier*” e “*populaire*” sempre produz no leitor um “efeito de contraste”, seja ele uma virada irônica ou um pequeno deslocamento. Os termos oriundos de registros “baixos” também povoam as falas das outras personagens (discurso direto ou indireto), onde cumprem a função mais tradicional de representar um discurso cuja origem social pode ser recuperada pelo leitor, algo que já ocorria nos romances naturalistas e principalmente nos romances de guerra (que Céline frequentou assiduamente).

O efeito de contraste muitas vezes prescinde do recurso ao vocabulário “*populaire*” ou “*familier*”, como no trecho em que Bardamu observa, ainda atordoado pelo efeito da explosão, o corpo decapitado de seu capitão junto ao de um soldado:

*Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glous glous comme de la confiture dans la marmite.*¹⁰⁵

O contraste entre o contexto mórbido-anatômico da descrição dos corpos e as palavras de origem culinária “*mijotait*”, “*confiture*” e “*marmite*” tem como efeito rebaixar a tonalidade fúnebre: ao descrever os corpos com símiles retirados do cotidiano, o enunciador acaba justamente por ressaltar o absurdo da situação em que o protagonista está inserido. Nota-se ainda que as palavras destacadas são utilizadas no contexto mais corrente e que elas poderiam figurar, com a mesma acepção, em qualquer obra escrita em registro padrão do francês, muito embora fossem utilizados em outros registros, esses termos pudessem revestir-se de um significado específico.¹⁰⁶ São termos que transitam, portanto, entre o registro padrão e os registros orais e populares.

O estilo urdido por Céline não se restringe ao campo da oralidade, mas aproveita o potencial literário de procedimentos disponíveis nos registros orais. *Voyage* coloca o leitor diante de um uso muito peculiar da língua, algo muito próximo da concepção do “estilo” como “desvio” (“*écart*”), pedra basilar das análises estilísticas de Leo Spitzer, para quem Céline foi um objeto de atenção especial.¹⁰⁷

---

¹⁰⁵ *Voyage*, p.21. “Os dois se beijavam, naquele momento e para sempre, mas o cavaleiro não tinha mais cabeça, só uma abertura em cima do pescoço, com sangue dentro que cozinhava em fogo brando fazendo gluglu como geléia no tacho.” *Viagem*, p.27.

¹⁰⁶ O verbo “*mijoter*” poderia ser utilizado, em registro “*familier*”, no sentido de tratar carinhosamente. O termo “*marmite*” também poderia ter sido utilizado para caracterizar a relação de uma prostituta com seu protetor. A palavra “*confiture*”, por sua vez, também pode ser utilizada pejorativamente, como símbolo de delicadeza excessiva, de fraqueza.

¹⁰⁷ Em um ensaio publicado em junho de 1935, Léo Spitzer postulou que o estilo criado por Céline teria se apropriado de uma estrutura binária da frase típica da língua francesa falada, como a da frase: “*Il a dormi le père*”. Em oposição ao início da frase (“*Il a dormi*”) uma espécie de exclamação

Na linguagem oral, o enunciador pode retificar o que acabou de dizer e aproximar-se do sentido daquilo que pretendia expressar, corrigindo uma imprecisão percebida *a posteriori*. Muitas vezes, ao tentar acerrar-se do sentido que pretende expressar, o enunciador recorre a associações imediatas entre palavras de sons semelhantes. Num de seus diálogos com Bardamu, Robinson diz: “*Toi, quand j’y pense, t’as le bon bout. Tu vends tes bobards aux crevards et pour le reste, tu t’en fous...*”.¹⁰⁸ A semelhança fonética entre “bobards” (engodos, boatos) e “crevards” (moribundos) cria um elo inesperado entre as duas palavras, incitando o leitor a desdobrar associações entre elas e o contexto. Na maior parte dos casos, as terminações “puxam”, por assim dizer, novas palavras, como em: “*une communauté religieuse, une pas conteuse*”¹⁰⁹ ou mesmo: “[ils] ne les fricotent qu’en capotes, c’est connu”,¹¹⁰ e ainda: “*en gambillant, en rigolant*”.¹¹¹ Por vezes, um determinado sufixo é “implantado” à palavra para que essa “ressoe” com as outras, tal como ocorre em “*ragouillasse dégueulasse*”.¹¹² Neste caso específico, nota-se que a palavra “*ragouillasse*” (“comida ruim”, aqui com o sentido figurado e pejorativo de “coisa ruim”) é bastante rara (os dicionários fornecem, ao defini-la, o mesmo exemplo de *Voyage* que estamos analisando aqui, trata-se de uma variante do termo *populaire* “*ragougnasse*”) – a opção pela variante “rara” produz uma ressonância maior entre os termos. As associações sonoras, entretanto, não se dão somente entre palavras com terminações semelhantes – radicais, prefixos e até neologismos podem desencadeá-las: as assonâncias e aliteraões são criadas das mais diversas maneiras. Em exemplos como “*Il s’en tortillait de trotter*”,¹¹³ a semelhança entre os radicais cria a ressonância, reproduzindo no plano do significante as ações significadas, “torcendo” até mesmo a sintaxe da frase, que “troteia”, quixotesca, a golpes de /t/, tal qual a montaria do protagonista. Quando Robinson descreve a Bardamu os habitantes do posto avançado de Bikomimbo, as associações sonoras trazem à superfície do discurso o estado emocional do enunciador: “*Ils font du bousin comme dix mille*”, exclama Robinson: “*Moi je les bousillerais tous d’un bon coup*”, e

---

espontânea, o segundo termo (no caso, o substantivo “*père*”) representa um esclarecimento avaliativo, recurso que Céline explora em também em suas potencialidades irônicas. SPITZER, Léo. Une habitude de style : le rappel chez M. Céline. In : DERVAL, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*.

¹⁰⁸ *Voyage*, p.295. “Você, quando penso, você está por cima da carne-seca. Vende suas baboseiras para os pés-na-cova e o resto que se foda...” *Viagem*, p.304.

¹⁰⁹ *Voyage*, p.334. “Uma comunidade religiosa, uma que não custasse muito caro”. *Viagem*, p.343.

¹¹⁰ Na passagem, “*fricoter*” se refere ao ato sexual e “*capotes*”, aos preservativos”. *Voyage*, p.472. “só as xumbregam com camisinha, é sabido.” *Viagem*, p.483.

¹¹¹ O termo “*gambillant*” tem aqui o sentido de “agitar os membros alegremente”. *Voyage*, p.355. “saltando, rindo”, *Viagem*, p.365.

¹¹² *Voyage*, p.414. “gororoba asquerosa”. *Viagem*, p.425.

¹¹³ *Voyage*, p.28. “ele se contorcia de tanto trotar”, *Viagem*, p.35.

conclui: “ils peuvent toujours se gargariser [...] les peaux de boudin”.¹¹⁴ O jogo sonoro entre “bousin”, “bousillerais” e “boudin”, bem como as diversas aliteraões de fonemas plosivos, tangenciam o estado psíquico de Robinson, sugerindo – no plano do imaginário – relações bastante complexas. Apesar de sugerir a ação de forças irracionais, cabe lembrar que o discurso permanece no plano do consciente. É bem verdade que, como em um processo de livre-associação, as palavras que em trechos como esse são chamadas a participar da sentença passam a incorporar o assunto do enunciado como um todo e que, conseqüentemente, o enunciador muitas vezes, levado pelo magnetismo sonoro dos termos, acaba por desviar-se de seu objetivo inicial. Contudo, penso que se deve resistir à tentação de interpretar esses desvios com as ferramentas da psicanálise. O estilo de Céline “sugere” a ação de forças inconscientes, mas não necessariamente “resulta” delas. De todo modo, as associaões sonoras presentes no romance são, muitas vezes, verdadeiros achados literários, como ocorre em “cette corolle de chair bouffie, la bouche”¹¹⁵, em que “chair” e “bouffie” se coadunam em “bouche”, definição bem ao gosto de Céline. Há ainda trechos em que o narrador utiliza as associaões sonoras de modo irônico, como no trecho em que descreve suas conversas com Musyne: “Dès que je cessais de l’embrasser, elle y revenait, je n’y coupais pas, sur les sujets de guerre”,¹¹⁶ o trecho “elle y revenait” é entendido primeiro como referente de “embrasser”; em seguida, descobrimos que ele na verdade estava ligado a “sujets de guerre”. A sobreposição dos dois referentes, contudo, leva o leitor a pensar sobre a relação ambígua que Musyne assume em relação à guerra e à sexualidade, relação que o narrador ressalta com freqüência durante o romance: “La guerre, sans contexte, porte aux ovaires”.¹¹⁷

Para o crítico Henri Godard, esse fenômeno de recorrência fonética é parte essencial da linguagem celineana e irá desenvolver-se nas obras posteriores do autor:¹¹⁸

---

¹¹⁴ “bousin” tem aqui o sentido de “barulheira, algazarra”; “bousiller” aparece no registro do *argot*, com o sentido de “executar, matar”; “gargariser” tem o sentido pejorativo de “fruir excessivamente, gozar sem prudência”; “boudin”, “chouriço”, é mais um símile culinário deslocado de seu contexto original. *Voyage*, p.165. “fazem um esporro como se fossem dez mil” / “Eu trucidaria todos eles de uma vez só” / “eles podem se divertir lá com as negras deles” [...] “esses filhos de uma égua”. *Viagem*, p.174.

¹¹⁵ *Voyage*, p.332. “Essa corola de carne intumescida, a boca”. *Viagem*, p.341.

¹¹⁶ *Voyage*, p.53. “Mal eu parava de beijá-la, ela recomeçava, eu não a interrompia, com os temas de guerra ou dos sonhos de maçã”. *Viagem*, p.61.

¹¹⁷ *Voyage*, p.90. “A guerra, é inconteste, mexe com os ovários”, *Viagem*, p.100.

¹¹⁸ Para Yves de la Quérière a presença da oralidade no romance (a qual ele chama de “sous-dialecte”) é só mais uma maneira de provocar o leitor: “L’importance du sous-dialecte dans le *Voyage* a don été surévaluée parce qu’il touche au tabou ancien que le proscrivait – de moins en moins efficacement d’ailleurs comme en témoigne le succès, vieux près d’un siècle, des oeuvres de Zola. Ce n’est en réalité qu’un procédé stylistique parmi d’autres et il ne joue, en tant que tel, aucun rôle uniforme et privilégié.” QUÉRIÈRE, Yves de la. *Céline et les mots*. p.158. O estudo de Quérière, contudo, embora lance olhar profícuo aos procedimentos relativos à linguagem de *Voyage*, padece de uma discussão mais aprofundada sobre o ponto de vista do narrador, que se conjuga com a linguagem “oralizada” para produzir a situação narrativa singular

*A partir de Voyage, Céline começa também a explorar outro modo de tomar distância em relação ao sentido. Ela consiste em deixar o significante desempenhar seu próprio papel na formação da cadeia verbal pela repetição exata ou aproximada de fonemas presentes no contexto precedente. Nada é mais constante e nem mais natural à oralidade do que escutar os fonemas se chamarem mutuamente. Mas, na escrita, o aprendizado da redação nos habituou a privilegiar o sentido, a clareza e a precisão.*¹¹⁹

O processo de “recorrência” fonética é concomitante a um processo que podemos chamar de “tendência enumerativa”, também ele diretamente relacionado à oralidade: Tome-se como exemplo o seguinte trecho, em que Bardamu relata o auxílio que recebe dos nativos de Bikomimbo:

*Des négrillons m'apportaient bien des bananes, des grosses, des menues et des sanguines, et toujours ces “papayes”, mais j'avais tellement mal au ventre de tout ça et de tout! J'aurais vomis la terre entière. [...] Des types spéciaux armés de lois terribles qu'ils tiendraient on ne sait d'où, comme le Conseil de guerre, mais dont ils ne vous donnent jamais les intentions véritables et qui s'amuse à vous faire gravir avec, en saignant, le sentier à pic-dessus de l'enfer, le chemin qui conduit les pauvres à la crève. La loi, c'est le grand “Luna Park ” de la douleur. Quand le miteux se laisse saisir pour elle, on l'entend encore crier des siècles et des siècles après.*¹²⁰

A descrição das frutas se caracteriza pelo acúmulo e pela hiperbóla (“J'aurais vomis la terre entière.”). Inicialmente, nota-se que ela corresponde ao modo como o narrador descreve a natureza africana como um todo, ou seja, uma natureza excessiva, que se prolifera em “diarreia permanente”. Do mesmo modo, a descrição dos integrantes do Conselho de Guerra é também enumerativa e hiperbólica. A descrição dos “tipos” que virão ao encalço do narrador “munidos de leis terríveis”, feita em um longo período no qual os elementos se acumulam “parataticamente”, produz um efeito cômico. De todo modo, as duas descrições

---

do romance. A questão tem suas raízes na concepção tecnicista que possui Quérière do conceito de estilo, afinada com as teorias de Michael Riffaterre.

¹¹⁹ “Dès Voyage, Céline commence aussi à explorer une autre manière de prendre de la distance par rapport au sens. Elle consiste à laisser le signifiant jouer son rôle propre dans la formation de la chaîne verbale par la répétition exacte ou approchée de phonèmes présents dans le contexte précédent. Rien n'est plus constant ni plus naturel à l'oral que d'entendre ainsi les phonèmes s'appeler l'un l'autre. Mais, à l'écrit, l'apprentissage de la rédaction nous a habitués à privilégier le sens, sa clarté et sa précision.” GODARD, Henri. *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Éditions Gallimard : Paris, 1991. p. 135.

¹²⁰ *Voyage*, p.173. “Uns negrinhos até me traziam bananas, das grandes, das nanicas e das roxas, e sempre aqueles ‘mamões’, mas eu tinha tanta dor de barriga por causa de tudo isso e de tudo! Teria vomitado a terra inteira.” [...] “Uns sujeitos armados de leis terríveis que desencavariam sei lá eu de onde, feito o Conselho de Guerra, mas cujas intenções verdadeiras eles jamais revelam a você, e que se divertem em fazer você escalar sangrando a vereda a pique por cima do inferno, o caminho que leva os pobres à morte. A lei é o grande Luna Park da dor. Quando o miserável se deixa agarrar por ela, ainda o ouvimos gritar séculos e séculos depois.” *Viagem*, p.182.

presentes no trecho analisado desembocam em conclusões generalizantes por parte do narrador (a enumeração tende ao esgotamento). Nessas descrições “enumerativas”, o elo sintático entre os elementos é enfraquecido: nota-se, por exemplo, que a coordenação é mais frequente do que a subordinação e que os conectivos que denotam adição se multiplicam. Embora essa seja uma tendência comum à descrição em geral, que forma um par antitético com a narração (se a narração for representada por uma linha vertical, um eixo paradigmático, a descrição será certamente uma linha horizontal, um eixo sintagmático etc.), ela é aqui potencializada pelo respiradouro concedido aos procedimentos típicos da oralidade.¹²¹ Caso se tentasse transpor o trecho transcrito acima para o registro padrão do francês escrito, seria preciso acrescentar uma série de elementos sintáticos responsáveis por estabelecer uma ligação mais clara entre os sintagmas, reforçando a hierarquia entre os termos e tornando as frases mais lineares.

Em *Céline et le mots*, o crítico Yves de la Quèrière enumerou alguns dos procedimentos literários recorrentes na linguagem de *Voyage*. Os diferentes procedimentos inventariados por Quèrière têm em comum o efeito de despertar a atenção do leitor: “*effet de choc dans tous les sens du mot*”,¹²² salienta Quèrière. O mais evidente desses procedimentos é a aliança inusitada entre palavras que contrastam entre si. A passagem já comentada em que o narrador descreve os corpos do coronel do “cavaleiro a pé” (expressão que, por si só, já exemplifica o procedimento) utilizando símiles culinários, tipo de recurso que se encontra pulverizado por todo o romance.¹²³

Yves de la Quèrière demonstra ainda que Céline utiliza como matéria-prima uma série de expressões cristalizadas, renovando-as. A expressão “*déménagement d'honneur*”, por exemplo, é criada pela substituição do primeiro termo da expressão fechada “*suicide d'honneur*”. A expressão é utilizada ironicamente para descrever a mudança de uma família,

---

¹²¹ O crítico Henri Godard parece ter chegado a conclusões semelhantes a respeito da relação entre coordenação (ele prefere o termo “justaposição”) e oralidade: “*Ainsi, chaque fois que Céline préfère la juxtaposition à la subordination, chaque fois qu’il fait apparaître une juxtaposition là où notre habitude de l’écrit nous laissait attendre une subordination, il se rapproche du modèle oral.*” GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.41.

¹²² QUÈRIÈRE, Yves de la. *Céline et les mots*. p.160.

¹²³ Quèrière dedica sua atenção principalmente às situações em que o efeito de contraste se encontra “condensado”, ou seja, em que ele é produzido com uma quantidade mínima de termos. Transcrevo a seguir algumas das expressões desse tipo (a maior parte delas foi selecionada pelo próprio Quèrière): “*métier d’être tué*”, p.37./“*agonie...bien portante*”, p.52/“*sacré cochon*”, p.53/“*mystiquement anatomique*”, p.54/“*à coup de confidences*”, p.62/“*L’héroïsme mutin*”, p.80/“*ennemis spontanés*”, p.114/“*buffait de la gloire*”, p.125/“*sève provocante*”, p.127/“*humble vanité*”, p.134/“*laitues en délire*”, p.142/“*carnaval torride*”, p.143/“*vacances d’esclavages*”, p.144/“*contentes agoniques*”, p.147/“*mollusques agiles et prestes*”, p.148/“*vent d’arguments*”, p.152/“*tournee de justice*”, p.153/“*demeure presque théorique*”, p.163/“*admiration érotico-mystique*”, p.193/“*vertige à l’envers*”, p.191/“*familiarité intestinale*”, p.196/“*communisme joyeux du caca*”, p.196/“*déluge en suspens*”, p.205.

motivada pelo escândalo que provocara entre os vizinhos a gravidez da filha solteira. Outro exemplo é a expressão antipatriótica “*Bas les cœurs!*”, uma inversão do “*Haut les cœurs!*” (“tenhamos coragem!”, “sejamos bravos”) que o esforço de guerra da época havia tornado moeda corrente (a expressão “*Haut les cœurs!*”, vale lembrar, carrega um ar de honraria intrínseco a sua constituição: o termo “*cuer*”, no francês medieval, designava tanto o órgão circulatório muscular humano quanto a virtude guerreira, sentido que se preservou na expressão – vale destacar ainda que Céline costuma levar em conta o sentido anatômico dos termos). O mesmo procedimento de “deslocamento” pode ser verificado em expressões como “*armés jusqu’aux cheveux*”¹²⁴ (originalmente, “*armés jusqu’aux dents*”), ou “*Chacun pour soi, la terre pour tous*”¹²⁵ (novamente uma inversão, a expressão cristalizada termina em “*Dieu pour tous*”).

A intrincada linguagem de *Voyage*, contudo, não deve ser compreendida apenas isoladamente: ainda que, por vezes, subverta a mimese e a referencialidade, ela está vinculada a um propósito mimético. Formulada de modo abstrato, o argumento parece mais complicado do que de fato é. Tomemos, portanto, um caso concreto, a primeira ação do romance: o alistamento de Bardamu.

A primeira observação a ser feita a respeito da ação que dá início ao romance é a de que ela aparentemente não faz nenhum sentido. A hipótese mais plausível para explicar o alistamento de Bardamu é justamente a de que apenas as experiências poderão ensiná-lo aquilo que ele já demonstra saber de antemão, mas apenas no plano do discurso. Como o narrador irá concluir poucas páginas adiante, apenas a experiência “verdadeira” da guerra poderia “desvirginá-lo”:

*On est puceau de l'horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy?*¹²⁶

Mais do que as conjecturas do narrador, uma leitura mais atenta do “*bond d'enthousiasme*” que levou Bardamu a engajar-se nas fileiras do exército francês talvez possa ensinar mais sobre o caráter singular da ingenuidade do protagonista:

Mais voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel ! Moi, je ne fis qu'un bond

---

¹²⁴ *Voyage*, p.17. “armados até a raiz dos cabelos”, *Viagem*. p.23.

¹²⁵ *Voyage*, p.289. “Cada um por si, a terra por todos.” *Viagem*, p.298.

¹²⁶ *Voyage*, p.17. “Somos virgens de horror como o somos de volúpia. Como é que eu poderia desconfiar daquele horror ao sair da praça Clichy?” p.24

*d'enthousiasme. [...] Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il en avait des patriotes ! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route.*¹²⁷

Parágrafos como esse parecem confirmar o que diz Céline quando se refere a seu estilo como sendo sua “*petite musique*”.¹²⁸ Aqui tomamos pé da intensa alvenaria estilística que produz a dicção singular desse narrador, dicção que mimetiza o mundo narrado e recria sua profusão de sons e impressões no plano do significante. Vale notar, inicialmente, que não há predomínio do léxico de baixo calão, embora algumas construções, como “*Y en avait*” e “*Il en avait*”, atentem contra o registro culto da língua. Contudo, o que realmente cria o efeito de oralidade é o trabalho com a sintaxe, a pontuação e a sonoridade das palavras. A repetição de estruturas, como no último período “*et puis*”, “*et puis encore*”, “*et puis plus du tout*” remete a uma estrutura rítmica na qual o mesmo motivo é retomado com pequenas variações. Estamos diante de uma verdadeira fanfarra de fonemas que reproduz o entusiasmo do protagonista e o clima festivo do desfile militar. O grande número de assonâncias e aliteraões (“*pluie*”/ “*plus*”/ “*puis*”, e o menos evidente: “*de moins en moins*”/ “*encouragements*”) é contrabalanceado pela grande variação de tom entre os períodos encerrados, respectivamente, por ponto de exclamação e reticências, como se um respondesse ao outro: “*Il en avait des patriotes!*”/ “*Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes...*”. O contraste entre a alegria luminosa do desfile e o horror sombrio da guerra é anunciado pela construção antitética, e os monossílabos que encerram o parágrafo “*de moins en moins et puis plus du tout [...] plus un seul, sur la [...]*” indicam o desaparecimento da festa e a transição para uma tonalidade fúnebre, anunciada pela chuva (a reiteração de fonemas plosivos /p/, /t/ e /d/, aliás, sugere o som do gotejar da chuva). Finalmente, os “*encouragements*” são substituídos pela “*route*”, retomada duas vezes no primeiro parágrafo do

---

¹²⁷ *Voyage*. p.14. “Mas não é que bem defronte ao café onde estávamos sentados um regimento começa a passar, e com o coronel à frente, em seu cavalo? E não é que ele tinha um jeito muito simpático e tremendamente alegre, o coronel? Quanto a mim, tudo o que fiz foi dar um pulo de entusiasmo.” [...] “E então agente marchou um tempão. Havia carradas de ruas, e nelas civis e suas mulheres que nos estimulavam e que jogavam flores, das varandas, diante das estações de trem, das igrejas repletas. Como havia patriotas! E depois começou a haver menos patriotas... Caiu uma chuva, e depois cada vez menos e depois mais nenhum estímulo, nem um único, pelo caminho.” *Viagem*, p.19-20.

¹²⁸ Henri Godard critica com perspicácia o uso indiscriminado, por parte da crítica, dessa expressão que mantém uma relação metafórica e pertinente com a linguagem do autor, mas que, por si só, é insuficiente para explicar o funcionamento literário da escrita celineana. Acrescente-se a isso o fato de o autor ter criado essa expressão em uma época na qual tinha interesse em negar o conteúdo ideológico de suas obras.

próximo capítulo na expressão “*au milieu de la route*” – espaço do viajante e signo de desabrigo frente às intempéries do destino. Após a leitura cerrada do trecho percebemos que não é apenas o ingênuo Bardamu quem ingressa no desfile, nós também o acompanhamos em seu entusiasmo pela profusão de impressões que o narrador produz no leitor ao recriar, em palavras, a alegria da marcha patriótica. A análise revela que a abundância linguística se reproduz no mundo narrado e vice-versa. Linguagem e mundo narrado estão unidos na visão de mundo configurada na obra. O afastamento da “referencialidade” possibilita representar o mundo sob uma nova ótica. A linguagem pode perder parte de seu aspecto referencial, mas não perde sua função plasmadora.

A utilização de estruturas típicas da linguagem oral, na passagem comentada, auxilia na criação do efeito metonímico-festivo da passagem. Na linguagem oral há sempre a possibilidade de retificar o que acabou de ser dito e aproximar-se gradualmente do sentido que se pretende expressar. Na passagem transcrita essas retificações ganham ainda outro significado, pois correspondem tanto à profusão de impressões com que o desfile atinge a consciência do protagonista quanto às hesitações do narrador ao tentar recompor sua história.

A abertura concedida aos registros orais permite que o discurso assuma uma plasticidade que o romance francês até então não conhecia. No trecho comentado, a expressão “*Il en avait*”, por exemplo, desencadeia a enumeração metonímica do desfile que será reiterada em “*Il en avait des patriotes*”. Em uma simples conversa, o substantivo “*patriotes*” serviria apenas para resumir e precisar o sentido do que foi dito antes (“*des rues, et puis dedans des civils (...) des pleines églises*”). Ao ser recriado no romance, esse processo serve também a propósitos miméticos. Nota-se ainda que essa sobreposição metonímica de elementos lembra o resultado de uma livre-associação. Um indício disso é que, em diversos trechos de *Voyage*, ocorre uma aproximação entre palavras e expressões que possuem semelhança fonética, como em “*de moins en moins*”/ “*encouragements*”.

A associação entre palavras de sonoridade semelhante e o enfraquecimento da hierarquia sintática entre os elementos do discurso parecem encenar o próprio “brotar” da linguagem na consciência, como ocorre em um monólogo interior, técnica narrativa que Édouard Dujardin definiu, talvez pela primeira vez, nos seguintes termos:

O monólogo interior é, no plano da poesia, o discurso sem ouvinte e não pronunciado, pelo qual uma personagem expressa seu pensamento mais íntimo, o mais próximo do inconsciente, anteriormente a toda organização lógica, ou

*seja, em seu estado nascente, por meio de frases diretas reduzidas ao mínimo sintaticamente, de modo a produzir a impressão de “imediato”.*¹²⁹

A narrativa de *Voyage* poderia ser aproximar à definição de Dujardin por semelhar um monólogo de proporções gigantescas. Contudo, não podemos afirmar que ela se configura como um discurso “*sem ouvinte e não pronunciado*”. Na abertura do romance (“*Ça a débuté comme ça. Moi, j’avais jamais rien dit, rien. C’est Arthur Ganate qui m’a fait parler*”), já é possível notar o ataque ao registro padrão (em registro padrão, a primeira frase do romance seria algo como “*cela a débuté de la manière suivante*”), o emprego do *passé composé* (tempo que Benveniste associa ao plano do “discurso”) e a autorreferência por meio de um verbo de enunciação oral (“*dire*”). Como foi apontado anteriormente, os verbos que indicam enunciação oral (“*dire*” e “*parler*”) são trazidos à baila sempre que ocorre a referência metalingüística no romance (por exemplo, o “*qu’on n’en parle plus*” do final do romance). Ora isso tem consequências também em relação aos *status* narrativo de *Voyage*, que autodefine como uma narrativa oral. Contudo, não há no romance qualquer elucidação sobre a situação presente do narrador ou sobre a existência de um interlocutor. Trata-se, afinal, de um monólogo interior ou “exterior”? Endereçado a si mesmo ou a um ouvinte? Em seu livro sobre o tema, Dorrit Cohn constatou essa ambiguidade entre discurso endereçado a si mesmo e a outrem, entre oralidade e escrita, entre exterioridade e interioridade, em algumas obras cujo estatuto o crítico define como “problemático”:

*Quando um texto na primeira pessoa não manifesta nenhum traço de atividade escrita, ou da entrada em cena de ouvintes fictícios, sem por isso renunciar à forma característica da interpelação oral, é o próprio estatuto narrativo que é, para retomar a expressão de Michel Butor, “deixado na sombra”.*¹³⁰

Tudo indica que *Voyage* possa ser incluída entre as narrativas em que Dorrit Cohn constatou um “estatuto problemático”. Apesar dos indicadores de que se trata da mimetização de uma fala endereçada a um “ouvinte fictício”, em alguns trechos do livro não podemos mais distinguir entre a voz do narrador e o fluxo de pensamentos do protagonista. Ora, tal impossibilidade sugere que, nesses trechos, o narrador adere à

---

¹²⁹ “*Le monologue intérieur est, dans l’ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l’inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c’est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l’impression ‘tout-venant’.*” DUJARDIN, Édouard. *Le monologue intérieur*. In: CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001. p.32.

¹³⁰ COHN, Dorrit. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Trad. do inglês por Alain Bony. Paris: Éditions du Seuil, 1981. p.200.

consciência do protagonista e revive os acontecimentos enquanto os narra.¹³¹ O narrador renuncia a uma representação convencional na medida em que se aproxima da consciência do protagonista, a ponto de, em certos trechos, fundir-se com ela. Como já foi dito, paradoxalmente, a função desse procedimento advém de uma “intenção” realista: a representação fiel de tais acontecimentos exige que eles sejam retratados em sua dimensão traumática e imaginária. A afinidade entre a linearidade da linguagem e o pensamento racional precisa ser subvertida para dar conta de uma experiência cujo significado se furta às razões do “mundo epidérmico do senso comum”. Entretanto, a ambiguidade entre oralidade e escrita presente em *Voyage* não serve apenas para representar os traumas de uma consciência cindida que tenta repuxar os fiapos de uma memória em frangalhos. Por vezes, vemos o narrador distanciar-se radicalmente do protagonista, geralmente por meio de comentários irônicos. Em ambos os casos, o narrador consegue despertar seu leitor para a singularidade linguística da narrativa do romance, na qual o material linguístico cotidiano banalizado, ao ser colocado em um novo contexto, é “ressignificado”. Nesse sentido, o efeito artístico produzido pela utilização literária que Céline faz de procedimentos oriundos da linguagem oral parece não estar distante daquilo que Victor Chklovski, em seu ensaio sobre “A arte como procedimento”, definiu como “estranhamento”, a saber, a sensação de não coincidência de uma semelhança ou, dito de outro modo, um processo de “desautomatização”.¹³² O próprio Céline, aliás, demonstrou ter consciência de que trabalhava com um material banalizado: “*Je suis un coloriste de mots, mais non comme Mallarmé de mots de sens extrêmement rare – des mots usuels, des mots de tous les jours.*”¹³³

Embora o trabalho sobre a linguagem seja revestido de uma inegável positividade, contida na capacidade de “comover” o leitor (o que corrobora as opiniões de Céline quando ele afirmava ter reintroduzido a “emoção” na prosa francesa),¹³⁴ ela encontra sua

---

¹³¹ Para Belinda Canonne o monólogo interior pode ser definido como uma narrativa sem narrador. Para o caso específico de *Voyage*, contudo, prefiro tratar de uma ocasional “união” entre narrador e protagonista. Como se trata de um narrador que vivenciou experiências traumáticas, não podemos excluir a hipótese de que o impacto reverberante desses traumas sobre o narrador justifique o efeito de oralidade, a quebra da hierarquia sintática e as associações sonoras. Por outro lado, são essas mesmas experiências traumáticas que possibilitam ao narrador plasmar uma visão de mundo na qual elas recebem um significado simbólico. São experiências, portanto, ao mesmo tempo traumáticas e reveladoras.

¹³² CHKLOVSKI, Vitor. Arte como procedimento. *Teoria da literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. pp. 39-56.

¹³³ (Carta de 15 de maio de 1947) HINDUS, Milton. L.-F. Céline tel que je l’ai vu. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Cahiers Céline 5 : Lettres à des amis*. Ed. Gallimard, 1979. p.138.

¹³⁴ “*L’émotion dans le langage écrit!... le langage écrit était à sec, c’est moi qu’ai redonné l’émotion au langage écrit!... comme je vous le dis!... c’est pas qu’un petit turbin je vous jure!... le truc, la magie, que n’importe quel con à présent peut vous émouvoir ‘en écrit’!... retrouver l’émotion du ‘parlé’ à travers l’écrit! c’est pas rien!... c’est infime mais c’est quelque chose!...*” CELINE, Louis-Ferdinand. *Entretiens avec le professeur Y*. p.21.

contraparte negativa na desconfiança do narrador em relação às palavras. A narração de *Voyage* é cerceada pelo silêncio. Mundo e linguagem se anulam mutuamente. O longo monólogo de Bardamu, sob esse ponto de vista, são como as vozes beckettianas que se acendem, perduram durante algum tempo e se apagam como a chama de uma vela, como se o ato de falar e sua forma (tom de voz, timbre, altura, sonoridade e ritmo) fossem, enfim, mais significativos do que o conteúdo da fala.

O trecho em que Bardamu deixa o entreposto de Topo e desce o rio em direção a Bikomimbo é exemplar para demonstrar que a linguagem do narrador opera, em determinados momentos do romance, como um elemento de “desrealização” do mundo narrado, chamando a atenção do leitor para o processo enunciativo:

*Chaque fois, au départ, pour se mettre à la cadence, il leur faut du temps aux canotiers. La dispute. Un bout de pale à l'eau d'abord et puis deux ou trois hurlements cadencés et la forêt qui répond, des remous, ça glisse, deux rames, puis trois, on se cherche encore, des vagues, des bafouillages, un regard en arrière vous ramène à la mer qui s'aplatit là-bas, s'éloigne et devant soi la longue étendue lisse contre laquelle on s'en va labourant, et puis Alcide encore un peu sur son embarcadère que je perçois loin, presque repris déjà par les buées du fleuve, sous son énorme casque, en cloche, plus qu'un morceau de tête, petit fromage de figure et le reste d'Alcide en dessous à flotter dans sa tunique comme perdu déjà dans un drôle de souvenir en pantalon blanc. C'est tout ce qu'il me reste de cet endroit-là, de ce Topo.*¹³⁵

O ritmo do relato se consubstancia ao rio, flui junto a ele, vagarosamente, desenhando círculos hesitantes antes de cada avanço, alternando a narração de remadas balbuciantes à descrição impressionista do ambiente, que se desfaz sob o efeito do vapor. O ritmo que buscam os remadores é o mesmo que o narrador vai imprimindo a seu relato, os períodos curtos se sobrepõem de maneira paratática, mas ainda assim conduzem a narração adiante, lentamente (“ça glisse, deux rames, puis trois, on se cherche encore”). Os dois ou três “hurlements” ritmados, respondidos pela floresta, denunciam uma instância narrativa atingida pelo entorpecimento. Imerso em um ambiente vaporoso, tendo diante de si um espaço sem marcas (“une longue étendue lisse”) e atrás, o mar, o narrador parece tomado pela

---

¹³⁵ *Voyage*, p.161. “A cada partida, para entrarem no ritmo eles precisam de tempo, os canoeiros. Uma ponta da pá na água primeiro e depois dois ou três uivos cadenciados e a floresta que responde, as revessas, aquilo desliza, dois remos, depois três, ainda procuramos nos ver, as ondas, os balbucios, um olhar para trás leva você até o mar que se achata lá longe, se afasta e diante de você a longa superfície lisa onde avançamos abrindo sulcos, e depois Alcide ainda um pouco no seu embarcadouro que eu avisto ao longe, já quase sumindo entre os vapores do rio, debaixo de seu enorme capacete, em forma de sino, só um pedaço de cabeça, um queijinho de rosto e o resto de Alcide embaixo boiando dentro de sua túnica como já perdido numa curiosa lembrança, de calça branca.” *Viagem*, p.170.

passividade da contemplação. O elemento aquático, uma constante no romance, funciona aqui como um agente de dispersão espaço-temporal (o vapor permite que a água se estenda por todo o espaço, desmanchando contornos) e, em última instância, de dispersão do próprio discurso (cabe lembrar que, no final do livro, o discurso do narrador termina com uma descrição marítima, descrição que leva a reboque todo o mundo narrado).

Se no plano do protagonista a canoa de Bardamu se distancia lentamente do embarcadouro onde está Alcide, no plano do narrador há um movimento análogo, em que esse afastamento se reveste de um significado metafórico. Por isso o narrador se pergunta, em seguida, sobre o destino que tiveram o posto de Topo e todos que ali viviam: “*Peut-être que rien de tout cela n’est plus, que le petit Congo a léché Topo d’un grand coup de sa langue boueuse un soir de tornade en passant et que c’est fini, bien fini*”, conclui o narrador, “*Qu’il n’existe plus rien*”. De certo modo, é como se o narrador abandonasse Topo pela segunda vez, mas o relato só aparentemente é nostálgico: os elementos de Topo que o narrador enumera em seguida rebaixam a sublimidade nostálgica sugerida pelo contexto:

*L’eau qu’on essaye d’y boire est-elle toujours ainsi rance? aussi tiède? A vous en degoûter de votre propre bouche pendant huit jours après chaque tournée... Et toujours point de glacière ? Et ces combats d’oreille que livrent aux mouches les infatigables bourdons de la quinine ? Sulfate ? Chlorhydrate ?... Mais d’abord existe-t-il encore de nègres à dessécher et pustuler dans cette étuve? Peut être bien que non...*¹³⁶

O resultado é um misto de humor e lirismo muito característico e de difícil definição. Alguns elementos da descrição de Alcide, no mesmo sentido, destoam da convenção lírico-nostálgica sugerida pelo contexto rememorativo do trecho: inicialmente, a palavra “*fromage*” surge como um elemento desligado desse contexto narrativo “elevado”, colocando em xeque a solenidade da situação. Em seguida, percebemos que “*fromage*” é parte de um jogo verbal que relaciona alguns dos termos utilizados na descrição de Alcide a expressões correntes do contexto doméstico-culinário. Ao descrever o “*casque*” de Alcide, por exemplo, Bardamu utiliza a expressão “*en cloché*” (ou seja, “*casque en cloché*”, um tipo de chapéu militar), a palavra “*fromage*”, enunciada logo em seguida, sugerem ao leitor francês as expressões “*cloche à fromage*” (cobertura utilizada para conservação de queijos) e “*fromage de tête*” (prato pastoso feito de pedaços cozidos) ambas evocando um contexto prosaico que

---

¹³⁶ *Voyage*, p.161. “A água que ali se tenta beber continua a ser tão barrenta ? tão morna? De deixar você com nojo da própria boca por oito dias após cada gole... E ainda sempre sem geleira? E aqueles combates de ouvidos que travam com as moscas os incansáveis zumbidos da quinina? Sulfato? Cloridrato?... Mas primeiro que tudo ainda existem negros para secar e pustular naquela estufa? É bem provável que não...” *Viagem*, p.171.

contrasta com o lirismo sugerido pelo contexto de rememoração e despedida. Nota-se ainda que a “desrealização” da figura de Alcide mimetiza o baralhamento da própria memória do narrador. Em sentido análogo, a associação inesperada entre palavras que pertencem a expressões fechadas é típica de enunciados orais, em que o orador se deixa levar pela força sugestiva da língua, de modo quase imediato. O resultado literário da mimetização desse processo é uma imagem bastante curiosa de uma figura com “cabeça de queijo” “flutuando em sua túnica”, “como uma recordação de calças brancas”. Por embaralhar objetos de contextos diferentes, confrontando tempo e espaço, o lírico, o prosaico e o cômico, o animado e o inanimado, a figura lembra uma imagem surrealista. Essas mesmas características, ademais, incitam filiar essa imagem ao grotesco, tal como definido por Wolfgang Kayser – falta-lhe, porém, aquele “elemento ameaçador” que, no dizer do teórico, participaria da essência do fenômeno.¹³⁷

O quadro “Provérbios flamengos”, do mestre flamengo Jan Brueghel, o Velho, representa graficamente provérbios populares. Alguns dos símbolos cifrados de Brueghel foram revisitados por análises que viam nessas imagens expressões do inconsciente do pintor, aproximando-as de imagens surrealistas.¹³⁸ Ora, ainda que pouco se saiba sobre o modo como o público da época em que o quadro foi pintado o encarava, o certo é que Céline não o enxergava através das lentes místico-visionárias dos surrealistas.¹³⁹ Penso que,

---

¹³⁷ “[...]a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo”. KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.161. Para Kayser, o grotesco não pode ser puramente cômico, ou mesmo neutro, ele contém sempre um elemento assustador ou aterrorizante. São interessantes, nesse sentido, as objeções de Bakhtin à obra de Kayser: “*En réalité, son livre [de Kayser] ne fournit que la théorie (et un bref historique) des grotesques romantique et moderniste, pour être plus précis, du seconde seulement, puisque l’auteur ne voit le grotesque romantique qu’à travers le prisme du grotesque moderniste, raison pour laquelle il le comprend et l’apprécie d’une manière quelque peu déformée.*” [...] “*la nature véritable du grotesque, indissoluble du monde unique de la culture comique populaire et de la sensation carnavalesque du monde, est demeurée incomprise.*” Bakhtin, Mikhail. *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. de Adrée Robel. Paris Gallimard, 1970. p.55.

¹³⁸ Kayser discute a presença do grotesco no Surrealismo e o encontra principalmente em Max Ernst, cujo quadro *Antipapst* é comparado ao “mundo de formas de H. Bosch” KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. p.144.

¹³⁹ O quadro de Bruegel, o Velho, que Céline mais admirava, a ponto de encomendar uma cópia a sua amiga Cillie Ambor (em 10 janeiro de 1933), era o “Combate entre o Carnaval e a Quaresma”, datado de 1559 (CÉLINE, Louis-Ferdinando. *Lettres*. p.345). A respeito da obra de Bruegel, um amigo do pintor (o geógrafo Abraham Ortelius) teria comentado: “*notre Bruegel a peint bien des choses qui ne peuvent être peintes. Dans toutes ses oeuvres il y a toujours plus de pensée que de peintures*” (GAIGNEBET, Claude. Le combat de Carnaval et de Carême. In: *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 27e année, N.2, 1972.pp.313-345). A declaração de Ortelius aparentemente vai de encontro à ideia da presença de procedimentos “realistas” nos quadros de Bruegel. No entanto, a afirmação de Léo Spitzer sobre Bruegel “conferir uma realidade externa às palavras” (SPITZER, Léo. *Études de style*. p.163) mostra que o “realismo” de Bruegel não seria avesso à representação de “pensamentos”, pelo contrário, essa seria sua marca característica, dar materialidade ao abstrato. O ensaio de Claude Gaignebet, aliás, corrobora essa linha de interpretação. A escolha do quadro

no mesmo sentido, seja um erro considerar “surrealista” a imagem que o Bardamu-narrador apresenta de Alcide no trecho analisado. A opinião dos surrealistas sobre *Voyage*, aliás, embora não conte muito para operar uma distinção entre a escrita de Céline e a prosa surrealista, é bastante sintomática da incongruência entre os dois projetos artísticos. Breton foi quem se manifestou de modo mais claro a respeito de *Voyage*: “*Horreur de cette littérature à effet qui très vite doit en passer par la calomnie et la souillure, faire appel à ce qu’il y a de plus bas au monde.*”¹⁴⁰

Seria talvez mais profícuo buscar as origens do procedimento pelo qual a descrição de Alcide se torna uma espécie de jogo linguístico ou “*calembour*” na tradição popular grotesca, à qual Céline pode ser filiado.¹⁴¹ Em seu ensaio sobre o estilo de Rabelais, Leo Spitzer ressalta a centralidade do procedimento literário: a criação de uma representação que se dobra sobre sua própria realidade linguística. Trata-se de uma espécie de auto-reflexividade rabelaisiana por meio da qual, em suas obras, as palavras se autonomizam e ganham uma “realidade exterior”:

*Comme tant de fois chez Rabelais, notre chapitre illustre le problème, si cher au poète, de la réalité des mots. Ainsi les alliances de mots de la parole courante acquièrent une sorte de réalité littéraire : un mariage de la parole et du fromage est imaginé d’après la locution entre poire et fromage ; la parenté de deux Allianciers qui s’interpellent « ma couane » et « mon lard » a été créée par l’expression courante « couenne de lard », etc, etc. Il me semble que le thème d’ordre linguistique (donner réalité extérieure aux mots, un des thèmes de l’art grotesque de Breughel, dont nous parlerons plus loin) est encore plus important que la satire de mœurs contemporains.*¹⁴²

Na história da língua francesa, contudo, a inventividade linguística de Rabelais parece não possuir descendentes diretos. O ideal de “clareza, pureza, transparência e justeza” do classicismo francês impôs à língua uma forma muito mais rígida, comedida, sublimada, em tudo incompatível com a profusão de formas encontradas nas obras de

---

“Provérbios Flamengos” se deve ao fato de que ele apresenta um procedimento mais diretamente relacionado ao que encontramos no trecho analisado. Trata-se, no entanto, de um fenômeno que está presente em grande parte da obra de Bruegel, o Velho.

¹⁴⁰ BRETON, Andre, “Que pensez-vous de Céline ?”. *Le Libertaire*, 20 janvier 1950. In : GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.190-191.

¹⁴¹ Em algumas ocasiões, Céline aproximou sua estética e a do pintor flamengo. O trecho seguinte, parte de uma carta ao amigo Milton Hindus, escrita ainda em 1932: “*Vous connaissez certainement Maître l’énorme fête des Fous de P. Brueghel. Elle est à Vienne. Tout le problème n’est pas ailleurs pour moi...*” [...] “*Je ne me réjouis que dans le grotesque aux confins de la Mort. Tout le reste m’est vain.*” CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. P.341.

¹⁴² SPITZER, Leo. *Le style de Marcel Proust*. p.162.

Rabelais.¹⁴³ Se a tradição de autonomização da palavra de que fala Spitzer permaneceu subterrânea, Malherbe e Vaugelas pontificavam nas letras francesas e o fundamento de suas doutrinas, desde Racine e até mesmo em Voltaire, praticamente não foi contestado.¹⁴⁴

*Et maintenant quels sont les descendants de Rabelais? La littérature française classique, avec son idéal du mot juste, du mot mis à sa place a rompu avec la tradition renaissante de l'autonomie du mot. Mais il y eut de courants souterrains et je dirais volontiers que Balzac, Flaubert (dans ses lettres), Théophile Gautier (dans ses Grotesqueries), Victor Hugo (dans William Shakespeare) sont jusqu'à un certain point des descendants de Rabelais au XIXe siècle. À l'époque actuelle, Céline qui peut écrire tout un livre d'invectives contre les Juifs (Bagatelles pour un massacre) fait sortir le langage de ses limites[...]*¹⁴⁵

As afinidades eletivas entre Céline e Rabelais são moeda corrente nas análises de *Voyage*. O parentesco foi reivindicado pelo próprio Céline, em um pequeno ensaio que escreveu em 1957, intitulado “Rabelais, il a raté son coup”.¹⁴⁶ Nesse pequeno texto, Céline alega que a língua francesa teria rejeitado a herança de Rabelais e escolhido uma língua formalmente correta, mas pouco expressiva (“Rabelais a vraiment voulu une langue extraordinaire et riche. Mais les autres, tous, ils l'on émasculée, cette langue, jusqu'à le rendre toute plate”).¹⁴⁷ É digno de nota que Céline utilize, para caracterizar o projeto literário de Rabelais, a mesma forma que utilizava com frequência para descrever “sua pequena invenção” : “fazer passar a língua falada pela língua escrita”. Em seu ensaio, Céline insinua ser o único herdeiro da língua de Rabelais (“Comme dit Roubert Poulet, on a fait un français maigre alors qu'il avait un français gras. Pire: squelettique. Même Balzac n'a rien ressuscité”).¹⁴⁸ O trecho de Spitzer mostra, contudo, que

---

¹⁴³ Para um tratamento mais detalhado dessa questão, recomendamos o estudo: GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*.

¹⁴⁴ “Le XVIIe siècle institue une pratique normative de la langue, pratique inaugurée par Malherbe et Vaugelas, puis sanctionnée par l'Académie et à laquelle se plient les auteurs qui en sont également les premiers dépositaires. Leurs œuvres non seulement enregistrent et établissent le ‘bon usage’, mais contribuent aussi à former l'esthétique de la langue classique, le ‘bel usage’, fondé sur un idéal de pureté, de clarté, de transparence et de justesse. Cet idéal, d'abord énoncé pas les théoriciens de la langue, trouvera un nouvel écho, au siècle suivant, dans les écrits de Voltaire et dans le Discours de Rivarol. ”. GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. p.115

¹⁴⁵ SPITZER, Leo. *Études de style*. P.63

¹⁴⁶ L-F. Céline, Rabelais, il a raté son coup, in : *Cahiers Céline 3 : Semmelweis et autres écrits médicaux*. Ed. Gallimard, 1977.

¹⁴⁷ Isso se confirma no seguinte trecho : “Non la France ne peut plus comprendre Rabelais: elle est devenue précieuse: ce qui est terrible à penser, c'est qu'il aurait pu être le contraire, la langue de Rabelais aurait pu devenir la langue française”: CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Cahiers Céline 3*. p.44-5.

¹⁴⁸ Uma das cartas a Leon Daudet contém um pequeno libelo de Céline em defesa de seu estilo “transposé”: “Autre chose, on me reproche de n'être point latin, classique, méridional (caractères bien définis... élégance... mesure... joliesse... etc.). Je suis très capable d'apprécier les diverses beautés du genre, mais bien incapable de m'y soumettre !... Je ne suis pas méridional. Je suis parisien, breton et flamand de descendance. J'écris comme je sens. On me reproche d'être ordurier, de parler vert. Il faut alors reprocher à Rabelais, Villon, à Brueghel, à tant d'autres... Tout ne vient pas de la Renaissance. On me reproche la cruauté systématique. Que le monde change

a tradição rabelaisiana da literatura francesa seguiu uma espécie de veio subterrâneo, tendo aflorado aqui e ali com maior ou menor força. O academicismo francês em certa medida serviu como uma espécie de pressurizador para o efeito explosivo que Céline obteve ao liberar, por assim dizer, o potencial inventivo da linguagem oral reprimido pela tradição normativa do francês culto.

Contudo, como o próprio Spitzer afirma em seguida, há na linguagem de Céline um elemento “escatológico” (utilização que possui implicações importantes nas duas acepções do termo). A ligação da linguagem de Céline com as funções corporais (o “baixo-corporal”) será tematizada no capítulo final deste trabalho, pois ela envolve também aspectos temáticos fundamentais, que preferi tratar separadamente. De todo modo, importa ressaltar aqui a negatividade da linguagem de Céline, seu caráter mais sério, em relação a Rabelais.¹⁴⁹

Entretanto, a despeito da enorme desconfiança que o narrador de *Voyage* manifesta em relação à linguagem, o próprio fato de narrar uma história parece contradizê-lo, o que nos devolve à relação inextricável entre linguagem e narrador presente nesse romance. Do ponto de vista da história da língua literária francesa, contudo, Céline possui o papel destacado de um “renovador da prosa francesa”, o que lhe valeu o reconhecimento de vários escritores posteriores, como Queneau:

*Le premier livre d'importance où pour la première fois le style oral marche à fond de train (et avec un peu de goncourtise). [...] Ici, enfin, on a le français parlé moderne ; tel qu'il est, tel qu'il existe. Ce n'est pas seulement une question de vocabulaire, mais aussi de syntaxe.*¹⁵⁰

A observação de Queneau, que além de escritor foi um grande pesquisador da língua francesa, não poderia ser mais exata. Victor Hugo, cujo interesse pelo “argot” nunca se sobrepôs ao seu ideal de clareza, como demonstra o versar de suas *Contemplations*: “*Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!*”. Em *Notre-Dame de Paris*, por exemplo, Hugo resgata uma série de expressões e termos medievais, mas sempre de modo a preservar a inteligibilidade

---

d'âme, je changerais de forme.[...] Enfin on me reproche ce qu'on appelle la confusion... L'autre ne me trouve pas vraisemblable ! J'écris dans la formule rêve éveillé. C'est une formule nordique.” (Carta a Léon Daudet, maio de 1936). CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*, p. 494-495

¹⁴⁹ Leo Spitzer enfatiza essa diferença tendo em vista a postura negativa de Céline diante da própria linguagem: “*le monde verbe n'est qu'un monde de mots bruyants, un cliquetis sonore, comme le martèlement absurde des machines dont le fracas couvre la peur et la colère de l'homme solitaire dans se monde condamné d'aujourd'hui. Les mots et la réalité tombent chacun de leur côté. C'est réellement « le voyage au bout du monde » : non pas vers l'oracle de Bacchus, mais vers le chaos, vers la fin du langage comme expression de la pensée.*” SPITZER, Leo. *Études de Style*. p.63.

¹⁵⁰ QUENEAU, Raymond. “*Écrit en 1937*”, *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard, 1950. p.40.

da narrativa.¹⁵¹ Mesmo os escritores românticos preservaram, no que concerne à linguagem, alguns dos ideais clássicos, ainda que deslocados.¹⁵² A paz concedida à sintaxe, no entanto, era apenas uma trégua. O rompimento viria com o advento da era do “*roman parlant*”, de que fala Jérôme Meiroz, e Céline é certamente um dos expoentes dessa ruptura.¹⁵³

---

¹⁵¹ [...] “Hugo’s use of archaisms in *Notre-Dame*, gives an impression of moderation and self-restraint which one would not normally associate with this writer. He employs them freely and with characteristic zest, and accumulates them on occasion to enhance their evocative power, but he never allows them to imperil intelligibility or to disturb the flow of the narrative.” ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel*. Oxford : Basil Blackwell, 1964.

¹⁵² Lise Gauvin resume o ideal estilístico de Hugo citando uma frase do autor, retirada de *Littérature et philosophie mêlées* (1834) : “‘Nous croyons que désormais tous les progrès de forme sérieux qui seront dans le sens grammatical de la langue doivent être étudiés, applaudis et adoptés.’ Place à l’innovation donc, semble dire Hugo, mais à conditions que l’innovation se fasse sans trahir le système même sur lequel se fonde une langue. La conclusion de l’exposé est claire : ‘Réformons, ne déformons pas’ Et encore : ‘Dans tout grand écrivain, il doit avoir un grand grammairien, comme un grand algébriste dans tout grand astronome’.” GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. P.123-4. Céline, conforme o presente trabalho procura demonstrar, é também um grande gramático, mas sua gramática atua como ruptura e não como “progresso”, como queria Hugo.

¹⁵³ MEIROZ, Jérôme, *L’Âge du roman parlant (1919-1938)*. Genebra : Droz, 2001.

O conteúdo “filosófico” das máximas

*Il y a quelque chose de forcé, ou mieux de gauchi chez Céline, et n'est pas parce que le docteur Bardamu parle comme un manœuvre. Je ne sais trop ce que c'est, une certaine maladresse, un certain besoin noble, par antithèse justement, de ce rapprocher du réel, une certaine violence qu'il se fait – un premier livre, à quarante ans ! – comme un chauffeur novice qui lancerait sa voiture neuve à cent trente à l'heure, sans songer à la rôder.*¹⁵⁴

A investigação sobre o romance *Voyage au bout de la nuit* empreendida até aqui teve como eixo principal o desdobramento da relação entre ponto de vista e linguagem. Os dois capítulos anteriores procuraram demonstrar como linguagem e ponto de vista formam, no romance em questão, um amálgama, um par ao mesmo tempo contraditório e indissolúvel. Em linhas gerais, essa unidade do romance parece resolver-se naquilo que o crítico Henri Godard denominou uma “presença” do narrador: conforme foi demonstrado, o leitor de *Voyage* tem o tempo todo diante de si um narrador que não o deixa indiferente, que o provoca, que gesticula. Em contrapartida, trata-se de um narrador que não existe fora da enunciação, fora do ato narrativo. Em outras palavras, estamos diante de uma presença enigmática, pois marcada por uma tensão que se repõe nos diversos níveis da obra e parece resistir a uma solução fácil.

Henri Godard caracteriza essa presença como sendo a de um narrador “moralista”, caracterizado por suas máximas e comentários didáticos que podem ser encontrados por todo o romance:

Présence insistante, mais intemporelle e pour ainsi dire abstraite. C'est une présence de moraliste, qui multiplie aphorismes et maximes. Page après page, le récit en est ponctué. Pas une découverte que fait concrètement le personnage des milles formes de la vacherie, de la bêtise ou de la folie homicide des hommes,

---

¹⁵⁴ FAURE, Élie. D'un voyage au bout de la nuit. In : Derval, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.288.

*qui ne soit au fur et à mesure orchestrée par ce commentaire et n'y prenne valeur générale, au nom de toute une expérience. De là toutes ces formules qui, pour être provocantes ou agressives, n'en donnent pas moins au roman ce ton souvent sentencieux. Entre l'histoire de Bardamu et le lecteur ne cesse de s'interposer l'écran de cette philosophie.*¹⁵⁵

Godard não critica os traços que a figura mediadora do narrador imprime em seu relato, como o faziam os primeiros críticos do romance. Pelo contrário, para ele, a empreitada de Céline será tanto mais bem resolvida esteticamente quanto mais enveredar na direção de uma presença cada vez mais acentuada do narrador. Não é mais a clareza na representação dos eventos o que pede Henri Godard, como o faziam os críticos de 1932, mas uma presença mais definida do narrador. Afinal, o fato de o narrador permanecer obnubilado torna instável o seu próprio valor referencial, não apenas o de seu relato. O procedimento, no limite, leva a uma paradoxal “dessubjetivação” do eu-narrador, que se oculta sob uma vestimenta impessoal e genérica, o pronome “on”, que nesse contexto designa todos os membros da espécie. Não obstante, é preciso considerar que as máximas do narrador, nisso arrisco discordar do crítico Henri Godard, não se congregam em uma “filosofia”, pois resultam de uma interação entre essa tendência generalizante e o relato das experiências individuais do protagonista. Se o conjunto de máximas aparece ao leitor como uma filosofia, isso demonstra que Wayne Booth, embora o tenha feito de modo prescritivo, não se enganou ao indicar o perfil “sedutor” do narrador de *Voyage*.¹⁵⁶

É bem verdade que as máximas, colocadas lado a lado, formam um conjunto mais ou menos coerente e quase todas elas contribuem para a configuração de um imaginário governado pela figura da morte (que aparece nelas como uma espécie de lastro, de verdade última, de limite).¹⁵⁷ Contudo, acredito que, embora seja possível depreender certa

---

¹⁵⁵ GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.307.

¹⁵⁶ “Um narrador na primeira pessoa, um herói picaresco moderno, leva-o por uma seqüência de aventuras sórdidas. Tudo é, claro, completamente ‘objectivo’: Céline nunca está inegavelmente presente e aí é que está o problema. O leitor não pode deixar de se perguntar se as lições de moral de Ferdinand, que são bem freqüentes, devem ou não ser levadas a sério. Será esta a opinião de Céline? Deveria ser a minha, pelo menos temporariamente, de modo a eu poder acompanhar com simpatia esse herói? [...] Contudo, independentemente da quantidade de raciocínio que façamos a seu respeito, fomos apanhados, durante a leitura deste livro. Apanhados na armadilha de um consciente em sofrimento, somos levados a sucumbir, moral e visualmente. [...] Embora Céline tenha experimentado a desculpa tradicional – não se esqueçam de que quem fala é o meu personagem e não eu – não podemos desculpá-lo por ter escrito um livro que, se o leitor o levar a sério, o corrompe.” BOOTH, W. *A Retórica da ficção*. Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Portugal: Arcádia, 1980. p.396-9.

¹⁵⁷ O escritor George Bernanos parece ter sido o primeiro a afirmar a centralidade temática da morte no romance: “*La mort, sujet de votre livre, seul sujet*”. In: BELLOSTA, Marie Christine. *Céline ou l'art de la contradiction*, p.116.

coerência interna no conjunto das máximas emitidas pelo narrador, a relação entre os eventos narrados e as máximas seja mais complexa do que a de uma simples “orquestração” dos acontecimentos sob a batuta de um narrador moralista. Se, por um lado, o narrador não hesita em proferir comentários generalizantes sobre a natureza humana, por outro o vemos ser constantemente assolado por lembranças reprimidas. A presença de dois planos distintos no romance, ou seja, de um hiato “temporal” e “existencial” entre narrador e protagonista é novamente o que está em jogo aqui: cria-se uma tensão entre a individualidade das experiências de Bardamu e a presença abstrata do narrador “moralista”. Além disso, do começo ao fim do livro, as máximas permanecem no mesmo ponto, elas não apresentam uma progressão, como o discurso analítico: a verdade já está dada de saída, sendo necessário apenas descobrir outros modos de trazê-la à tona.

A justaposição entre *passé composé* e *passé simple* é análoga à separação entre os planos do narrador e do protagonista. Como vimos no primeiro capítulo, Benveniste identificou o plano do “*discours*” com o uso do “*passé composé*” e o plano da “*histoire*” com o do *passé simple*. Grosso modo, o *passé simple*, ou “*oaristé*”, corta qualquer relação entre o enunciador e o seu relato. Em um romance que, como *Voyage*, cumpre o quadro de possibilidades daquilo que Jean Starobinski denomina o “estilo da autobiografia”, o recurso ao *passé simple* vem justamente marcar uma ruptura entre o plano do narrador e o do protagonista (o “eu” do passado, no *passé simple*, não difere muito de um “ele”). O *passé composé* age em sentido contrário, aproximando os dois planos e colocando em cena a figura do enunciador. Ao rememorar seu passado utilizando essa mistura de *passé simple* e *passé composé*, o narrador de *Voyage* exprime a ambiguidade de sua posição, ou seja, de ele, no momento em que decide assumir o papel de narrador, “ser” e de certo modo “não ser” o mesmo que era ao iniciar sua história:

Certes, si Bardamu revient sur son passé, c'est qu'il a le sentiment d'avoir d'une certaine manière atteint le but de sa quête ; il n'est plus, après la mort de Robinson, au moment imprécis où il trace les premiers mots de son récit, le même homme qui a un jour, étudiant, emboîté le pas à un régiment et à sa musique. Ses maximes et ses commentaires didactiques sont là pour en témoigner. Mais, pour lui et pour beaucoup d'autres autobiographes, il y a aussi cet autre écart, entre les deux images que le lecteur peut prendre d'eux comme héros et comme narrateur : d'un côté le personnage qui vit des aventures situées dans l'espace et dans le temps, connu dans ses pensées et dans son corps, dans ses sensations, ses désirs et ses émotions ; de l'autre l'être qui, ne donnant d'autres 'signes de vie' que quelques attestations de souvenirs et quelques rappels de la narration qu'il est en train de poursuivre, comme si le reste de sa vie actuelle ne valait pas d'être dit, se réduit pour nous à cette mémoire et à cet

*acte. Le passé simple de l'autobiographie, et celui du Voyage, exprime aussi cette différence, ou cette inégalité.*¹⁵⁸

A última parada de quem parte em busca do tempo perdido é o próprio presente da enunciação. O retorno ao próprio passado é sempre uma tentativa de compor com a memória um trajeto individual, de conferir uma origem ao presente sentido e medir, com isso, o trajeto percorrido. A geometria elementar nos ensina que, para traçar uma linha, são necessários dois pontos – levando a analogia adiante, é como se em *Voyage* tivéssemos apenas o ponto de saída (um café na “*Place de Clichy*”), e o ponto de chegada se situasse em um lugar fora do nosso campo de visão, em cuja direção fosse possível imaginar linhas hipotéticas, mas não um traçado definitivo e preciso. Não seria, portanto, descabido formular a hipótese de que a imaterialidade do narrador esteja ligada à impossibilidade do protagonista de realizar um percurso formativo, ou seja, de depurar suas experiências, de organizar com elas um traçado coerente e inteligível.

Não é a experiência humana em geral que o narrador tem diante de si, mas apenas retalhos de sua própria vida, com os quais deve compor o fio de seu destino. A “verdade” de que fala o narrador de *Voyage* é uma espécie de busca por algo que permaneça, que não escoe para o ralo, como tudo mais no romance. Daí surge em *Voyage* a proximidade entre a forma do romance e a da confissão. Diante de um ideário como esse, é compreensível que nenhum discurso estabelecido pareça escapar ao escárnio do narrador celineano, sob o crivo do qual nada permanece íntegro – mesmo o mundo dos seres e objetos descrito no romance (“bestas, cidades e coisas”) se liquefaz sob a ação de um tempo corrosivo e inexorável.

***

Assim como a ambiguidade entre dois planos de enunciação, a abertura concedida a certos recursos típicos da linguagem oral é também um fator de ameaça à imagem de um narrador moralista. Conforme foi discutido no segundo capítulo, o enunciado narrativo de *Voyage* sofre a ação perturbadora do caráter sugestivo (interpenetração entre os planos

---

¹⁵⁸ GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.310-311.

fonético e semântico) presente na oralidade. As máximas do narrador também sofrem a ação desse poder encantatório liberado pela “*transposition*” literária da oralidade.¹⁵⁹ A ação da morte, ou seja, a tendência à resignação diante de uma verdade última, é contraposta pelo poder encantatório desse enunciator, pela capacidade “sedutora” de sua linguagem. A questão se torna um paradoxo quando levamos em conta que a linguagem de *Voyage* retira sua força da proximidade com a morte (“*ça inspire, la mort ! c’est même la seule chose qui inspire, je le sais, quand elle est là, juste derrière.*”¹⁶⁰). O próprio Henri Godard constatou essa tensão entre uma linguagem que conjuga o “encanto” (“*charme*”) de uma linguagem “tão viva quanto a fala” com a verdade “atroz” (“*atroce*”) de um imaginário lastreado pela morte:

*De ces représentations et de ces interrogations obsédantes, Céline, cédant à son penchant pour l’assertion, tire parfois des formules abstraites. L’une d’elles lui plaît assez pour qu’il la reprenne dans plusieurs livres : “La vérité de ce monde c’est la mort” (V, p.200). Pourtant, réduite à elle-même, soit elle est une banalité, soit elle court le risque d’être interprétée comme l’expression d’une complaisance nihiliste, alors que la réaction celineienne à la mort est toute de scandale, de révolte et de combat. Si vérité il y a pour lui, ou plutôt il éprouve plus qu’un autre le besoin de dire et redire cette vérité, c’est en fonction de cette imagination si concrète de la mort qui ne la lui laisse jamais longtemps oublier. Elle reste ainsi la réalité à laquelle toutes les choses se mesurent.*¹⁶¹

Se o narrador não se cansa de enunciar a verdade inelutável da morte, há pelo menos uma ocasião no romance em que se tematiza o fato de que a possibilidade de escapar temporariamente ao controle autoritário dessa ideia limite está na manipulação da linguagem. Ela está em um capítulo do livro que certamente merece uma análise mais detida: trata-se do capítulo em que Bardamu embarca no navio *Admiral Bragueton* e se torna, no decorrer da viagem, o objeto do ódio dos demais tripulantes. Ao ser encurralado por um grupo de militares no que parecia ser o desfecho de um ritual primitivo, Bardamu recorre a sua “verve” e escapa da posição de bode expiatório que lhe parecia tragicamente designada. Para se livrar do que imagina ser um sacrifício (“*Un sacrifice! J’allais y passer*”¹⁶²)

---

¹⁵⁹ “Non seulement la maxime est une proposition coupée du discours, mais à l’intérieur de cette proposition même, règne encore un discontinu plus subtil; une phrase normale, une phrase parlée tend toujours à fondre ses parties les unes dans les autres, à égaliser le flux de la pensée; elle progresse somme toute selon un devenir en apparence inorganisée; dans la maxime, c’est tout le contraire; la maxime est un bloc général composé de blocs particuliers; l’ossature – et les os sont des choses dures – est plus qu’apparente: spectaculaire.” BARTHES, Roland. La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maximes ». In: *Le Degré Zéro de l’Écriture*. Paris: Seuil, 1972. p.71.

¹⁶⁰ CELINE, Louis-Ferdinand. Rabelais, il a raté son coup. In: *Cahiers Céline* 3 .p.45.

¹⁶¹ GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.62.

¹⁶² *Voyage*, p.118. “Um sacrifício ! Eu ia passar por isso.” *Viagem*, p.127.

Bardamu recorre a um discurso patriótico, elogiando com fervor a nação e a bravura de seus soldados, discurso astucioso que lhe permite obter um “*armistice de bafouillage*”:

*Je me tins en suspens. J'espérais d'être émouvant. Bienheureusement je le fus un petit instant. Sans traîner, alors, profitant de cet armistice de bafouillage, j'allais droit à lui et lui serrait les deux mains dans une étreinte d'émotion.*¹⁶³

O recurso de Bardamu à “verborragia patriótica” termina por livrá-lo da enrascada em que se metera. Sob o efeito encantatório de sua verve, os demais tripulantes não só desistem de executá-lo (“*venus là pour éponger mon sang et jouer avec mes dents éparpillées, devaient pour tout triomphe se contenter d'attraper des mots dans l'air.*”¹⁶⁴) como se deixam contaminar pelo entusiasmo simulado do protagonista:

*Décidément, j'étais un créateur d'euphorie! On s'en tapait à tour de bras les cuisses! Il n'y avait que moi pour savoir rendre la vie agréable malgré toute cette moiteur d'agonie! N'écoutais-je pas d'ailleurs à ravir?*¹⁶⁵

Embora a habilidade do bardo Bardamu apareça como uma espécie de fonte inesgotável nesse capítulo, não se deve esquecer que ela é desencadeada por um medo extremo, ou seja, pela presença clara e ameaçadora da morte:

*C'est peut-être de la peur qu'on a le plus souvent besoin pour se tirer d'affaire dans la vie. Je n'ai jamais voulu quant à moi d'autres armes depuis ce jour, ou d'autres vertus.*¹⁶⁶

Assumindo-se o caráter metalinguístico do episódio do navio *Admiral Bragueton*, temos aqui um retrato condensado da situação paradoxal em que se encontra o narrador de *Voyage*. Como fora constatado na análise do *incipit* do romance, o narrador celineano parece narrar a contragosto. Embora manifeste o desejo de aderir às “*cumplicités du silence*”¹⁶⁷ que se escondem por trás da noite, há algo que o faz prosseguir com a narração. Ao mesmo

---

¹⁶³ *Voyage*, p.120. “Prendi a respiração. Esperava ser emocionante. Felizmente consegui sê-lo, um instantinho. Sem demora, então, aproveitando esse armistício na lengalenga, fui direto até ele e apertei-lhe as duas mãos num cumprimento emocionado.” *Viagem*, p.129.

¹⁶⁴ *Voyage*, p.121. “tendo ido até ali expressamente para enxugar meu sangue e brincar de ossinhos com meus dentes espalhados, tinham agora como único triunfo contentar-se em agarrar palavras no ar.” *Viagem*, p.130.

¹⁶⁵ *Voyage*, p.123. “Positivamente, eu era um criador de euforia! Estavam na maior alegria, cada um mais que o outro! Só mesmo eu para saber tornar a vida agradável apesar de toda essa umidade de agonia! Aliás, eu não escutava maravilhosamente bem?” *Viagem*, p.132.

¹⁶⁶ *Voyage*, p.121. “É talvez do medo que precisamos com mais frequência para escapar das enrascadas da vida. Nunca mais quis, quanto a mim, outras armas desde esse dia, ou outras virtudes.

¹⁶⁷ *Voyage*, p.124. “cumplicidades do silêncio” *Viagem*, p.133.

tempo em que desafia suas máximas generalizantes, o narrador não se cansa de manifestar uma descrença na capacidade das palavras enunciarem uma verdade qualquer:

Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment, ils ont l'air de rien les mots, pas l'air de dangers bien sûr, plutôt des petits vents, de petits sons de bouche, ni chauds, ni froids, et facilement repris dès qu'ils arrivent par l'oreille par l'énorme ennui gris mou du cerveau. On ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive.

*Des mots, il y en a des cachés parmi les autres, comme des cailloux. On les reconnaît pas spécialement et puis les voilà qui vous font trembler pourtant toute la vie [...] Donc, on ne se méfie jamais assez de mots, c'est ma conclusion.*¹⁶⁸

As palavras, em vez de ferramentas comunicativas, são inimigos insidiosos, portadores da desgraça. O verbo “*trembler*”, utilizado para designar o resultado da ação maléfica das palavras indica uma reação fisiológica involuntária (pode ser o resultado de febre, frio ou uma emoção violenta, como o medo). As palavras, portanto, agem em um nível alheio à consciência. Nesse sentido, é interessante notar que a última frase do parágrafo ironiza o estilo demonstrativo tão arraigado na tradição da prosa francesa (“*donc*”, “*c'est ma conclusion*”). Trata-se de uma contradição performativa (uma espécie de “paradoxo do mentiroso”) e também uma provocação de Céline aos ideais de “clareza” cultivados pela tradição da língua francesa.¹⁶⁹ O resultado dessa soma de impulsos contraditórios, de desconfiança em relação às palavras e verborragia, é o paradoxo da própria posição do narrador de um gênero em crise. O grande êxito de Céline nessa questão, penso, é justamente o de materializar as dificuldades que a necessidade de “narrar” impunha ao gênero. Necessidade arcaica da qual o romance, mesmo com toda sua plasticidade, não pode se esquivar.

Em uma narrativa que tomasse como ponto de partida uma série rígida de definições morais, e que, em seu desenvolvimento, atendesse plenamente aos pressupostos

---

¹⁶⁸ *Voyage*, p.476-7. “Das palavras, nunca desconfiamos o suficiente, têm um jeito de perigo, é claro, mais parecem ventinhos, sonzinhos de boca, nem quentes nem frias, e captadas com facilidade, assim que chegam via ouvido pelo imenso tédio cinzento mole do cérebro. Não desconfiamos delas, das palavras, e ocorre a tragédia./ Palavras, há umas escondidas entre as outras, como pedrinhas. Não as reconhecemos especialmente, e depois elas no entanto fazem com que estremeça toda a vida [...] Portanto, nunca desconfiamos o bastante das palavras, é minha conclusão.” *Viagem*, p.488

¹⁶⁹ A língua francesa foi comumente associada aos ideais de pureza, clareza, transparência e justeza, conjunto de atributos relacionados à “*bel usage*”, que influenciava por sua vez os reformadores e teóricos, como Malherbe, Boileau e o jesuíta Bouhours, para quem: “*la langue française est peut-être la seule qui suive exactement l'ordre naturel, et qui exprime les pensées en la manière qu'elles naissent dans l'esprit*” BOUHOURS, Dominique. *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Apud: GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. p.80

generalizantes postulados de antemão naturalmente não haveria lugar para a exploração do adensamento progressivo de uma subjetividade em conflito com o mundo. Condenada a acompanhar o caminho indiferenciado do imenso rebanho de viventes até a morte, encerrada na esfera da existência biológica, tal narrativa teria de enveredar pelo típico e exemplar. A obrigação de atender aos axiomas generalizantes impossibilitaria o encadeamento progressivo de circunstâncias específicas e, de um modo geral, a emergência do elemento individual, sem o qual o romance se torna estranho a si próprio. Para tal obra não caberia mais a designação “romance”. Segundo se pretende demonstrar aqui, não é esse o caso de *Voyage au bout de la nuit*. Se uma força impessoal de nivelamento e aniquilação se mostra atuante, há uma contrapartida por parte do personagem-narrador, que sempre salva o seu pescoço e relata o que viu com a acidez reveladora de sua linguagem singular.

Em seu ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno compara alguns dos romances contemporâneos a epopeias negativas, por eles representarem um processo de reificação avançado a ponto de tornar impossível a emergência de uma consciência individual. Consequentemente, nesses romances se tornaria praticamente impossível definir qual a “tomada de posição” por parte do autor¹⁷⁰. Já o teórico Wayne Booth criticou a “ambiguidade moral” do ponto de vista adotado por Céline e, de um modo geral, o relativismo na arte moderna. Paradoxalmente, tudo indica que *Voyage au bout de la nuit*, ao furtar-se a uma representação objetiva, atenha-se justamente à premissa realista de dizer “como as coisas realmente são” de que fala Adorno em seu ensaio. Dentre as consequências formais dessa impossibilidade de individuação mencionada por Adorno, encontra-se talvez a organização difusa do enredo de *Voyage*. Cabe, contudo, investigar mais de perto os princípios estruturais que organizam, de modo mais ou menos coerente, os episódios do romance.

---

¹⁷⁰ “Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”. ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas e literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2003. p.62.

Arquitetura da noite

Os episódios de *Voyage*, do ponto de vista do enredo, apresentam relativa independência.¹⁷¹ Ao tentamos relatar a trama de um livro como *Madame Bovary*, percebemos que todos os acontecimentos estão “amarrados”, por assim dizer, ao drama de Emma (o casamento com Charles, os amantes, as dívidas, o suicídio). Ao lado desses episódios principais, há uma longa série de pequenos eventos cotidianos que acrescentam inúmeras nuances à história, mas “não são capazes de modificar as alternativas que foram apresentadas”.¹⁷² No caso de *Voyage*, contudo, logo topamos com uma longa série de acontecimentos “desconexos” que possuem um grau de importância equivalente, de modo que se tornaria quase impossível não deixar algum evento importante de fora de nossa lista hipotética.

Mais importante do que essa potencial autossuficiência das partes, contudo, é ressaltar que o princípio de organização dos episódios não é evidente: aparentemente, eles poderiam ser dispostos em outra ordem. O crítico Michel Raymon assinala isso ao definir *Voyage* como um “roman à tiroir” (independência das partes), que vai narrando “au hasard” (caráter aparentemente aleatório da ordem de disposição das partes, para o qual também aponta a expressão menos lisonjeira “à va-comme-je-te-pousse”).¹⁷³ É muito comum que o

---

¹⁷¹ Um sinal dessa potencial auto-suficiência dos episódios de *Voyage* é o fato de uma tradução do episódio do “Admiral Bragueton” ter sido publicado numa antologia de “short stories” organizada por Bruce Jay Friedman, em 1965, intitulada “Black Humour”.

¹⁷² Em seu ensaio sobre o realismo, Franco Moretti rebate as categorias que Roland Barthes formulara para classificar os tipos de episódio narrativos em sua “Introdução à análise estrutural da narrativa”: em vez de “funções cardinais” e “catálises”, o crítico italiano utilizará os termos “bifurcações” e “preenchimentos”, o que parece facilitar as coisas para o leitor. O modo como Moretti define os conceitos é também bastante simples, e me parece exemplar no que concerne à clareza da exposição: “A bifurcação é um “possível” desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra.” [...] “São esses os preenchimentos. E Barthes tem razão, não constituem nada relevante: acrescentam mil nuances ao desenrolar dos acontecimentos, mas não conseguem nunca modificar ‘as alternativas que foram apresentadas’. E não conseguem fazer isso porque, como já em Vermeer, são por demais *cotidianos* para que se faça isso: se janta e se jogam cartas, se dá um passeio, um pouco de música, de conversas, recebem-se cartas, bebe-se uma taça de vinho ou uma xícara de chá.” MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco.(org.) *A cultura do romance*. p.826

¹⁷³ NIZAN, Paul. *L’Humanité*, 9 décembre 1932. In: DERVAL, Andre. *Voyage au bout de la nuit – Critiques*. p.87.

aspecto “episódico” de *Voyage* venha acompanhado de uma comparação com o romance picaresco:¹⁷⁴

*Voyage au bout de la nuit est un roman picaresque, ce n'est pas un roman révolutionnaire, mais un roman des « gueux », comme le fameux Lazarille de Tormes dont il rappelle parfois la bassesse et l'accent.*¹⁷⁵

Não me parece totalmente descabido aventar a hipótese de que o “caráter episódico” de *Voyage* indique uma filiação do romance à tradição picaresca, mas essa influência certamente não é direta e aponta para uma vasta linhagem de romances anteriores.¹⁷⁶ Além disso, mais importante do que indicar eventuais influências é investigar o papel que os procedimentos literários, cuja origem remonta a um *corpus* de obras anteriores, exercem no romance em questão.

Antes de tudo, no entanto, é preciso ponderar que estrutura episódica não é o mesmo que falta de estrutura, e isso vale tanto para *Voyage* quanto para os romances picarescos. Em seu estudo sobre a picaresca, Alexander Augustine Parker atenta para o fato de que a estrutura narrativa daquele que se considera o primeiro romance picaresco espanhol – *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán – fundamenta-se em algumas proposições teológicas.¹⁷⁷ Também a estrutura do *Lazarillo de Tormes*, o protótipo do *Guzmán*, parece responder a princípios bem definidos.¹⁷⁸ O caráter episódico dos romances picarescos frequentemente obedecia a uma estrutura alegórica de fundo. Curiosamente,

---

¹⁷⁴ SIARY, Gerard. Echos picaresques dans le roman contemporain. In: *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, n. 21, Special Issue, French, 2005, pp.49-60.

¹⁷⁵ JALOUX, Edmond. *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932. In: Derval, Andre. *Voyage au bout de la nuit – Critiques*. p.89.

¹⁷⁶ O crítico romeno Tomas Pavel, em seu livro *La pensée du roman*, insere *Voyage* na linhagem dos “continuators de la tradition comique et sceptique, disciples modernes du picaresque, de Fielding, de Diderot, de Stendhal et de Tackeray” que “peignent avec une verve intarissable l'imperfection de l'homme dans un monde hostile et absurde.” PAVEL, Tomas. *La Pensée du Roman*. Paris: Gallimard, 2003. p.401.

¹⁷⁷ Parker aponta duas proposições teológicas principais: a primeira é a igualdade de todos os homens no pecado. A segunda proposição complementa a primeira, encenando a idéia de que todos os homens são igualmente capazes de salvação. Daí o final redentor do romance, no qual Guzmán passa por uma crise de consciência, durante a qual se arrepende de seus pecados e se liberta de uma vez por todas da influência funesta de seus impulsos sensíveis. A trajetória do “delinquente” Guzmán, portanto, elucidaria a passagem da primeira à segunda proposição. Na trajetória do protagonista, revelam-se três novas proposições. A primeira: não há determinismo, ceder às paixões não elimina a responsabilidade. De acordo com a segunda, todas as coisas estão governadas pela providência. (o homem pode utilizar tudo em seu benefício, pois Deus fornece a todos os homens os meios necessários para sua salvação). A terceira e última proposição enuncia que o homem pode cooperar, com seu livre arbítrio, com a graça divina para efetivar sua salvação. PARKER, Augustine. *Los Pícaros en la Literatura – la Novela Picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid : Gredos, 1975.

¹⁷⁸ BJORNSEN, Richard. *The Picaresque Hero in European Fiction*. London: The University of Wisconsin Press, 1977. p.18.

essa não será uma característica de todo estranha à *Voyage*. Em relação à gênese do caráter episódico do primeiro romance de Céline, contudo, acreditamos que a tese de Marie-Christine Bellosta oferece uma hipótese bastante plausível para explicá-la, que merece ser retomada. A autora do livro *Céline ou l'art de la contradiction* procura demonstrar que a “arquitetura” de *Voyage* é tomada de empréstimo de uma obra bastante influenciada pelo gênero picaresco, o conto filosófico *Le Candide*, de Voltaire.¹⁷⁹ A primeira similitude apontada por Bellosta entre as obras diz respeito ao caráter dos protagonistas.

*Les deux oeuvres narrent les aventures d'un même type de personnage, un « candide » dit Voltaire, un « puceau » dit Céline (V, 14), qui n'en vient à une plus juste appréciation de ce bas monde qu'à force de payer de sa personne de catastrophe en catastrophe.*¹⁸⁰

Pegando-se a crítica pela palavra, pode-se ponderar que é justamente o conceito de “tipo” que distingue as duas personagens citadas. *Candide* é, em linhas gerais, um “tipo”, no sentido de que reúne em si um conjunto de ações, declarações e gestos comuns a um grupo de personagens da tradição literária.¹⁸¹ Já Bardamu possui natureza híbrida – se por um lado, no início do romance, descreve-se como um “*pouceau*”, pelo outro, ainda no início do livro, vemos a experiência da guerra lhe retirar, de uma só vez, todas as ilusões:

*Il faut s'en méfier énormément du cœur, on me l'avait appris et comment ! à la guerre. Et je n'étais pas près d'oublier.
Le cœur de Lola était tendre, faible et enthousiaste. Le corps était gentil, très aimable, et il fallut bien que je la prisse dans son ensemble comme elle était.*

---

¹⁷⁹ Como se sabe, a peça *L'Église*, que o próprio Céline considerava uma obra malograda, possui muitos pontos em comum com *Voyage*. Para Bellosta, as principais modificações que Céline empreendeu para transformar *L'Église* em *Voyage* advêm da influência de Voltaire: “*Peut-on considérer comme un hasard que toutes ces éléments qui marquent la mutation de L'Église em Voyage soient précisément des éléments par lesquels Voyage s'apparente à Candide ? Il semble plus vraisemblable d'imaginer que les 'efforts avortés' de ces précédentes tentatives Progrès et L'Église, ont convaincu Céline de la nécessité d'une 'architecture' qui tienne bon, et qu'il eut alors l'idée de génie de recourir au schéma voltarien.*” BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction : Lecture de Voyage au bout de la nuit*. p.26-27. A questão da opção pelo estilo auto-biográfico, no entanto, não é explicada pela influência de *Candide*.

¹⁸⁰ BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction : Lecture de Voyage au bout de la nuit*. p.18.

¹⁸¹ *Candide*, em linhas gerais, é caracterizado como um “tolo” (“*sot*”), um dos tipos fundamentais da narrativa popular, segundo Bakhtin: “*Ces figures [le bouffon et le sot] rient et on rit d'elles. Leur rire est celui du comique populaire sur la grand-place. Ils rétablissent l'aspect public de la figure humaine, car toute leur existence, en tant que telle, est entièrement extériorisée : ils étalent tout sur la place, si l'on peut dire.*” BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier/Paris : Gallimard, 1978. p.306. Uma definição semelhante também aparece no ensaio de Starobinski : “*Cândido, sob muitos aspectos, não é mais que o nome fictício, a identidade mínima que é necessário conferir a uma personagem cuja função essencial é de se chocar com o mundo tal como ele caminha, e por isso o revelar tal como é.*” STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. *As máscaras da civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado/ São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.120.

[...] *Avant d'avoir traversé la fricassée boueuse des héroïsmes, son petit air Jeanne d'Arc m'aurait peut-être excité, converti, mais à présent, depuis mon enrôlement de la place Clichy, j'étais devenu devant tout héroïsme verbal ou réel, phobiquement rébarbatif. J'étais guéri, bien guéri.*¹⁸²

Candide, por seu turno, está longe de possuir o mesmo espaço de interioridade que Bardamu: sua personalidade não evolui aos poucos em uma relação de contiguidade com os acontecimentos, ainda que sua trajetória contenha vestígios de um percurso modificador como o de um *Guzmán de Alfarache*. Como o narrador faz questão de enfatizar, a peregrinação de Candide acaba por modificar seu lema existencial. Na “*coda*” que encerra a série de suas aventuras, Candide não imagina mais viver no melhor dos mundos – contenta-se em cultivar seu próprio jardim. Também Cunégonde, no final do livro, perdeu toda a beleza e vivacidade que desencadearam o primeiro dos muitos infortúnios de Candide: sua expulsão do castelo de Vestfália, seu torrão natal. Trata-se, é claro, de mais um dos muitos pastiches presentes nesse conto filosófico-jocoso que é *Candide*.¹⁸³ Vale lembrar que, nos antigos romances de aventura, as personagens passam incólumes por um sem-número de aventuras, imunes à ação do tempo. Voltaire inverte o procedimento em *Candide*, quebrando a expectativa do leitor, o que implica ao mesmo tempo não modificar a estrutura “aventuresca” a ponto de torná-la irreconhecível. Prova disso é que as marcas da velhice de Cunégonde aparecem apenas nessa ocasião e são enumeradas de chofre:

*Le tendre amant Candide, em voyant as belle Cunégonde rembrunie, les yeux éraillés, sa gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés, recula trois pas, saisi d'horreur, et avança ensuite par bon procédé.*¹⁸⁴

Candide, como convém às personagens de aventuras em série, possui uma trajetória absolutamente rocambolesca: após ser expulso de seu lar a pontapés, alista-se involuntariamente no exército búlgaro, sobrevive a batalhas sangrentas, é espancado por

---

¹⁸² *Voyage*, p.51. “É preciso desconfiar imensamente do coração, haviam me ensinado, e como!, na guerra. E eu não estava prestes a esquecer./O coração de Lola era meigo, fraco e entusiasta. O corpo era agradável, muito amável, e tive de julgá-la em seu conjunto, tal como era.” [...] “Antes de ter eu cruzado a mixórdia lamacentas dos heroísmos, seu jeitinho Joana d’Arc talvez me tivesse excitado, convertido, mas agora, desde meu alistamento da praça Clichy, eu me tornara fobicamente rebarbativo diante de qualquer heroísmo verbal ou real. Estava curado, bem curado.” *Viagem*, p.60.

¹⁸³ “Uma narrativa? Seguramente. Porém, mais ainda, o simulacro de uma narrativa. Quero dizer: sua paródia, seu reflexo atenuado. O romanesco, em Cândido, é a caricatura do romanesco, sua versão excessiva, que mistura todas as convenções genéricas – as do romance de aventuras (de proveniência helenística), as do romance picaresco, ou as do conto, ainda mais receptivas ao inverossímil. Se fosse indispensável conferir a Cândido uma genealogia, escolheríamos aquela que parte de Luciano e Petronio, passando por Rabelais e Cyrano.” STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. *As máscaras da civilização*. p.118.

¹⁸⁴ VOLTAIRE: *Candide Et Autres Contes*. Paris: Larousse, 2007. p155-6.

um regimento inteiro, safa-se de um naufrágio, é soterrado no terremoto de Lisboa, linchado em praça pública, comete dois assassinatos, foge para a Espanha, depois para as Américas, após inúmeros perigos encontra Cacambo (“*El Dorado*”), cruza desertos e penhascos, chega ao Suriname, cruza novamente o oceano e passa uma temporada em Bordeaux, adoece gravemente em Paris e viaja para Constantinopla, onde por fim reencontra Cunégonde. Essa breve enumeração vertiginosa certamente deixou escapar algum episódio importante, mas mostra que, se Candide não é rigorosamente um títere, é certamente um atleta e tanto!

Bardamu, por seu turno, embora não possua a mesma disposição de seu antecessor, passa por uma série de aventuras bastante insólitas: engaja-se na guerra, sofre um colapso nervoso, escapa de ser atirado ao mar a bordo do navio Admiral Bragueton, sofre de febre constante na África, torna-se remador de uma insólita galé espanhola, desembarca nos EUA, onde só consegue entrar graças ao método que desenvolve para captura, contagem e catalogação de pulgas, torna-se um trabalhador na Ford, vive um breve idílio amoroso, atua como cafetão e, finalmente, retorna a Paris. Tudo isso na primeira metade do livro, o que nos leva para a segunda similitude entre *Candide* e *Voyage* apontada por Bellosta: a simetria na organização dos episódios.

A primeira parte das duas obras narra uma viagem aos quatro cantos do mundo (ambas têm dezenove capítulos) e a segunda, um traçado menos extenso, mas mais detido, por quatro lugares diferentes (Paris, Inglaterra, Veneza e o Mar de Mármara [*“propontide”*], no caso de Candide; Rancy, Paris, Toulouse e Vigny, no de Bardamu). Nas duas narrativas, a guerra atua como um ritual de iniciação ao longo cortejo de penúrias que se abate sobre os protagonistas. Bellosta aponta ainda que o décimo capítulo, nos dois casos, marca uma virada no destino das personagens. Além disso, ambos os protagonistas viajam para as colônias. Mais importante do que a semelhança e a simetria entre os episódios, no entanto, é a recorrência do mesmo tipo de encadeamento entre eles. Segundo Bakhtin, o “acaso” é o elemento que mantém a coerência narrativa de um encadeamento episódico, pelo menos, desde os romances gregos. O acaso, ali, age no sentido de produzir concomitâncias ou contratempos fortuitos, garantindo, por exemplo, que o herói esteja no lugar certo na hora certa. Ora, encontros como os de Bardamu e Robinson, que fogem completamente do que um leitor moderno considera minimamente razoável, são coincidências dignas de romances de aventura. Os encontros de Candide e Pangloss também são mais do que improváveis. Mas, afinal, que papel cumpre o “acaso”, um recurso literário de narrativas antigas, em narrativas modernas? E como e sob quais condições ele pode reaparecer nelas?

Funções do acaso

Começamos pela primeira questão. Qual a diferença entre o papel do acaso em *Voyage* e em *Candide* (conto filosófico do qual o romance de Céline teria emprestado sua “arquitetura”)? Para respondê-la, contudo, é interessante retomar a função que o acaso exercia nas narrativas tradicionais. Trata-se, segundo Bakhtin, de um “cronotopos”, ou seja, de uma categoria literária “que une as categorias de tempo e espaço em um todo inteligível e concreto”:¹⁸⁵

*Tous les moments du temps infini des aventures sont gouvernés par une force unique : le hasard, car enfin, nous voyons que ce temps est fait de concomitances et de contretemps, dus au hasard. Ce « temps de l'aventure et du hasard » est, spécifiquement, le temps de l'intrusion des forces irrationnelles dans une vie humaine : intrusion du destin ('tuké') des dieux, des démons, des mages et magiciens [...]*¹⁸⁶

Inicialmente, fica evidente que a presença do acaso, em *Candide*, não cumpre a mesma função que o teórico detecta no romance de aventuras. Sob a pena ágil de Voltaire não havia espaço para a “intrusão de forças irracionais” de que fala Bakhtin, pois o acaso serve ali a propósitos irônicos. Serve, fundamentalmente, para negar a ideia de que o mundo é uma totalidade harmônica, na qual o mal é apenas o subterfúgio necessário para a realização do bem maior. Se no romance de aventuras o acaso produzia coincidências, em *Candide* ele produzirá ou desencontros, ou encontros absurdos, na cadeia de causas e efeitos que se imbricam na produção do presente. Voltaire, como se sabe, nega o ideal leibniziano de uma causalidade totalizante: no encadeamento de causas e efeitos que produzem o presente, o autor vê causas “estéreis”, ou seja, que não partejam nenhum efeito. A estrutura episódica de *Candide* está diretamente relacionada a essas investidas em série contra a ideia de que o rumo dos eventos seria pré-determinado por uma ordem superior e, portanto, ainda que secretamente, harmônico:¹⁸⁷

---

¹⁸⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. p.237.

¹⁸⁶ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. p.246.

¹⁸⁷ “Entendamo-nos: todo efeito tem evidentemente sua causa, a remontar de causa em causa no abismo da eternidade; mas toda causa não tem seu efeito, a descer até o fim dos séculos. Todos os acontecimentos são produzidos uns pelos outros, reconheço-o; se o presente é engendrado pelo passado, o presente engendra o futuro; tudo tem pais,

*A história de Cândido desenvolve-se em episódios curtos em que funciona uma causalidade breve, bem ao contrário dos intermináveis encadeamentos invocados por Pangloss. Segundo um 'parti pris' de empirismo radical, que nada pretende conjecturar do que escapa à constatação, não se considera aqui mais que a causa próxima e o efeito subsequente. Assim, a razão suficiente reduz-se apenas à causalidade eficiente. Esse estreitamento do campo visual, Voltaire o exagera intencionalmente: sua estratégia é de isolar o acontecimento, de o destacar do projeto que lhe teria conferido um sentido, de o fazer existir por si mesmo. O absurdo, então, salta aos olhos.*¹⁸⁸

Alguns eventos no livro, no entanto, como os improváveis reencontros de Candide com Pangloss e Cunégonde, parecem contrariar o que se acaba de dizer. Neles, vemos a mão da providência agindo novamente. Contudo, como demonstram os acontecimentos subsequentes a esses reencontros, esse acaso providencial não produz nenhuma melhora na situação das personagens: pelo contrário, ao reencontro de Candide e Pangloss seguem o enforcamento de Pangloss e o linchamento público de Candide. Após ser humilhado em praça pública Candide reencontra Cunégonde, o que lhe obriga a passar pelo fio de sua espada um judeu, um padre e o próprio irmão de Cunégonde. Esses encontros fortuitos servem para “retomar” a estrutura do romance de aventuras, que logo em seguida é subvertida, colocada à distância. O acaso é posto em cena, portanto, apenas para ser negado, vencido pela contingência. Funciona como uma convenção que aponta para sua própria convencionalidade (não é à toa que Starobinski utiliza o termo “pantomima” para classificar o modo de exposição narrativo de *Candide*). Voltaire retoma, em seu conto filosófico bufo, procedimentos que vigoravam no romance de aventuras, mas com o distanciamento crítico próprio da sátira – finta veloz e desconcertante em que a esgrima verbal de Voltaire apanha o leitor.

No mundo de *Candide*, não há teleologia possível, ele é um mundo povoado de causas estéreis. Consequentemente, em vários níveis construtivos de *Candide*, o princípio da série sobrepõe-se ao princípio linear; a acumulação, ao encadeamento; o arbitrário, ao lógico:

O que prevalece finalmente, em Cândido, não é o encadeamento, mas o desfile, e o que desfila são as misérias e os ridículos que se sucedem ao sabor do acaso: é a genealogia da sífilis, ou a lista dos reis assassinados – sequências em que

---

mas nem tudo sempre tem filhos. Ocorre aqui precisamente como uma árvore genealógica: cada causa remonta, como se sabe, a Adão, mas, na família, há muitas pessoas que morrem sem deixar posteridade.” Voltaire. Dicionário Filosófico. Apud. STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. As máscaras da civilização. 131.

¹⁸⁸ STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. *As máscaras da civilização*. p.133-134.

*nada progride, e em que o mal, tanto moral quanto físico, não faz mais do que se repetir, em um incansável e estéril recomeço.*¹⁸⁹

O mundo caleidoscópico de *Candide*, tão variado em formas, personagens e acontecimentos infelizes, é também uma eterna repetição do mesmo, pois a variação ocorre no interior de uma estrutura previamente determinada, como no movimento das peças de um jogo de xadrez. Os elementos de uma série podem combinar-se de diversas formas, mas essas repetições tendem ao esgotamento. Ora, em um mundo inexoravelmente desordenado, o único consolo possível é a ação incipiente da razão prática. Não a razão prática do modo de vida burguês, triunfante, metódica e incansável, mas a razão prática ligada ao “trabalho em seu pequeno jardim”, trabalho que não visa à acumulação de riquezas, mas que é visto como uma disciplina que impõe freios aos desarrazoados vãos da razão. Voltaire retoma aqui uma ideia própria aos moralistas cristãos, para os quais o trabalho era uma atividade terapêutica que ajudava a combater a acedia e o tédio.¹⁹⁰

Em *Voyage*, diferentemente do que ocorre em *Candide*, a presença do acaso não se assemelha a uma retomada paródica. Podemos compreender melhor o papel do acaso em *Voyage* se o compararmos, por um lado, ao “acaso” do romance de aventuras e, pelo outro, (apena no campo das técnicas narrativas, porém) ao “acaso objetivo” dos surrealistas (ou seja, ao “encontro entre uma causalidade externa e de uma finalidade interna” de que fala Breton).¹⁹¹ Como procedimentos literários, o acaso descrito por Bakhtin (presente no enredo dos romances de aventura) e o “acaso objetivo” dos surrealistas, diferem, em primeiro lugar porque, as “concomitâncias” e “contratempos” da literatura aventureira tinham um caráter convencional, eram parte constituinte da maquinaria literária do gênero, e continuaram a existir em grande parte dos romances de folhetim e da literatura de entretenimento; já para os surrealistas, eles eram manifestações de uma “realidade superior”

---

¹⁸⁹ STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. *As máscaras da civilização*. p.136.

¹⁹⁰ STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. *As máscaras da civilização*. p.137.

¹⁹¹ Os surrealistas, contudo, procuravam fundamentar o “acaso objetivo” na realidade como um todo (a separação entre arte e realidade era questionada). Em *L'amour fou*, o conceito é definido nos seguintes termos: “*La rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne*”. BRETON, Andre. *L'amour fou*/Paris: Folio, 2010. p.28. Em *L'amour fou*, Breton discorre bastante, embora de modo nada ortodoxo, sobre o significado do “acaso” (“*hasard*”). É particularmente interessante o cotejamento das definições tradicionais do termo: “*pour partir de l'idée antique qui voyait en lui une 'cause accidentelle d'effets exceptionnels ou accessoires revêtant l'apparence de la finalité' (Aristote), passer par celle d'un 'événement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendants dans l'ordre de la causalité' (Cournot), par celle d'un 'événement rigoureusement déterminé, mais tel qu'une différence extrêmement petite dans ces causes aurait produit une différence considérable dans les faits' (Poincaré) et aboutir à celle des matérialistes modernes, selon laquelle le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Enges et Freud).*” BRETON, Andre. *L'amour fou*. p.31.

à qual o pensamento racional não poderia ascender.¹⁹² O resultado literário dessa concepção é que as “concomitâncias” e os “encontros fortuitos” se tornam janelas para uma suprarrealidade – nas palavras de Breton, eles são “a forma de manifestação de uma necessidade exterior”.

A comparação que acabamos de empreender, em certa medida, indica dois extremos para o uso do procedimento literário do “acaso”: em ambos ele corre o risco de se esvaziar. Isso ocorreria se ele perdesse a dose mínima de incerteza que lhe é essencial (como atesta, aliás, a própria etimologia da palavra “*hasard*”).¹⁹³ Como pura convenção (e a estratégia de Voltaire, em *Candide*, é justamente apontar para a gratuidade desse procedimento, conferindo-lhe um significado irônico), ele não suscitaria no leitor nenhuma expectativa – afinal, para que a narrativa mantenha um mínimo de interesse, é preciso existir algum grau de variabilidade nas possibilidades de desenlace (será que o herói chegará antes da execução da amada? será que encontrará algum contratempo pelo caminho?). Como fenômeno por meio do qual se manifesta uma “necessidade externa”, ele também estaria ameaçado, mas agora pelo desvelamento de um plano causal mais abrangente (no qual as próprias categorias de “causa” e “efeito” dessem lugar a princípios superracionais). Dito de outro modo, ele deixaria de existir assim que fosse liberado o acesso à suprarrealidade do inconsciente.

No caso de *Voyage*, no que concerne ao uso literário do “acaso”, encontramos-nos em um ponto intermediário entre a “convencionalidade” e a “manifestação objetiva” de uma “causalidade secreta”. O melhor exemplo para sondar essa questão no romance são os reiterados encontros de Bardamu e Robinson, completamente improváveis do ponto de vista da verossimilhança.

---

¹⁹² “*Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’associations négligées jusqu’à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.*” BRETON, André. Manifeste du surréalisme (1924), in: BRETON, André. *Œuvres*, t.I, Gallimard Pléiade, Paris, 1988, page 328.

¹⁹³ Refiro-me aqui ao fato de que “*Hasard*” designa, ainda hoje, um tipo de jogo de dados medieval. Segundo o dicionário *Le Petit Robert* “*hasard*” deriva do árabe “*azhazar*”, que significava “dado” (“objeto cúbico usado em jogos de azar”).

Cumplicidades do silêncio

Quando analisamos a relação entre Bardamu e Robinson à luz do que dissemos sobre a organização episódica de *Voyage*, notamos que a tensão entre acaso e necessidade permite sugerir uma relação de identidade entre as duas personagens, relação que coloca em pauta um tema de vasta tradição literária: o duplo.¹⁹⁴ O fenômeno merece ser observado no detalhe:

Mon cheval voulait se coucher lui aussi. Il tirait sur sa bride et cela me fit retourner. Quand je regardai à nouveau du côté de la ville, quelque chose avait changé dans l'aspect du tertre devant moi, pas grand-chose, bien sûr, mais tout de même assez pour que j'appelle. « Hé là ! qui va là ?... » Ce changement dans la disposition de l'ombre avait eu lieu à quelques pas... Ce devait être quelqu'un...

« Gueule pas si fort ! » que répondit une voix d'homme lourde et enrouée, une voix qui avait l'air bien française.

[...]

Après des années et des années, je me souviens bien encore de ce moment là, sa silhouette sortant des herbes, comme faisaient des cibles au tir autrefois dans les fêtes, les soldats.

*Nous nous rapprochions. J'avais mon revolver à la main. J'aurais tiré sans savoir pourquoi, un peu plus.*¹⁹⁵

Bardamu partira de seu acampamento em missão noturna de reconhecimento. A cidade deserta em que Bardamu acaba de adentrar possui um nome sugestivo: “*Noirceur-sur-la-Lys*”. Ele desce de seu cavalo e passa alguns instantes sentado sobre uma pequena elevação do terreno, quando se afasta, olha para trás e percebe uma “mudança na

---

¹⁹⁴ “Le thème du Double, comme la plupart des grands thèmes de la littérature, n'est pas nouveau.” [...] “Les premières manifestations de ce thème remontent, comme presque toujours en littérature, aux temps reculés du folklore, de la superstition ou de la naissance des religions.” RANK, Otto. *Don Juan et le double*, 1932. RANK, Otto. *Don Juan: une étude sur le double*. Trad. S. Lautman. Paris: Denoël, 1932.

¹⁹⁵ *Voyage*, p.43-4. “Meu cavalo também queria dormir. Puxava sua brida e isso me fez virar. Quando olhei novamente para os lados da cidade, alguma coisa mudara no aspecto do morro à minha frente, não muita coisa, é claro, mas mesmo assim suficiente para que eu a chamasse. “Ei! Quem está aí?...” Essa mudança na disposição da sombra ocorrerá a poucos passos... Devia ser alguém.../ – Não berre tão alto não! – respondeu uma voz de homem pesada e rouca, uma voz que tinha jeito de ser bem francesa. [...] Depois de anos e anos, ainda me lembro bem desse momento, sua silhueta saindo do mato, como os soldados que representavam alvos para o tiro nas barracas das festas de antigamente. / Aproximamo-nos. Eu estava com meu revólver na mão. Um pouco mais e eu teria atirado sem saber por quê.” *Viagem*, p.51.

disposição das sombras” (“*changement dans la disposition de l'ombre*”), outra expressão significativa. Uma voz desconhecida responde à indagação que Bardamu lança às “sombras”, uma voz “*lourde et enrouée*”, a voz de um francês. A importância do acontecimento é enfatizada pelo comentário do narrador – esse encontro noturno, lembrado com detalhes muitos anos depois, marcou-o profundamente. Vale notar ainda que Robinson surge, inicialmente, apenas como uma “voz”, exatamente como surge diante do leitor o “narrador mais que presente” do romance. Revela-se, em seguida, uma “silhueta”: trata-se de um soldado de infantaria cujo rosto, no entanto, permanece oculto. O narrador o compara às figuras de “soldados que representavam alvos para o tiro nas barracas das festas de antigamente”, o que antecipa o desfecho do romance, quando Robinson será morto a tiros por sua amante Mandelon, pouco após ele e os demais personagens deixarem uma festa carnavalesca na qual passarão diante da barraca “*Tir des Nations*”, que já havia desencadeado uma crise nervosa no protagonista, ainda na primeira metade do romance. A cena prenuncia o desfecho do romance: Robinson, que ainda nem possui um nome, já tem, selado, seu destino. Essa semelhança entre elementos narrativos “distantes” (ou seja, que não são contíguos do ponto de vista da trama) está diretamente relacionada ao caráter “estranho” da cena, no sentido que Todorov conferiu ao termo em seu estudo sobre a narrativa fantástica:

*Falando de um acontecimento ‘estranho’, não levamos em conta suas relações com os acontecimentos contíguos, mas sim daquelas que o ligam a outros acontecimentos, afastados na cadeia, mas semelhantes ou opostos.*¹⁹⁶

A aproximação entre *Voyage* e o fantástico pode render bons frutos, e trataremos disso mais detidamente. Antes, contudo, voltemos à cena em questão. Outro detalhe importante: a “tristeza” dessa voz incorpórea atua como elemento de reconhecimento, além de conferir certa superioridade ao desconhecido.¹⁹⁷ Superioridade bastante curiosa, diga-se de passagem. Afinal, trata-se, no dizer do narrador, de “*un petit quelque chose*”.¹⁹⁸ Ainda assim, apenas o fato de Robinson falar francês não evitaria que Bardamu apertasse o

---

¹⁹⁶ Vale lembrar que o termo “estranho” aqui não remete ao “gênero estranho”, ele tem aqui apenas função adjetiva, nós o utilizamos para designar a “semelhança” entre acontecimentos que não pertencem ao mesmo encadeamento causal. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica* – Trad. De Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.100.

¹⁹⁷ Vale notar que utilizamos o termo “reconhecimento” em seu sentido corriqueiro, sem qualquer acepção filosófica. Nosso interesse era apenas salientar que Bardamu reconhece na “tristeza” da voz de Robinson um sinal comum, algo que ele mesmo possui. Não há como afirmar, contudo, que o sentimento seja recíproco.

gatilho, foi a “tristeza” “verdadeira” da voz de Robinson que salvou sua vida. Nessa passagem, mais uma vez, vemos o patriotismo ser recusado, mas o interessante é que isso permite que se estabeleça, entre Bardamu e Robinson, uma relação de camaradagem. Pouco antes de se separarem, os personagens passam diante do cadáver de um soldado francês:

*« Le plus curieux, » que je lui répondis, « c'est qu'il te ressemble un peu. Il a un long nez comme le tien et toi t'es pas beaucoup moins jeune que lui... »
« Ce que tu vois, c'est par la fatigue, forcément qu'on se ressemble un peu tous, mais si tu m'avais vu avant... Quand je faisais de la bicyclette tous les dimanches !... »¹⁹⁹*

O destino de Robinson é novamente evocado nesse trecho (“*il te ressemble un peu*”). Na resposta de Robinson, a semelhança é estendida a todos os soldados (“*on se ressemble un peu tous*”). Afirmações como as que acabamos de fazer, é preciso que se diga, avançam em terreno interpretativo. Afinal, não há garantias de que Bardamu estivesse evocando o destino de Robinson nessas passagens, e justamente nisso reside o interesse delas: em serem sugestivas. Retomando o que dissemos a respeito do princípio organizador dos episódios no romance, o enredo de *Voyage* será caracterizado pela ambiguidade entre “acaso” e “necessidade”, ou seja, pela percepção de que há semelhanças “significativas” entre elementos da narrativa aparentemente desconexos. Nesse sentido, o segundo encontro entre Robinson e Bardamu merece também um breve comentário:

Des heures passèrent traversées de répit et d'angoisses. Lui ne ronflait pas. Tous ces bruits, ces appels qui venaient de la forêt me gênaient pour l'entendre respirer. Pas besoin de coton. Ce nom de Robinson finit cependant à force de m'entêter par me révéler un corps, une allure, une voix même que l'avais connus... Et puis au moment où j'allais pour de bon céder au sommeil l'individu entier se dressa devant mon lit, son souvenir et le saisis, pas lui bien sûr, mais le souvenir précisément de ce Robinson, l'homme de Noirceur-sur-la-Lys, lui, là-bas en Flandres, que j'avais accompagné sur les bords de cette nuit où nous cherchions ensemble un trou pour s'échapper à la guerre et puis lui encore plus tard à Paris... Tout est revenu... Des années venaient de passer d'un seul coup. J'avais été bien malade de la tête, j'avais de la peine... À présent que je savais, que je l'avais repéré, je ne pouvais m'empêcher d'avoir tout à fait peur. M'avait-il reconnu lui ? En tout cas il pouvait compter sur mon silence et ma complicité.²⁰⁰

---

¹⁹⁹ *Voyage*, p.49. “– O mais curioso – respondi – é que se parece um pouco com você. Tem um nariz comprido feito o seu e você não é muito mais velho do que ele...” / “– O que você está vendo é por causa do cansaço, necessariamente nos parecemos um pouco, nós todos, mas se tivesse me visto antes... Quando eu andava de bicicleta todos os domingos!...” *Viagem*, p.56.

²⁰⁰ *Voyage*, p.170. “Horas se passaram, cortadas de pausas e angústias. Ele não roncava. Todos esses ruídos, esses chamados que vinham da floresta me atrapalhavam para ouvi-lo respirar. Não era preciso algodão. Esse nome de Robinson acabou porém, de tanto eu insistir, me revelando um corpo, um jeito, uma voz inclusive que eu tinha conhecido... E aí, na hora em que eu ia me entregar

Bardamu está em uma cabana precária em Bikomimbo, em um ambiente que o apavora e coloca em risco sua capacidade de fazer uso de seu próprio entendimento. Bardamu não sabe quem é seu antecessor no posto que irá ocupar, mas ouviu dele descrições terríveis. É nessas circunstâncias que o protagonista vê Robinson adentrar a cabana. Assim como ocorrera no primeiro encontro, a figura de Robinson se mistura à escuridão ambiente. O encontro com o outro, porém, é mais uma vez potencialmente considerado pelo protagonista como uma ameaça de morte: “*Mais il est peu commun de revoir les gens qui emportent la caisse... Cette circonstance me fit présumer que Robinson renoncerait à revenir rien que pour m’assassiner. C’était toujours autant de gagné.*”²⁰¹ Aqui também a silhueta duvidosa, misturada à escuridão ambiente, traz à tona, explicitamente, o encontro em *Noirceur-sur-la-Lys*. A ambiguidade, contudo, permanece: o outro habitante da cabana seria realmente Robinson? A narrativa evita dar a resposta: justamente no momento (“justamente” como no romance de aventuras!) em que Bardamu se lembra do nome do desconhecido, dá-se conta de que ele já havia partido. A frase que encerra o capítulo cria uma espécie de epíteto para a nova personagem: “*Je décidai, malgré l’état où je me trouvais, de prendre la forêt, devant moi dans la direction qu’avait prise déjà ce Robinson de tous les malheurs.*”²⁰²

No decorrer do romance, a trajetória de Robinson e a do protagonista parecem mutuamente atraídas.²⁰³ Ambos partilham, além disso, de uma espécie muito particular de cumplicidade, como confirma a frase que encerra o trecho transcrito (“*En tout cas il pouvait compter sur mon silence et ma complicité.*”). A frase, aliás, é também uma espécie de profecia – no final do livro, quando Robinson mata a velha Henrouille, empurrando-a de uma escada, Bardamu prefere “silenciar” a respeito. Como ocorre entre muitos “duplos” da literatura, o

---

de vez ao sono, o indivíduo inteiro se ergueu diante de minha cama, sua lembrança eu agarrei, não ele, é claro, mas exatamente a lembrança daquele Robinson, do homem de *Noirceur-sur-la-Lys*, ele, lá na Flandres, que eu acompanhara pelas margens daquela noite em que procurávamos juntos um buraco para escaparmos da guerra, e depois ele de novo mais tarde em Paris... Tudo voltou... Anos acabavam de passar, de repente. Eu tinha estado muito doente da cabeça, eu sofria... Agora que sabia, que o havia localizado, era impossível não sentir um medo absoluto. Ele me havia reconhecido? Seja como for, podia contar com meu silêncio e minha cumplicidade.” *Viagem*, p.179.

²⁰¹ *Voyage*, p.171. “Mas é pouco comum rever pessoas que levam o cofre... Essa circunstância me fez presumir que Robinson desistiria de voltar só para me assassinar. O que já era alguma coisa.” *Viagem*, p.180.

²⁰² *Voyage*, p. 176. “Decidi, apesar do estado em que me encontrava, pegar a floresta diante de mim na direção que já havia tomado aquele Robinson de todas as desgraças.” *Viagem*, p.185.

²⁰³ Quando está a bordo da galera espanhola, Bardamu postula que Robinson deve ter tido o mesmo destino que ele: “*Seulement Robinson il devait à présent ramer sur une autre galère.*” Quando chega em Nova Iorque, o protagonista acaba por encontrar-se novamente com Robinson. Na segunda parte do romance, é Robinson quem procura Bardamu. Conforme o romance se aproxima de seu desfecho, as duas personagens se aproximam e a figura de Robinson ganha cada vez mais destaque.

caráter de Robinson parece reunir características opostas e, ao mesmo tempo, semelhantes às do protagonista:

*Dans Voyage, Léon Robinson est le double sans scrupule du protagoniste, que l'angoisse n'atteint pas et qui joue froidement avec son existence. La relation entre lui et Bardamu est en beaucoup de points allégorique. Tous deux forment une même personnalité dont les caractéristiques sont contradictoires, mais qui éclairent leurs comportements parallèles.*²⁰⁴

Bardamu, como o seu nome sugere, está “condenado à imobilidade”.²⁰⁵ Robinson, a contraparte, está condenado a irreflexão; consegue perpetrar ações que Bardamu pode apenas imaginar. Em contrapartida, as ações de Robinson não alteram em seu caráter, que parece inume à ação do tempo.²⁰⁶

*Il n'était pas un type dans mon genre lui Robinson ! C'était un résolu lui, au moins ! Un brave ! Ah ! Il devait en connaître déjà des trucs et des machins sur l'Amérique ! Il possédait peut-être un moyen pour acquérir cette certitude, cette tranquillité qui me faisait à moi tellement défaut...*²⁰⁷

Robinson, “*un résolu*”, não está preso às reflexões que impedem o protagonista de agir. É essa característica que lhe permite, por exemplo, executar um ato perverso como o assassinato de uma velha senhora que Bardamu se recusara a enviar para um asilo. A simples lembrança de Robinson é um sinal de que ele se aproxima. É como se a mera ação de pensar na personagem a invocasse ou predissesse sua aparição iminente. Esse apagamento do limite entre os mundos físico e psíquico reforça a hipótese de que Robinson seja um “duplo” de Bardamu.²⁰⁸

---

²⁰⁴ DAY, Stephen. *Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. p.87.

²⁰⁵ “*Barda*” era palavra usada para designar a bagagem que os soldados carregavam nas costas. A etimologia da palavra remete a “*bât*”, uma espécie de sela atada às costas de bestas de carga. “*Mu*” é geralmente interpretado como correspondente de “*mu*” particípio passado do verbo “*mouvoir*”, ou seja, “*movido*”, p.e., em: DAY, Phillippe S. Day, *Le miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. P.89.

²⁰⁶ “*En inventant un double pour Bardamu, Céline fractionne la personnalité du héros et du même coup accroît la symétrie de l'allégorie. Il peut développer parallèlement les caractéristiques du personnage principal et ceux du double, souligner l'incertitude de l'un par rapport à la ferme résolution de l'autre, varier les incidents selon que Bardamu les observe ou que Robinson les occasionne.*” [...] “*Robinson, comme d'autres doubles célèbres (Sancho, Pangloss et Martin), n'évolue pas.*” DAY, Stephen. *Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. p.88.

²⁰⁷ *Voyage*, p.205. “Ele não era um sujeito do meu tipo, ele, Robinson! Era um decidido, pelo menos isso! Um bravo! Ah! Já devia conhecer truques e treco sobre a América! Talvez tivesse um jeito de adquirir essa certeza, essa tranquilidade que tanto me faltava, a mim...” *Viagem*, p.213.

²⁰⁸ Segundo Todorov, os temas fantásticos (dentre os quais o crítico inclui o tema do duplo) são a consequência de um apagamento entre os limites do mundo físico e espiritual: “*Resumindo: o princípio que descobrimos deixa-se designar como a problemática do limite entre matéria e espírito. Este princípio engendra numerosos temas fundamentais: uma causalidade particular; o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim a transformação do tempo e do espaço. Esta lista não é exaustiva, mas*

De le rencontrer à nouveau, Robinson, ça m'avait donc donné un coup et comme une espèce de maladie qui me reprenait.

Avec sa gueule toute barbouillée de peine, ça me faisait comme un sale rêve qu'il me ramenait et dont je n'arrivais pas à me délivrer depuis trop d'années déjà. J'en bafouillais.

Il était venu retomber là, devant moi. J'en finirais pas. Sûrement qu'il m'avait cherché par ici. J'essayais pas d'aller le revoir moi, bien sûr... Il reviendrait à coup sûr encore et il me forcerait à penser à ses affaires à nouveau. Tout à présent d'ailleurs me faisait repenser à sa sale substance. Ces gens-là même que je regardais par la fenêtre et qui n'avaient l'air de rien, à marcher comme ça dans la rue, ils m'y faisaient penser, à bavarder au coin des portes, à se frotter les uns contre les autres. Je savais moi, ce qu'ils cherchaient, ce qu'ils cachaient avec leurs airs de rien les gens. C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient, pas d'un seul coup bien sûr, mais petit à petit comme Robinson avec tout ce qu'ils trouvaient, des vieux chagrins, des nouvelles misères, des haines encore sans nom quand ça n'est pas la guerre toute crue et que ça se passe alors plus vite encore que d'habitude.²⁰⁹

O reencontro com Robinson é colocado sob o signo da fatalidade: “*Il reviendrait à coup sûr encore*”. O “acaso”, pelo menos aos olhos do protagonista, torna-se “necessidade”. A existência de Robinson impõe um enigma que, como todo enigma, é ao mesmo tempo ameaçador e sedutor. Robinson é constituído duma “*sale substance*”, e o reencontro com ele induz o protagonista a “*une espèce de maladie*”. Sua presença obsedante obriga (o verbo utilizado, vale notar, é “*forcer*”) o protagonista “*à penser à ses affaires à nouveau*”. As expressões transcritas assinalam, direta ou indiretamente, um alto grau de indefinição. A sequência do trecho é ainda mais interessante. Nela, vemos o assunto do discurso modificar-se completamente. “*Tout à présent d'ailleurs me faisait repenser à sa sale substance.*”, afirma o

---

se pode dizer que reúne os elementos essenciais da primeira rede de temas fantásticos. Atribuímos a estes temas, por razões que aparecerão mais tarde, o nome de temas do eu. Assinalamos, em todo caso, ao longo dessa lista, uma correspondência entre os temas fantásticos aqui agrupados, por um lado, e, por outro lado, as categorias que é preciso usar para descrever o mundo do drogado, do psicótico, ou da criança pequena.” TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. p.128.

²⁰⁹ *Voyage*, p.268. “O fato de tê-lo encontrado de novo, Robinson, isso me causou um choque e como uma espécie de doença que me voltava a atacar./Sua cara toda lambuzada de tristeza era para mim como um sonho horrendo que ele me trazia de volta e do qual não conseguia me livrar já fazia muitos anos. Eu não sabia o que dizer./ Ele tinha vindo cair ali, na minha frente. Isso nunca chegaria ao fim. Certamente que me procurara por aqui. Eu não tentava revê-lo, é claro... Ele voltaria sem a menor dúvida mais uma vez e me forçaria a pensar nos seus problemas de novo. Tudo agora aliás me fazia pensar na sua abjeta substância. Até aquelas pessoas que eu olhava pela janela e por quem ninguém dava nada, andando assim na rua, me faziam pensar nisso, conversando no canto das portas, se esfregando umas nas outras. Eu cá sabia o que procuravam, o que escondiam atrás desse jeitinho de quem nada quer. Era matar e se matarem que essas pessoas queriam, não de uma vez só, é claro, mas pouco a pouco como Robinson, com tudo o que encontravam, umas velhas tristezas, umas novas desgraças, uns ódios ainda sem nome, quando não era a guerra toda crua e que a coisa então se consumava ainda mais rápido do que de costume.” *Viagem*, p.276.

protagonista. A frase seguinte não trata de Robinson, mas de “*Ces gens-là*”, ou seja, de todos os outros e de seus impulsos secretos. “*C’est tuer et se tuer qu’ils voulaient*”, frase que dá certamente muito o que pensar. Inicialmente, poderíamos alegar que Bardamu estaria “projetando” seus próprios desejos inconfessos, atribuindo-os primeiramente a Robinson e, em seguida, a todos que o cercam.²¹⁰ Isso reforçaria a hipótese de que Robinson é um desdobramento da “personalidade” do próprio protagonista. Entretanto, é preciso fazer uma ressalva. Vale lembrar que Bardamu e Robinson são seres criados ficcionalmente, não se pode, portanto, colocá-los sobre o divã. É bem possível, não obstante, que Céline tenha conscientemente inserido pistas psicanalíticas em sua obra, dado o interesse que nutria pela obra de Freud.²¹¹ Importa aqui, no entanto, apenas “o funcionamento do mecanismo literário” ao qual o aparecimento do duplo está associado.²¹²

Mais à suivre Robinson comme ça, parmi ses aventures, j’avais pris du goût pour les machins louches. À New York déjà quand j’en pouvais plus dormir ça avait commencé à me tracasser de savoir si je pouvais pas accompagner plus loin encore, et plus loin, Robinson. On s’enfonce, on s’épouvante d’abord dans

---

²¹⁰ “En sentido propiamente psicoanalítico, operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso «objetos», que no reconoce o que rechaza en sí mismo. Se trata de una defensa de origen muy arcaico que se ve actuar particularmente en la paranoia, pero también en algunas formas de pensamiento «normales», como la superstición.” [...] “De esta enumeración se deduce que, si bien Freud encuentra la proyección en diversos campos, le atribuye un sentido bastante estricto. La proyección aparece siempre como una defensa, como la atribución a otro (persona o cosa) de cualidades, sentimientos, deseos, que el sujeto rechaza o no reconoce en sí mismo.” LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires : Raidos, 2004. p.306-8.

²¹¹ Essa hipótese parece justificar-se, no romance, quando Bardamu-protagonista tentar descrever o caráter de Robinson : “« Ça va ! ça va !... » que j’ai répondu et je me suis lancé dans une définition de son caractère à Robinson, comme si je le connaissais, moi son caractère, mais je me suis aperçu tout de suite que je ne connaissais guère Robinson sauf par quelques grossières évidences de son tempérament. Rien de plus./ C’est étonnant ce qu’ on a du mal à s’imaginer ce qui peut rendre un être plus ou moins agréable aux autres... On veut le servir pourtant, lui être favorable, et on bafouille... C’est pitoyable, dès les premiers mots.../ On nage./ De nos jours, faire le « La Bruyère » c’est pas commode./ Tout l’inconscient se débîne devant vous dès qu’on s’approche.” *Voyage*, p.388. “Está bem ! está bem ! – respondi, e me lancei numa definição de seu caráter, o de Robinson, como se a conhecesse, eu, a sua personalidade, mas percebi de imediato que não conhecia Robinson salvo por certas grosseiras evidências de seu temperamento. Nada mais./ É espantoso como é difícil imaginar o que pode tornar uma criatura mais ou menos agradável às outras... A gente no entanto quer ajudá-la, quer lhe ser favorável, e fica gaguejando.... É de dar pena, já nas primeiras palavras... Fica-se boiando./ Nos dias de hoje, fazer-se de La Bruyère não é fácil. Todo o inconsciente foge diante de você assim que a gente se aproxima.” *Viagem*, p.398.

²¹² Em seu livro sobre a literatura fantástica, Todorov divide o trabalho do psicanalista com as obras de arte em duas vertentes: a primeira é uma “ciência das estruturas” que “descreve os mecanismos”; a segunda, uma “técnica de interpretação”: “Destas duas direções possíveis de investigação, reteremos apenas uma. A atitude do tradutor é, já o dissemos, incompatível com nossa posição diante da literatura. Não acreditamos que essa queira dizer outra coisa senão ela mesma e, portanto, que seja necessária uma tradução. O que nos esforçamos por fazer, ao contrário, é descrever o funcionamento do mecanismo literário” [...] “É nesse sentido que a experiência da Psicanálise pode nos ser útil...” TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.159.

*la nuit, mais on veut comprendre quand même et alors on ne quitte plus la profondeur.*²¹³

A função narrativa de Robinson é conduzir o protagonista adiante, em direção ao “fim da noite” de que fala o título (“*Décidément d’avoir suivi dans la nuit Robinson jusque-là où nous en étions, j’avais quand même appris des choses*”²¹⁴). Bardamu o segue rumo a um destino incerto. Além disso, o fenômeno do duplo aponta para a possibilidade de estabelecer uma relação entre vários elementos narrativos de *Voyage* e o “fantástico”.

---

²¹³ *Voyage*, p.374. “Mas de tanto seguir Robinson assim, entre suas aventuras, eu havia tomado gosto pelas coisas suspeitas. Já em Nova York, quando não podia mais dormir, começou a me obcecar esse negócio de saber se eu não podia acompanhar mais longe, e ainda mais longe, Robinson. A gente se enfia, a gente se apavora primeiro na noite, mas mesmo assim a gente quer compreender e então não se abandona mais a profundidade.” *Viagem*, p.383.

²¹⁴ *Voyage*, p.305. “Realmente, por ter seguido na noite Robinson até ali onde estávamos eu tinha, apesar de tudo, aprendido coisas.” *Viagem*, p.314.

Capítulo 4:

A tendência “alegorizante” de *Voyage*

A relação de duplicidade entre Bardamu e Robinson parece possuir raízes profundas cujas extremidades se conectam ao centro de força do romance. Inicialmente, o exame que empreendemos mostrou que o tema do duplo, em *Voyage*, provoca uma hesitação sobre como interpretar a natureza da relação entre as duas personagens. Hesitação que põe em dúvida o critério da verossimilhança, o que abriria a possibilidade de aproximar *Voyage* do gênero fantástico.

Segundo Todorov, o fantástico possui uma afinidade bastante pragmática com o ponto-de-vista do narrador-protagonista, cujo caráter ambíguo se alinha ao posicionamento fronteiriço do gênero, que oscila entre o “estranho” e o “maravilhoso”:²¹⁵

*[...] o narrador representado convém ao fantástico pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso desse narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos : quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova da verdade ; quando à personagem, deve se submeter à prova.*²¹⁶

No primeiro capítulo, dedicado ao problema do narrador-personagem, vimos como o pronome “je” estabelecia uma união existencial entre duas funções distintas, cada uma delas situadas em um plano espaço-temporal específico. Ao debruçarmo-nos sobre a situação enunciativa de *Voyage*, percebemos que o narrador permanece numa espécie de ponto cego da narrativa (o que não deixa de ser paradoxal, pois se trata de um “narrador mais que presente”). Seguindo uma observação de Dorrit Cohn, indicamos o “estatuto

---

²¹⁵ “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.31.

²¹⁶ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.94.

problemático de *Voyage*”, que se reflete tanto no teor “oral-escrito” da enunciação (monólogo ou diálogo?) quanto no das máximas.

A relação de identidade entre narrador e protagonista era, portanto, marcada pela ambiguidade. Ao estender a identidade do protagonista a um duplo, a narrativa desdobra algo que já estava presente na própria situação narrativa do romance:

Une autobiographie, mon livre ? C'est un récit à la troisième puissance. Céline fait délirer Bardamu qui dit ce qu'il sait de Robinson. Qu'on n'y voie pas de tranche de vie mais un délire. Et surtout pas de logique. Bardamu n'est pas plus vrai que Pantagruel et Robinson que Picrochole. Ils ne sont pas à la mesure de la réalité. Un délire !²¹⁷

“*Ils ne sont pas à la mesure de la réalité*”. Embora, como quase tudo o que diz Céline, a afirmação precise ser matizada, ela revela um limite importante para a presença do fantástico em *Voyage*. No começo de nossa exposição, postulamos que *Voyage* possuía características em comum com o teatro de marionetes: entre elas, a exposição do artifício, qualidade que coloca alguns empecilhos a uma leitura estritamente “realista” do romance, mas também à presença do fantástico, tal como definido por Todorov. Afinal, um acontecimento incomum só suscitará uma “hesitação” se estivermos em um “mundo como o nosso”, ou seja, um mundo regido por “leis naturais”.

Ao ser entrevistado por Frédéric J. Groover a respeito de Céline, André Malraux refuta a presença do tema do duplo em *Voyage*, comparando os personagens do romance a marionetes:

A. M. : - L'interprétation du Voyage ne me paraît pas poser beaucoup de problèmes. Céline n'est pas un écrivain qui appelle beaucoup le commentaire ; il s'est expliqué lui-même.

F. G. : - Oui mais tout de même, Bardamu, Robinson, des doubles de Céline, ne présentent que son côté négatif.

A. M. : - Ce ne sont pas des doubles, ce sont des marionnettes. Dans le Voyage il s'en tient à une vision pessimiste de la vie. C'est un pessimisme de carabin, d'interne. Un médecin de son âge et de son expérience habituellement abandonne ce ton. Lui, l'a conservé. Or c'est un ton de dépréciation généralisée. Lui-même n'échappant pas à cette dépréciation : tout ceci est très médical.²¹⁸

---

²¹⁷ CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Cahiers Céline 1 : Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*. Ed. Gallimard, 1976. p.30.

²¹⁸ GROVER, Frédéric J., *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1959-1975)*, Gallimard, 1978. p.72.

A entrevista de Malraux é uma mistura de grandes achados e simplificações arbitrárias, que revelam tanto a proximidade histórica entre os dois autores (*La condition humaine* foi lançado em 1933) quanto a diferença radical entre suas concepções estéticas.²¹⁹ Contudo, a comparação das personagens a marionetes parece indicar que Céline tenha se utilizado delas como um mero instrumento para expressar sua “visão pessimista da vida”, o que é bastante redutor como interpretação. Por outro lado, o comentário de Malraux aponta para o fato de que a relação entre Bardamu e Robinson não deve ser tomada ao pé da letra (“*Ils ne sont pas à la mesure de la réalité. Un délire !*”, assentiria Céline).

Como interpretar, afinal, o fenômeno do duplo em *Voyage*? Não estamos nem no estranho e nem no maravilhoso e, ainda assim, o aparecimento do fantástico parece “deslocado”, quando aplicado ao romance. Afinal, qual o sentido e a natureza desse deslocamento? Todorov mais uma vez nos fornece pistas importantes para solucionarmos essas questões:

Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa ao nível da interpretação do texto.

*Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-las ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico.*²²⁰

Se o fantástico se situa entre os “gêneros” do estranho e do maravilhoso, ele participa de um “modo de exposição” que faz fronteira com a poesia, por um lado, e com a alegoria, pelo outro.²²¹ Como figura literária, a alegoria postula a existência de dois planos

---

²¹⁹ Um dos pontos baixos da entrevista, nesse sentido, é quando Malraux critica Céline por representar a guerra sobre uma óptica puramente negativa: “*La camaraderie de combat ne joue aucun rôle dans son œuvre.*”

²²⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.37-38.

²²¹ O conceito de “modo de exposição” visa estabelecer uma distinção entre determinados conjuntos de gêneros que possuem características em comum. Ao utilizar apenas o conceito de “gênero”, a argumentação de Todorov cria alguma indeterminação. Inicialmente o crítico afirma que o “fantástico” se situa na fronteira entre os gêneros “estranho” e “maravilhoso”: “*ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.*” TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.48. No capítulo seguinte, contudo, Todorov afirma que o fantástico possui também outros “gêneros vizinhos”, a poesia e a alegoria. Logo em seguida, o autor desenvolve o argumento mais detalhadamente: “A articulação aqui é mais complexa do que a que regia as relações do fantástico com o estranho e com o maravilhoso. Primeiro, porque o gênero que se opõe à poesia, de um lado, e de outro, à alegoria, não é o fantástico exclusivamente, mas, em cada caso, um conjunto muito mais vasto do qual faz parte o fantástico.” TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.66. Como nosso interesse é apenas pela relação entre o fantástico e a alegoria, decidimos por utilizar o conceito de “modo de exposição”. Com esse conceito,

de interpretação, o primeiro poderia ser chamado de *literal* e o segundo, de *figurado* ou *alegórico*.²²²

*Em primeiro lugar, a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; nos diz às vezes que o primeiro sentido deve desaparecer, e outras que ambos devem estar juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido está indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer.*²²³

Ao definir a alegoria como um constituinte formal da composição da obra, Todorov exclui a definição da alegoria como um modo de interpretação.²²⁴ O leitor de uma fábula (gênero que Todorov aproxima da “alegoria pura”) não deve levar em conta o sentido literal da narrativa, somente o figurado. Conforme o sentido literal ganha importância, o sentido figurado se apaga. Esse é o caso de um conto como “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, que Todorov define como um exemplo de “alegoria hesitante”. O conto se organiza em torno do tema do duplo. O narrador nos relata sua própria trajetória e seus encontros com o duplo homônimo. No último desses encontros, William Wilson-narrador perpassa William Wilson-personagem com uma espada. Antes de morrer, o duplo ainda diz, com a voz sussurrante que lhe caracterizava:

*“Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo”.*²²⁵

As palavras finais do duplo fecham o conto, e soam como uma espécie de enunciado “moral” que resumiria o sentido *figurado* da narrativa (como os versos que encerravam os contos de Perrault). Ainda assim, o leitor se pergunta: como interpretar essa história? Por um lado, as ações do duplo permitem que o leitor interprete a personagem como a encarnação da consciência moral do protagonista; pelo outro, sua descrição é

---

pretendemos designar a os elementos formais do romance que determinam a relação *interpretativa* que o leitor deve assumir diante do texto.

²²² “Une allégorie présente donc toujours deux aspects, l’un qui est l’aspect immédiat et littéral du texte ; l’autre qui est la signification morale, psychologique ou théologique.” MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris : P.U.F., 1989. p.65.

²²³ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.71.

²²⁴ Algumas das definições do termo acentuam justamente essa característica: “*Allegory* (Gr. *allos*, ‘other’, and *agoreuein*, ‘to speak’) is a term that denotes two complementary procedures: a way of composing lit. and a way of interpreting it.” PREMINGER, Alex. and BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. p.31.

²²⁵ POE, Edgar Allan. William Wilson. *Histórias Extraordinárias*. Trad. de Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

bastante “realista”. Qual dessas interpretações prevalece?²²⁶ Como nas fábulas de Perrault, o final de William Wilson se encerra com um enunciado alegórico. Em Poe, contudo, tanto o sentido *figurado* quanto o sentido *literal* permanecem igualmente visíveis e válidos; nas fábulas, apenas o segundo sentido permanece. Outro exemplo possível desse tipo de final “alegorizante” seriam os comentários moralizantes que servem de conclusão a alguns dos romances picarescos, como Guzmán de Alfarache.

*¿Vez aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo.*²²⁷

As últimas considerações do Guzmán narrador parecem, em certa medida, resumir o fundo alegórico sobre o qual foi erigida a história. Todos os percalços vivenciados pelo protagonista aparecem como etapas necessárias de um caminho rumo à salvação, como nas hagiografias cristãs. O sentido literal, contudo, não é completamente apagado: pelo contrário, é justamente nele que reside o interesse da obra: nas descrições dos sofrimentos de Guzmán, parece manifestar-se ainda algo daquele “realismo criatural” de que fala Auerbach.²²⁸

As fábulas de Perrault, o conto de Poe e o romance picaresco de Alemán (exemplos quase arbitrários, diga-se de passagem, pois poderíamos escolher outras obras) têm em comum a presença da alegoria, que cria uma hesitação no leitor a respeito de como interpretar a narrativa. Ao deixarmos a alegoria pura (como a das fábulas de Perrault) a interpretação pode seguir dois caminhos interpretativos: o *literal* ou *figurado*.

***

---

²²⁶ A opinião de Todorov sobre o final do conto aponta para uma “hesitação”: “Essas palavras parecem explicitar plenamente a alegoria; contudo, permanecem significativas e pertinentes ao nível literal. Não se pode dizer que se trate de uma pura alegoria; estamos antes em face de uma hesitação do leitor.” TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. p.79.

²²⁷ ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. In: VALBUENA PRAT, Angel, *La Novela picaresca española*. Madrid: M. Aguilar, 1965. p.710. Sobre a estrutura alegórica do Guzmán, parece-nos importante o diagnóstico do hispanista Alexander Parker: “la estructura dualista de la novela: el comentario constituye el contexto universal dentro del que debemos interpretar la narración en particular. Detrás de todo el relato hay siempre este fondo no narrativo, contra el cual grande parte del realismo novelesco puede tomar un valor simbólico.” PARKER Alexander A. *Los pícaros en la literatura - La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. p.83.

²²⁸ Em *Mimesis*, Auerbach cria o neologismo *Kreatürliches*, que “expressa o sofrimento a que o homem é submetido como criatura mortal” AUERBACH, *Mimesis*. p.215.

Ao analisarmos o princípio de organização dos episódios em *Voyage*, percebemos algo fundamental acerca do significado *figurado* da narrativa: ele é construído por meio da percepção de ressonâncias, ou seja, por insinuar ao leitor a possibilidade de aproximar elementos ficcionais que não estão diretamente ligados por uma relação de causalidade linear. Cada um desses elementos, ao receber outro significado além do literal, torna-se simbólico.²²⁹ Esse significado simbólico, contudo, só vem à tona quando se coaduna com o significado de outros elementos. A ressonância entre as partes aparentemente disjuntas do romance é garantida pela alegoria, que poderia ser definida como o magnetismo que as atrai para um mesmo centro de significado.²³⁰ Cabe, portanto, observar como no romance, esse recurso parece tensionar a hesitação entre os níveis *literal* e *figurado* da narrativa.

No que tange ao enredo, a análise empreendida até aqui tentou demonstrar que a longa série de episódios se aglutina em algumas estruturas mais ou menos definidas. Inicialmente, delineou-se a bipartição do enredo: à viagem por quatro regiões distantes sucede uma viagem de menor escopo, por quatro lugares familiares, nos quais o olhar ganha em acuidade o que perde em largueza. Essa estrutura episódica bipartida está inserida naquele quadro de condições que determinam o “estilo autobiográfico”, em que ganha relevo uma interrogação sobre o destino individual.²³¹

A mesma força atrativa que o plano figurado do romance exerce sobre os episódios atua também nos elementos “menores” do romance, como nos espaços, personagens, imagens ou cenas destacadas. Logo abaixo do alinhavo biográfico bipartido dos episódios, encontramos uma série de elementos que orbitam o centro alegórico do romance. Um exemplo: o nome do local em que Bardamu e Robinson se encontram pela primeira vez, “*Noirceur-sur-la-Lys*”, ressoa na palavra “*nuit*” da frase que intitula o romance. Em todo o romance, dá-se esse tipo de semelhança entre elementos díspares que resiste a uma

---

²²⁹ Por símbolo, designamos aqui qualquer elemento narrativo ao qual se possa atribuir mais de um significado. A definição de símbolo literário que utilizamos aqui é, com efeito, bastante elementar e se confunde, em certa medida, com a definição mais geral de “signo”, do qual a noção de símbolo seria um subconjunto. As definições do conceito de símbolo variam bastante, mas quase todas incidem sobre sua dupla natureza (concreta e abstrata): “*objet concret choisi par signifier l’une ou l’autre de ses qualités dominantes. La sphere est le symbole de la perfection; l’eau le symbole de l’écoulement, de la souplesse, de l’inconsistance, de la transparence, de la perfection, du baptême.*” p.1136. MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. De resto, a própria etimologia da palavra aponta algo nesse sentido: “*Le ‘symbolom’ des Grecs était, à l’origine, un bâton, que l’hôte et son visiteur rompaient et dont ils conservaient chacun une moitié. Plus tard, eux-mêmes ou leurs descendants se reconnaissaient grâce à ce symbole de l’hospitalité. Le symbole est donc bien, dès l’origine, un signe concret, de valeur abstraite.*” MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. p.1146.

²³⁰ “*L’ allégorie est composée de symboles qui gravitaient dans une commune force associative : c’est une constellation de signes.*” MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. p.69.

²³¹ O conceito, conforme comentamos no primeiro capítulo, foi desenvolvido por Starobinski em: STAROBINSKI, Jean. *L’œil vivant I: La relation critique*.

interpretação unívoca. São fragmentos narrativos que giram em torno de um núcleo semântico elusivo, como se sob o efeito de uma atração magnética. É preciso, antes de tudo, avaliar como esses elementos, no decorrer *literal* da narrativa, ganham uma dimensão simbólica, ou seja, como entram em ressonância uns com os outros.

Em *Voyage*, o mais importante processo de “imantação” – ou seja, de conferir-se sentido figurado a determinado componente narrativo – é a repetição. Quando um desses elementos se repete (e não se trata propriamente de uma repetição, mas de uma nova aparição na qual ressoam aparições anteriores, idênticas ou análogas), há um adensamento semântico da trajetória do protagonista, que aponta para uma segunda possibilidade de interpretação.²³² O mais evidente desses motivos é a praça Clichy, da qual o protagonista parte em busca de novas desditas e para a qual retorna com frequência.²³³

Les ayant en peu de mots convaincus ces deux sordides de ma supériorité culturelle, de mon érudition primesautière, me voilà qui repars rasséréiné vers la Place Clichy, par l'Avenue qui monte.

Vous remarquerez qu'il y a toujours deux prostituées en attente au coin de la rue des Dames. Elles tiennent ces quelques heures épuisées qui séparent le fond du jour au petit matin. Grâce à elles la vie continue à travers les ombres. Elles font la liaison avec leur sac à main bouffi d'ordonnances, de mouchoirs pour tout faire et les photos d'enfants à la campagne. Quand on se rapproche d'elles dans l'ombre, il faut faire attention parce qu'elles n'existent qu'à peine ces femmes, tant elles sont spécialisées, juste restées vivantes ce qu'il faut pour répondre à deux ou trois phrases qui résument tout ce qu'on put faire avec elles. Ce sont des esprits d'insectes dans des bottines à boutons.

*[...] Tout au bout c'est la statue du maréchal Moncey. Il défend toujours la Place Clichy depuis 1816 contre des souvenirs et l'oubli, contre rien du tout, avec une couronne en perles pas très chère. J'arrivai moi aussi près de lui en courant avec 112 ans de retard par l'Avenue bien vide. Plus de Russes, plus de batailles, ni de cosaques, point de soldats, plus rien sur la Place qu'un rebord du socle à prendre au-dessous de la couronne. Et le feu d'un petit brasero avec trois grelottieux autour qui louchaient dans la fumée puante. On n'était pas très bien.*²³⁴

---

²³² “[...] à chaque apparition nouvelle, la précédente est évoquée, le temps est ainsi jalonné, la fugacité des instants est dominée par le retour des mêmes choses que le souvenir relie entre elles. De façon semblable, il y a, dans le *Voyage*, trois femmes aimées de Ferdinand et chacune d'elles, par un système, de rappels ou de contrastes, évoque les deux autres.” RAIMOND, Michel. *Le roman contemporaine : le signe des temps*. p.186.

²³³ “Ferdinand est un déraciné. Pourtant, la place Clichy figure, dans le *Voyage*, ce lien central auquel on ne cesse de revenir – point de départ et d'arrivée.” RAIMOND, Michel. *Le roman contemporaine : le signe des temps*. p.186.

²³⁴ *Voyage*, p.343-4. “Tendo-os em poucas palavras convencido, a esses dois sórdidos, de minha superioridade cultural, de minha erudição espontânea, lá vou eu sossegado para a praça Clichy, pela avenida que desce./ Você terá observado que tem sempre duas prostitutas à espera na rua des Dames. Trabalham nessas poucas horas exaustas que separam o final do dia da manhãzinha. Graças a elas a vida continua por entre as sombras. Fazem a ligação com suas bolsinhas abarrotadas de receitas médicas, de lenços para o que der e vier e retratos de crianças em cidades do interior. Quando a gente se aproxima no escuro, tem que tomar cuidado porque essas mulheres mal existem, de tal forma são especializadas, ficaram vivas só o necessário para responder às duas ou três frases que resumem tudo o que se pode fazer com elas. São mentes de insetos dentro de botinas de

A praça Clichy atua, em certa medida, como uma espécie de dispositivo narrativo convencional, o equivalente da terra natal dos contos e narrativas populares, para a qual o herói retorna após uma série mais ou menos longa de aventuras. As peregrinações de Bardamu, aliás, formam uma série de périplos que convergem para a praça Clichy.²³⁵ Ao mesmo tempo, ela representa também uma praça real, particular, repleta de detalhes específicos e inúteis para os propósitos imediatos da intriga, ou seja, daqueles “preenchimentos” realistas que não influenciam diretamente o rumo dos eventos sobre os quais discorre Franco Moretti em seu ensaio sobre o realismo.²³⁶ A descrição das prostitutas que circulam pelo local é um exemplo desses preenchimentos, bem como o braseiro diante do qual se aquecem alguns “*grelotteurs*” (“tiritantes”) – sua presença não aponta para nenhuma interpretação alegórica. Isso não significa, contudo, que não possuam importância.

Os preenchimentos, em *Voyage*, ao adensarem o plano literal do texto, enfraquecem o plano figural. O súbito aparecimento da estátua do Marechal Moncey, no cimo da praça Clichy, insere na narrativa outra temporalidade: ele não é apenas a referência a um passado que precede a existência biográfica do narrador, mas também a referência ao tempo histórico, tempo de grandes ações, de grandes mudanças. Como se sabe, Moncey pertencia ao exército de Napoleão, a estátua que o homenageia remonta, portanto, à heroica resistência que a guarda nacional, sob o comando do marechal, ofereceu aos cossacos na barreira de Clichy. A acumulação caótica de referências serve para acentuar o hiato entre o heroísmo do tempo histórico e a penúria do eterno presente em que vive o narrador-personagem (“*Plus de Russes, plus de batailles, ni de cosaques, point de soldats, plus rien sur la Place qu’un rebord du socle à prendre au-dessous de la couronne*”). Vale lembrar que foi na praça Clichy que Bardamu, dando início a sua viagem, alistou-se, entusiasmado com o desfile militar que partia para a guerra, num gesto aparentemente gratuito. O encontro com o passado histórico, em vez de preencher de significado a trajetória do protagonista, resulta como um

---

botão.” [...] “Bem no final fica a estátua do marechal Moncey. Continua a defender a praça Clichy desde 1816 contra as recordações e o esquecimento, contra nada de nada, com uma coroa de pérolas que não custou muito caro. Também cheguei perto dele correndo, com cento e doze anos de atraso, pela avenida bastante vazia. Neca de russos, nem de batalhas, nem de cossacos, nada de soldados, mais nada da praça a não ser um rebordo do pedestal que a gente pode agarrar, debaixo da coroa. E o fogo de um pequeno braseiro com três tiritantes em volta que reviravam os olhos na fumaça fedorenta. Não era nada agradável.” *Viagem*, p.354.

²³⁵ “*Je crois plutôt que, dans un monde où les valeurs ont disparu, il n’y a plus de salut que dans la dispersion ; et, à se titre, ce lieu central que figure la place Clichy n’est là que comme le rappel dérisoire d’une patrie perdue, d’un centre de monde absent.*” RAIMOND, Michel. *Le roman contemporaine : le signe des temps*. p.190.

²³⁶ Ver. nota 172.

“rencontre manqué”, ou seja, acentua e agrava o sem-sentido do mundo e a fugacidade das “cidades”, das “bestas” (dentre as quais, o homem) e das “coisas” sob a ação de um tempo puramente corrosivo.²³⁷

Outro desses elementos que ganham dimensão simbólica ao serem repetidos é o “*Stand des Nations*”, uma pequena e velha tenda de tiro abandonada na qual o pano de fundo sobre o qual se disparava representa uma cidade. Na primeira aparição do “*Tir des Nations*”, Bardamu está de licença e passeia com Musyne por regiões esvaziadas pela guerra quando se depara com uma feira abandonada:

*entre chaque arbre il y en avait, partout, des baraques, l'une d'elles, vers la grande allée, n'avait même plus ses rideaux, éventée comme un vieux mystère. Elles penchaient déjà vers les feuilles et la boue les tentes. Nous nous arrêtrâmes auprès de la dernière, celle qui s'inclinait plus que les autres et tanguait sur ses poteaux, dans le vent, comme un bateau, voiles folles, prêt à rompre sa dernière corde. Elle vacillait, sa toile du milieu secouait dans le vent montant, secouait vers le ciel, au-dessus du toit. Au fronton de la baraque on lisait son vieux nom en vert et rouge ; c'était la baraque d'un tir : Le Stand des Nations qu'il s'appelait.*²³⁸

A visão da tenda desencadeia no protagonista uma crise que o levará a abandonar as fileiras do exército e a ingressar nos leitos enfileirados de um hospício. As sentenças curtas, em ordem direta, reproduzem o fascínio exercido pela Tenda em uma consciência abalada, que não organizou as impressões em um todo coerente de sentido. O “*Tir des Nations*” aparecerá ainda mais uma vez na parte final do romance, curiosamente, com menos força sugestiva do que aqui (isso porque a primeira aparição é uma espécie de repetição da vivência de Bardamu no *front*; já em sua segunda aparição, a tenda foi reformada, e não guarda mais semelhanças com o passado ou, dito de outro modo, perdeu grande parte de seu “magnetismo”).²³⁹ Em sua primeira aparição, a descrição do “*Tir des Nations*” é realizada

---

²³⁷ Retomo aqui, de modo alusivo, uma frase da epígrafe de *Voyage*. “*Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. / Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé.*” *Voyage*, p.7.

²³⁸ *Voyage*, p.59-60. “entre todas as árvores havia barracas, por todo lado, uma delas, indo para a alameda principal, não tinha mais suas cortinas, desvendada como um velho mistério. / Elas já se curvavam sobre as folhagens e a lama, as barracas. Paramos ao lado da última, a que se inclinava mais que as outras e balançava sobre as estacas, ao vento, como um barco, velas loucas, prestes a romper a última corda. Ela ondulava, sua lona no meio se sacudia ao vento, se sacudia rumo ao céu, por cima do teto. No frontão da barraca lia-se seu antigo nome em verde e vermelho; era a barraca de um tiro ao alvo: Le Stand des Nations, ele se chamava.” *Viagem*, p.67-8.

²³⁹ “*Parmi tous les stands, je l'ai bien reconnu tout de suite en passant le « Tir des Nations », un souvenir, j'en ai rien remarqué aux autres. Voilà quinze ans — que je me suis dit, rien que pour moi. — Voilà quinze ans qui viennent de passer... Une paye ! On en a perdu des copains en route ! J'aurais bien cru qu'il n'en serait jamais sorti lui-même de la boue qui le tenait là-bas à Saint-Cloud le « Tir des Nations... ». Mais il était bien retapé, presque neuf en somme à présent, avec une musique et tout. Rien à dire.*” *Voyage*, p.393.

com uma sequência de metáforas.²⁴⁰ Inicialmente, a tenda é transformada em um “velho mistério”, em seguida, em um “navio”. O navio, aliás, é outro símbolo recorrente em *Voyage*, e aparece tanto em sentido concreto, quanto nas divagações delirantes do protagonista.²⁴¹

*Plus loin, bien plus loin que les fortifications, des files et des rangées de lumignons dispersés sur tout le large de l'ombre comme des clous, pour tendre l'oubli sur la ville, et d'autres petites lumières encore qui scintillent parmi des vertes, qui clignent, des rouges, toujours des bateaux et des bateaux encore, toute une escadre venue là de partout pour attendre, tremblante, que s'ouvrent derrière la Tour les grandes portes de la Nuit.*²⁴²

O trecho transcrito acima merece, em todo caso, um comentário mais detido. Nele, vemos Bardamu exercer a profissão de médico de “*banlieue*”, o que significa, em termos práticos, colaborar com ações terrivelmente desumanas, como a que se desenrola nessa cena. Um médico que compactua com morte, uma inversão que já estava presente, diga-se de passagem, nos velhos romances picarescos.²⁴³ Na cena em questão, acompanhamos detalhadamente a morte de uma jovem em consequência de um aborto realizado em condições precárias. Bardamu pede aos pais da garota que a levem para um hospital, embora saiba de antemão que o pedido será recusado – os pais temem enfrentar os comentários dos vizinhos e a vergonha em que a situação os lançaria: a morte da filha, portanto, é encarada como uma fatalidade. Bardamu pensa em deixar a pensão, mas isso o faria perder seu pagamento, e sua situação financeira não é lá das melhores. Por isso, e por um pouco de descaso, o protagonista vai ficando por ali. Além disso, a ação é rotineira para outros médicos que atendem no mesmo bairro. Para piorar, no andar de baixo da pensão, há um moribundo que também é assistido por Bardamu. É um dia lucrativo. Conforme a hemorragia da garota se agrava (e o narrador descreve detalhadamente esse processo), o protagonista é tomado pelo desespero. Quando olha pela janela, portanto, procura uma espécie de respiro para sua angústia. É então que aparece a imagem dos barcos no horizonte, à espera que se abram “as grandes portas da noite”. O recurso à imaginação

---

²⁴⁰ O nome da tenda é bastante significativo. “*Tir des Nations*” pode designar algo como “campo de tiro das nações”, ou seja, uma clara referência do narrador-personagem à guerra, cuja presença assolará seus delírios subseqüentes.

²⁴¹ O “Admiral Braguetton” é um exemplo, bem como a galera espanhola “Infanta Combitta”.

²⁴² *Voyage*, p.261. “Mais longe, bem mais para lá das fortificações, filas e fileiras de lampadinhas espalhadas por toda a extensão da escuridão como pregos, para estenderem o esquecimento sobre a cidade, e outras luzes mais que cintilam entre as verdes, que piscam, as vermelhas, sempre os barcos e mais barcos ainda, toda uma esquadra que lá chegou de todos os lugares para esperar, trêmula, que se abrissem atrás da Torre as grandes portas da Noite.” p.269.

²⁴³ Em *Gil Blas*, por exemplo, isso ocorre nos episódio em observamos a atuação do “docteur Sangrado”, com quem o protagonista aprende os segredos da medicina.

surge, portanto, como uma tentativa de sintetizar uma experiência que parece completamente absurda. O modo de exposição alegórico possibilita interpretar em sentido figurado uma experiência que, no plano literal, afigura-se puramente caótica. Isso ajuda a compreender por que, para manter-se fiel à representação da realidade, o romance precisa às vezes subverter algumas convenções do “realismo”.

Há que se reconhecer, no entanto, que esse tipo de imagem simbólica não é uma exclusividade de Céline, e pode ser encontrado em autores tão diversos como Balzac, Zola e Dickens.²⁴⁴ Sua presença constante, no entanto, é sintomática. Ao mesmo tempo, o delírio de Bardamu é revelador – nele, é exposta a dimensão trágica de um mundo governado pela indiferença. Nesse trecho do romance, o plano figurado ganha mais força do que o plano literal. Dito de outro modo: é o “figural” que confere aqui sentido à realidade e não o contrário. Seria apenas um fenômeno interessante caso episódios como esse fossem de pouca monta em *Voyage*. Sua recorrência, no entanto, mostra que é preciso encará-los como parte fundamental da “arquitetura” alegórica do romance.

Outro processo de “imantação” é a recorrência de motivos antitéticos, que povoam o pano de fundo da obra e denunciam certo caráter esquemático na composição desse “romance sem intriga”.²⁴⁵ Eles são em larga medida responsáveis pela “arquitetura” do plano figural da narrativa. O patriotismo deixa de ser um ideal sublime e se revela um desejo baixo e indecente; a disciplina militar é a salvaguarda de loucos e assassinos; a empresa colonial não semeia a civilização, mas a barbárie; apenas na loucura a razão se deixa entrever (a única personagem que profere um discurso sensato é Princhard, ex-professor e interno de um sanatório); o progresso industrial animaliza o trabalhador e cria

---

²⁴⁴ Já transcrevemos anteriormente a afirmação de Alter sobre a alegorização de Paris em Balzac, que quase sempre a transforma em um inferno. Em relação a Zola, além das “personificações” que recebem os espaços em seus romances, soube, graças a Harry Levin, que tanto Jules Lemaître quanto Anatole France caracterizaram a obra de Zola como “apocalíptica”. Jules Lemaître nos seguintes termos: “*Il y a du Michel-Ange dans M. Zola. Ses figures font penser à la fresque du Jugement dernier. J’attends avec impatience son prochain cauchemar. S’il ne sort de Médan, il finira par des livres d’un naturalisme apocalyptique, qui pourront, d’ailleurs, être fort beaux*”. Jules Lemaître, *Les contemporaines* (1889), IV, p.278. Anatole France não é menos enfático: “[...] *je n’avais jamais considéré combien M. Zola est apocalyptique. Il faut beaucoup pardonner aux prophètes, notamment à l’endroit de la mesure et du goût*.” *L’Argent*. p.454. Em relação a Dickens, Robert Alter, em um ensaio sobre o autor intitulado “Intimations of Apocalypse”, compila uma série de descrições urbanas do autor na qual há uma imagem recorrente. Essas imagens, nas quais o sol aparece inicialmente coberto pela poluição, sugerem na verdade a extinção do astro, retomando uma imagem bíblica do apocalipse: “*The heart of the passage and of Dicken’s darkest imaginings about the modern city is the image of the death of the sun, which we have considered in other contexts*.” ALTER, Robert. “Intimations of Apocalypse”. À guisa de conclusão, a citação de Harry Levin: “*Zola undertook the reformer’s task of confronting and exposing corruption. Anatole France and Jules Lemaître, independently and in different contexts, characterized his work as ‘apocalyptic’*.” LEVIN, Harry. *The Gates of Horn: A study of five french realists*. p.352.

²⁴⁵ A observação é de Maurice Bardèche: “*Il n’y a pas d’intrigue, et pourtant ce n’est pas un roman picaresque*.” BARDÈCHE, Maurice. *Louis-Ferdinand Céline*. p.72.

uma multidão de solitários; a prostituição se torna algo próximo de uma relação amorosa enquanto a mulher de família se revela uma criatura egoísta e perversa; o erudito Parapine está interessado apenas em observar as coxas das alunas do liceu e em lutas mesquinhas e encarniçadas contra seus adversários de departamento. Em tudo aquilo que toca a linguagem do narrador, há máscaras a serem arrancadas. Aqui, a alegoria atinge um significado figurado bastante pronunciado (as antíteses que acabamos de enunciar são um pouco como a moral dos contos de Perrault), mas é preciso notar que elas capitulam diante da tarefa de significar o romance como um todo. Não seria exagerado dizer, entretanto, que a dimensão alegórica exerce um papel importante em relação à coerência temática da narrativa.

O modo de exposição alegórico empregado em *Voyage* cria uma hesitação entre dois níveis de significado.²⁴⁶ A interpolação entre os dois níveis reflete a coexistência entre narrador e protagonista: enquanto o primeiro experiencia os acontecimentos, o segundo os interpreta. Como o narrador serve de mediação entre o leitor e o mundo narrado, dá-se um cruzamento problemático entre subjetividade e objetividade na representação. Paradoxalmente, essa indistinção entre narrador e mundo narrado acarreta um baralhamento espaço-temporal que garante unidade interna ao romance. Essa unidade contraditória se resume em uma “visão de mundo”, que é também uma visão de si mesmo.

As viagens de Bardamu se coadunam para criar a “Viagem” singular que dá nome ao livro. Viagem que tem como destino “o fim da noite”, um espaço imaginário, não-cartesiano, transcendente e inalcançável como a terceira margem de um rio. É também nesse sentido que a viagem “*au bout de la nuit*” é uma viagem “*au bout de soi-même*”. A “noite”, elemento reiteradamente presente, que encampa o romance, não se distingue da visão interior do próprio narrador.

***

---

²⁴⁶ Ver. nota 221.

Um moralista inusitado

Apesar de tecer comentários generalizantes, o narrador de *Voyage* não pode ser definido apenas como um moralista. Afinal, a relação entre ele e os acontecimentos narrados ocorre nos dois sentidos: narração e narrador influenciam-se mutuamente, são como duas melodias em contraponto e o diálogo entre ambas, por vezes, é extremamente dissonante. O plano do narrador ganha preeminência sobre o da narração quando a narrativa abandona o pretérito e adota o presente, em comentários de caráter generalizante. Esses comentários podem ser comparados às máximas dos moralistas franceses, como Pascal, La Bruyère e, principalmente, La Rochefoucauld, com quem Céline mantém maior afinidade. É preciso, contudo, ponderar que as máximas de *Voyage* dividem espaço com o plano da narrativa e nem sempre é fácil, no corpo do texto, separar o joio do trigo. De todo modo, as máximas se tencionam, ao mesmo tempo, com o plano da narrativa e com a própria presença do narrador. Não obstante a complexa natureza da relação entre as máximas do narrador e os eventos narrados, quando retiradas de seu contexto e alinhavadas no papel, as máximas do narrador mantêm ainda certa coerência. Ainda que não se erijam em sistema, é plausível considerá-las a expressão de uma “visão de mundo”. É geralmente a ênfase na coerência interna das máximas que está na origem da classificação de *Voyage* como “romance filosófico” (em momento anterior, vimos como isso foi colado ao romance como uma etiqueta), expressão que, é quase desnecessário dizer, pode ser considerada sob os mais diversos aspectos.²⁴⁷ Tal como utilizada por Bardèche, contudo, a expressão acaba por relegar à narrativa de *Voyage* o papel de um “apólogo” que, por assim dizer, serve de forragem aos comentários do narrador, onde se encontraria a parte proveitosa, ou seja, o “tutano” do livro.²⁴⁸ Mesmo abandonando a hipótese de que as

---

²⁴⁷ Nicolas Hewitt filia *Voyage* ao gênero da “viagem imaginária”, do qual a “viagem filosófica” seria um subgênero, bem como a “robinsonada”: “Ce procédé parvient” [...] “à situer le roman dans la catégorie d’un genre littéraire spécifique mais mal connu, celui du « voyage imaginaire », dont la forme privilégiée est la « Robinsonade ».” Poucas linhas adiante, Hewitt cita um trecho do livro *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, de Charles Garnier: “Le philosophe a une autre manière de voyager : sans autre guide que son imagination, il se transporte dans des mondes nouveaux, où il recueille des observations qui ne sont ni moins intéressantes ni moins précieuses.” HEWITT, Nicolas. *Voyage imaginaire et histoire de fantômes*. In : CRESCIUCCI, Alain. *Céline : Voyage au bout de la nuit*. Paris : Klincksieck, 1993. p.107.

²⁴⁸ Maurice Bardèche define *Voyage* como : “roman philosophique” [...] “qui se termine en apologue”. BARDÈCHE, Maurice. *Louis-Ferdinand Céline*. p.95. A despeito de nossas críticas, parece-nos que existem momentos excelentes no livro de Bardèche, como aquele em que classifica os episódios

máximas podem ser separadas do restante do livro e analisadas como um elemento autônomo, resta investigar até que ponto elas se mantêm coerentes dentro do romance e funcionam, nesse contexto, como expressão de uma visão de mundo.

“*La vérité de ce monde c’est la mort*”, de todas as máximas presentes no romance, essa é sem dúvida a mais conhecida, uma espécie de parada obrigatória para todo aquele que se aventura em território celineano. Para interpretar uma formulação como essa, contudo, é preciso tentar apreender que papel esses termos abstratos como “morte” e “verdade” exercem no romance.²⁴⁹ “*Il faut choisir, mourir ou mentir*”, frase que é quase uma repetição, em negativo, da sentença transcrita no início deste parágrafo (“*mort*” como “*vérité*” equivale a “*vivre*” como “*mentir*”). Uma inversão, vale notar, “quase” simétrica: onde, na primeira máxima, havia uma relação de definição (estabelecida pelo verbo “*c’est*”), há, na segunda máxima, a possibilidade de uma escolha (“*Il faut choisir*”). Decidir pela “verdade” implica aproximar-se da “morte”. A “morte” não é simplesmente a “verdade” no sentido de ser ela o destino comum a todos os viventes: para o narrador, ela parece possuir também um poder revelador:

J’étais dans la vérité jusqu’au trognon, et même que ma propre mort me suivait pour ainsi dire pas à pas. J’avais bien du mal à penser à autre chose qu’à mon destin d’assassiné en sursis, que tout le monde d’ailleurs trouvait pour moi tout à fait normal.

*Cette espèce d’agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues, il faut l’avoir endurée pour savoir à jamais ce qu’on dit.*²⁵⁰

---

posteriores à guerra como uma “odisseia simbólica”, criando uma importante chave de leitura capaz, inclusive, de relacionar as duas metades do livro. Mas, mesmo quando considera o aspecto “simbólico” das narrativas, pensamos que Bardèche incorre em uma redução da narrativa dos acontecimentos: “*dans les îles différentes où, comme Ulysse, le voyageur débarque, ce qu’il retrouve, c’est la même toile de fond d’égoïsme, de lâcheté, de comédie, mais toujours avec un petit bout d’autre ciel qui apparaît e par lequel Céline est décontenancé et bouleversé, doute de son pessimisme et de la condamnation des hommes*”. BARDÈCHE, Maurice. *Louis-Ferdinand Céline*. A confusão entre narrador e autor é uma constante no livro de Bardèche, o que é mais um indício de que o crítico considera a obra um texto filosófico pontuado por episódios exemplares.

²⁴⁹ Curiosamente, trata-se de uma variação sobre uma frase que já aparecia em um escrito anterior de Céline: a tese que apresentara à faculdade de medicina, em 1924, *La Vie et l’œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*, um texto bastante heterodoxo se comparado ao modelo de uma tese de medicina da época. Ali, pode-se encontrar a seguinte formulação: “*Dans l’Histoire des temps, la vie n’est qu’une ivresse, la Vérité c’est la Mort*”. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Cahiers Céline 3: Semmelweis et autres écrits médicaux*. p.38.

²⁵⁰ *Voyage*, p.54. “Eu esta metido na verdade até a medula dos ossos, e inclusive até minha própria morte me seguia por assim dizer, passo a passo. Era muito difícil pensar em outra coisa que não em meu destino de assassinado em sursis, o qual aliás todos achavam perfeitamente natural para mim./ Essa espécie de agonia adiada, lúcida, saudável, durante a qual é impossível compreender outra

Nesse trecho, o efeito de “estranhamento”, por meio do qual Bardamu enxerga o absurdo e a singularidade de uma situação que todos consideram normal (seu “*destin d’assassiné en sursis*”), está diretamente ligado à proximidade do protagonista com a “morte”: é ela o crivo que separa o verdadeiro e o falso aqui, e não é à toa que os pares “*mort/vérité*” e “*vie/mensonge*” sejam uma constante no romance:²⁵¹

*Dans ce métier d’être tué, faut pas être difficile, faut faire comme si la vie continuait, c’est ça le plus dur, ce mensonge.*²⁵²

“*Vie*” e “*mensonge*” – pares de substantivos abstratos como esse povoam as máximas do narrador com uma regularidade espantosa. Regularidade que não é, contudo, da ordem de uma simetria. A relação entre o par *mort/vérité*, por exemplo, sofre pequenas variações a cada reaparição. Os termos “*vie*” e “*mensonge*” podem ser substituídos ou sofrer deslocamentos: “*la vie n’est qu’un délire tout bouffi de mensonges*”. Aqui, “*délire*” se intromete entre o par *vie/mensonge* (que vinha substituir, pela negativa, *mort/vérité*). Outra variação ocorre por meio da substituição de um dos elementos por uma palavra ou expressão de significado semelhante: “*La vérité, c’est une agonie qui n’en finit pas.*” (substituição de “*mort*” por “*agonie*”). Outra alternativa é um dos elementos mudar de categoria gramatical: “*Le délire de mentir et de croire s’attrape comme la gale.*” (substituição de “*vie*” por “*délire*” e mudança de categoria de “*mensonge*”, que se transforma no verbo “*mentir*”). Um exemplo análogo é a expressão “*silence de vérité*” (substituição de “*mort*” por “*silence*” e inserção de “*vérité*” em uma locução adjetiva).

Essas variações sobre os pares adquirem as características de um jogo linguístico. Jogo que não deve ser entendido, contudo, com a acepção “brincadeira”, mas, principalmente, como “aposta” e “combate”. A máxima é o palco de uma disputa, cada um dos termos entra na arena para subjugar seu oponente. O caráter abrangente de termos como “morte”, “verdade”, “silêncio”, é sinal de que eles disputarão entre si o direito de definir o termo adversário. Além disso, convém ressaltar que a própria abrangência semântica dos termos que se opõem nas máximas tem, potencialmente, um efeito avassalador sobre a multiplicidade do mundo narrado. No entanto, ainda que, em *Voyage*

---

coisa a não ser verdades absolutas, é preciso tê-la sofrido para saber de fato o que se está dizendo.” *Viagem*, p.62.

²⁵¹ “*Les deux maîtres-mots de ‘Voyage’ sont ‘mensonge’ et ‘mort’.*” CRESCIUCCI, Alain. A propos de Voyage... Céline : *Voyage au bout de la nuit*. p.18.

²⁵² *Voyage*, p.37. “Nessa profissão de ser morto, nada de bancar o exigente, tem que se agir como se a vida continuasse, é isso o mais duro, essa mentira.” *Viagem*, p.45.

exista uma tendência a subsumir a pluralidade de experiências narradas a esse conjunto de conceitos que se negam mutuamente, ela deve ser vista exatamente como “tendência”. A crítica muitas vezes, ao analisar as máximas, não considera essa tensão entre o plano do narrador e o do mundo narrado, o que leva a algumas simplificações, como parece ocorrer no seguinte trecho:

*En un primer momento, el personaje mira, considera, constata. en un segundo momento, por una suerte de repliegue interior, comenta y analiza el acontecimiento; por último, en un tercer tiempo, mete al mundo en una formula.*²⁵³

Nem sempre o mundo narrado em *Voyage* cabe em uma fórmula, e isso pode abalar tanto o caráter puramente contingente do plano dos acontecimentos quanto a simetria das máximas. Aind assim, essa propensão a resumir a variedade dos acontecimentos a um jogo de pares antitéticos que se cristalizam em uma única sentença está na origem da aproximação entre Céline e La Rochefoucauld. Em seu breve ensaio sobre o moralista, Barthes chamou a esse procedimento de “identidade deceptiva”:

*Mas a relação mais significativa, e que poderia por isso ser tomada como o modelo da máxima para La Rochefoucauld, é a relação de identidade deceptiva, cuja expressão é a cópula restritiva: “n’est que” [...] esse desvelamento é quase sempre redutor; ele não explica, mas define o mais (a aparência) pelo menos (o real).*²⁵⁴

Os termos são exatos: a cópula restritiva “*n’est que*” (uma particularidade do francês) funciona como um “desvelamento redutor”, a “identidade” é, portanto, “deceptiva”, ou seja, leva à subsunção de um termo pelo outro. *Voyage* contém uma grande quantidade de construções análogas:

---

²⁵³ A constatação de Miraux é um tanto esquemática: não conseguimos detectar a presença dos três momentos descritos pelo crítico em outras situações que não a da guerra. Mesmo nessa parte do romance, contudo, em sua análise, Miraux parece não ter levado em conta que o narrador relata também os pensamentos do protagonista. Não à personagem, mas ao narrador, cabe o comentário conclusivo. MIRAUX, Jean-Philippe. Personaje y visión del mundo en Céline. *El Personaje en la Novela*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2005. p.93.

²⁵⁴ [tradução nossa] “*Mais la relation la plus significative, au point qu’elle pourrait passer pour le modèle de la maxime selon La Rochefoucauld, c’est la relation d’identité déceptive, dont l’expression courante est la copule restrictive : ‘n’est que.’*” [...] “*ce dévoilement est presque toujours réducteur ; il n’explique pas, il définit le plus (l’apparence) par le moins (le réel).*” BARTHES, Roland. La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et maximes. p.1339.

*Philosopher n'est qu'une autre façon d'avoir peur et ne porte guère qu'aux lâches simulacres.*²⁵⁵

Como o crítico francês bem notou, a força da subtração atuante na obra de La Rochefoucauld ocultava um “racionalismo incompleto”, incapaz de edificar-se em sistema: os termos são elencados em uma longa série e a relação entre eles é uma definição, quase como em um dicionário. Do mesmo modo, embora desmascarem a “comédia” das aparências, as máximas de Bardamu são “menos” do que uma filosofia, pois se assemelham a unidades fechadas – e, mesmo dentro de cada máxima, um dos pares pretende dominar o outro. A “identidade deceptiva” retira a especificidade daquilo que passa pelo fiel da balança das máximas.

Contudo, é preciso que se diga, Bardamu não se exprime somente por meio de orações simétricas. Pelo contrário, a linguagem empregada pelo narrador de *Voyage*, cuja sintaxe se deixa abalar pela oralidade recriada estilisticamente, antes de se cristalizar em máxima, percorre um caminho sinuoso. Como em um enunciado oral, a linguagem parece ir cercando aos poucos seu objeto, até “agarrá-lo” com conceitos mais precisos. É só então que a simetria aparece, e a comparação com os moralistas do século XVII se torna possível. As máximas de *Voyage* são como que o resultado de uma busca bem-sucedida pelo significado que as sentenças simétricas pretendem fixar:

*[...] une phrase parlée tend toujours à fondre ses parties les unes dans les autres, à égaliser le flux de la pensée ; elle progresse somme toute selon un devenir en apparence inorganisée ; dans la maxime, c'est tout le contraire ; la maxime est un bloc général composé de blocs particuliers ; l'ossature – et les os sont les choses dures – est plus qu'apparente : spectaculaire.*²⁵⁶

Os comentários moralizantes do narrador de *Voyage* muitas vezes estão mais próximos das “Reflexões” de La Rochefoucauld, nas quais a rigidez das máximas dá lugar à fluidez do discurso, indicando que o caráter fragmentário e prosaico contamina o pensamento do moralista.²⁵⁷ Juntamente com a oralidade, a contingência do mundo narrado

---

²⁵⁵ *Voyage*, p.205. “Filosofar é apenas uma outra maneira de ter medo e só leva aos covardes simulacros”. *Viagem*, p.213.

²⁵⁶ BARTHES, Roland. La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et maximes.. p.1336.

²⁵⁷ “Mais d’abord, cette structure, y a-t-il des maximes qui en soient dépourvues ? autrement dit, y a-t-il des maximes formellement libres, comme on dit : des vers libres ? Ces maximes existent, et chez La Rochefoucauld même, mais elles ne portent plus le nom de maximes : ce sont des ‘Réflexions’. Les réflexions sont des fragments de discours, des textes dépourvus de structure et de spectacle ; à travers elles, c’est de nouveau un langage fluide, continu, c’est-à-dire tout le contraire de cet ordre verbal, fort archaïque, qui règle le dessin de la maxime. BARTHES, Roland. La Rochefoucauld : Réflexions ou Sentences et maximes. p.1335.

invade o eterno presente das máximas. O narrador então hesita e o crivo da morte se esgarça, dando vazão a uma sintaxe afrouxada, na qual a fixidez dos pares se esboroa:

*Il y a un bout à tout. Ce n'est pas toujours la mort, c'est souvent quelque chose d'autre et d'assez pire, sur tout avec les enfants.*²⁵⁸

*Robinson n'était pas prêt à mourir dans l'occasion qu'on lui présentait. Peut-être que présentée autrement, ça lui aurait beaucoup plu. En somme la mort c'est un peu comme un mariage.*²⁵⁹

Termos como “*quelque chose*”, “*souvent*”, “*peut-être*” e “*un peu*” (e mesmo, em menor grau, “*assez*” e “*beaucoup*”) inserem a dúvida no plano das máximas. São sinais de algum tipo ou grau de indefinição, de irregularidade. No segundo trecho citado acima, o tempo verbal do condicional (ou futuro do pretérito) é utilizado para formular uma hipótese e confere uma abertura para o prosaico e para o contingente, para o qual não há lugar no tabuleiro das máximas de La Rochefoucauld.

De todo modo, é inegável que o narrador celineano compartilha com o moralista La Rochefoucauld o sentimento de que a “verdade” não está na comédia das aparências, na epiderme sensível do mundo descrito (“*Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes*”²⁶⁰), mas precisa ser despida das diversas camadas de “*mensonge*” com a qual nós a recobrimos (e, quando lemos Céline, temos a impressão de que é justamente para esse “nós” abstrato e genérico que o narrador aponta seu dedo em riste). Contudo, mesmo o verbo “despir” pode induzir ao erro aqui, pois a “verdade” de que fala o narrador de *Voyage* não está somente debaixo da roupagem da “mentira”, mas se desvela no próprio ato de despir. E como não poderia deixar de ser em um romance narrado em primeira pessoa, quem despe a mentira em *Voyage* é o olhar desencantado de seu narrador. Por meio do “modo de alegórico de exposição”, Céline inseriu no romance uma voz que interpreta e interfere no mundo narrado. Somente diante dele é erguido o véu que encobre a verdade, como na fábula de Andersen na qual apenas a criança pode gritar à multidão que “o rei está nu” e desnudar o rei que – só então todos reparam – já estava nu. Aos olhos do leitor da fábula, porém, não é a nudez do monarca que é exposta, mas seu caráter – seu descaso com os súditos, sua arrogância, vaidade e

---

²⁵⁸ *Voyage*, p.265. “Tudo tem um fim. Nem sempre é a morte, volte e meia é alguma outra coisa e bastante pior, mormente com as crianças.” *Viagem*, p.273.

²⁵⁹ *Voyage*, p.325. “Robinson não estava disposto a morrer na ocasião que lhe apresentavam. Talvez se apresentada de outra maneira ela o tivesse agradado muito./ Em suma, a morte é um pouco tal qual um casamento.” *Viagem*, p.334.

²⁶⁰ *Voyage*, p.64. “Positivamente, tudo o que é interessante se passa na sombra. Nada se sabe da verdadeira história dos homens”. *Viagem*, p.73.

opulência. Essa dupla revelação é própria da fábula, gênero que, por definição, encerra um ensinamento. Tal como o leitor de uma fábula, o narrador de *Voyage* também procura aprender algo com sua história, daí o rigor impiedoso com o qual perpetra a autópsia de sua existência e de tudo o que a circundava.

Retirar de um acontecimento um ensinamento ou moral exige um grande trabalho imaginativo, é por isso que a exigência de enunciar uma verdade só aparentemente conflita com o papel inventivo da imaginação na obra, enunciado pelo prólogo:

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.
Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. [...]
*Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie.*²⁶¹

De certo modo, o enunciado sintetiza o enigma em relação à posição do narrador do romance. A frase final “*C'est de l'autre côté de la vie*” situa a narração de *Voyage* em uma dimensão não cartesiana, esse posicionamento permite ao narrador apreender a totalidade de um percurso que “*va de la vie à la mort*”, inacessível para quem tem os olhos abertos. Esse procedimento por meio do qual o narrador lança aos vivos um olhar que não pertence a esse mundo, torna *Voyage* um parente distante da sátira menipeia.

Os *Diálogos dos mortos*, de Luciano, embora não apresentem um personagem que cumpra o papel de um narrador, apresentam o mundo sob a perspectiva da morte para que o protagonista possa desbaratar práticas e discursos enganosos.²⁶² No primeiro diálogo, Diógenes pede a Pólux que suba ao mundo dos vivos e transmita um recado a Menipo:

[...] eu te peço que lhes digas o seguinte: “Menipo, Diógenes está te convidando, caso as coisas aí da terra já estejam suficientemente zombadas por ti, que venha para cá, para zombar muito mais. Na verdade, aí o riso ainda está incerto e frequente o refrão: ‘Quem sabe com certeza das coisas de além-vida?’

---

²⁶¹ *Voyage*, p.7. “[...] Viajar é muito útil, faz a nossa imaginação trabalhar./ O resto não passa de decepções e cansaços. Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária. É essa sua força. / Ela vai da vida à morte. Homens, animais, cidades e coisas, tudo é imaginado” [...] “Basta fechar os olhos./ É do outro lado da vida.” *Viagem*, p.15.

²⁶² Para Jacyntho Lins Brandão a perspectiva da morte confere a Luciano a possibilidade de imaginar uma isotimia (“igualdade de riqueza”) radical: “*Se na esfera da existência terrena dos homens a consecução do ideal da isotimia apresenta-se sob o signo da impossibilidade, de um ponto de vista mais amplo revela-se factível, ainda que num ‘alótopo’: o mundo dos mortos.*” BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p159.

*Aqui, no entanto, não cessarás de rir com segurança, como eu estou fazendo agora.[...]*²⁶³

A perspectiva da morte confere aos *Diálogos* uma negatividade inaudita, que lhe permite criticar a tudo e a todos, impunemente.²⁶⁴ O reino dos mortos surge como um recurso formal que proporciona uma dimensão ao mesmo tempo imaginativa e moral: por meio dele, o mundo se torna um teatro insensato e os homens, marionetes. A perspectiva da morte se torna, nesses sentidos, um fator “alegorizante”. Nesse sentido, é possível considerar que *Voyage*, embora não se filie a ela como gênero, possui o mesmo tipo de atitude espiritual da sátira menipeia.

*The word “satire”, in Roman and Renaissance times, meant either of specific literary forms of that name, one (this one) prose and other verse. Now it means a structural principle or attitude, what we called a ‘mythos.’ In the Menippean satires we have been discussing, the name of the form also applies to the attitude, satire is, we have seen, a combination of fantasy and morality. But as the name of a form, the term satire, though confined to literature [...], is more flexible, and can be either entirely fantastic or entirely moral.*²⁶⁵

“Uma combinação de fantasia e moralidade”, uma definição que se aplica muito bem ao narrador de *Voyage*. A “imaginação”, também para Céline, é uma via de acesso à “verdade”, ela é capaz de produzir uma imagem do mundo que parte de um espaço irreal (“*C’est de l’autre côté de la vie*”, diz a frase final do prólogo). Quando as coisas são colocadas sob essa nova perspectiva, sua própria substância se altera.

“*Imagination*” e “*transposition*” são conceitos contíguos nos textos em que Céline descreve seu processo criativo. O último (“*transposition*”) descreve geralmente uma atitude em relação à linguagem que pode ser aproximada do efeito de “estranhamento” descrito por Chklóvski.²⁶⁶ O primeiro (“*imagination*”) só se torna significativo quando associado ao motivo da “morte”:

---

²⁶³ SAMÓATA, Luciano de. *Diálogo dos mortos*. Trad. Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athenas/Edusp, 2007. p.45

²⁶⁴ “Essa possibilidade de olhar a riqueza sob ângulos diferenciados concorda com o universo mental em que Luciano constrói sua obra. Mas a perspectiva da morte, o fato de que ‘todos deverão retirar-se da vida’, independentemente da condição social de que desfrutaram – e que, afinal, constitui a marca distintiva da natureza enquanto raça de mortais – é o argumento maior para a construção da crítica, lançando-a na esfera das últimas questões relativas à condição humana, dando ao discurso luciânico o caráter de ‘fala no limiar’ que nele reconhecia Bakhtin.” BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro*. p161.

²⁶⁵ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 1957. p.310.

²⁶⁶ São particularmente interessantes algumas declarações de Céline encontradas nas cartas de Céline a Milton Hindus (particularmente na carta de 15 de maio de 1947): “*En vérité mon apport aux lettres françaises a été je crois ceci, on le reconnaîtra plus tard; rendre le langage français écrit plus sensible, plus*

*Quand on a pas d'imagination, mourir c'est peu de chose, quand on en a, mourir c'est trop. [...] Le colonel n'avait jamais eu d'imagination lui. Tout son malheur à cet homme était venu de là, le nôtre sur tout. Étais-je donc le seul à avoir l'imagination de la mort dans ce régiment ?*²⁶⁷

*Dès que j'eus pris la route, à cause de la fatigue, je parvins mal à m'imaginer, quoi que je fis, mon propre meurtre, avec assez de précision et de détails.*²⁶⁸

*Mme Henrouille, elle, j'ai mis plus longtemps à la connaître ; elle ne souffrait d'aucune angoisse, elle, même pas celle de sa mort qu'elle n'imaginait pas.*²⁶⁹

Em sua “viagem imaginária”, o olhar do narrador opera recortes, escancara as imposturas e deita abaixo tudo o que se colou à “verdade” como acessório. A “perspectiva da morte” permite ao narrador unir “fantasia e moralidade”, como na sátira menippeia. Em Céline, contudo, isso se conjuga com uma visão do homem e do mundo assustadoramente material e corpórea.²⁷⁰

*C'est ainsi qu'il faut s'habituer à transposer dès le premier abord les hommes qui viennent vous rendre visite, on les comprend bien plus vite après ça, on discerne tout de suite dans n'importe quel personnage sa réalité d'énorme et d'avidé asticot. C'est un bon truc d'imagination.*²⁷¹

A “*imagination de la mort*” resume o indivíduo ao apresentá-lo em seu último estado, a partir do qual ele irá misturar-se ao mundo por meio da decomposição. É nesse sentido que a morte atua no romance, ao mesmo tempo, como limite para o indivíduo e como perspectiva criativa para o narrador: espécie de bisturi moral com o qual se opera a autópsia das almas, dos seres e das coisas.

émotif, le désacadémiser - et ceci par le truc qui consiste (moins facile qu'il y paraît) en un monologue d'intimité parlé mais TRANSPOSÉ - Cette transposition immédiate spontanée voilà le hic.” CÉLINE, Louis-Ferdinand, Lettres. p.899-900.

²⁶⁷ *Voyage*, p.22-3. “Quando não se tem imaginação, morrer não é nada; quando se tem, morrer é demais.” [...] “Ele, o coronel, jamais teve imaginação. Toda a desgraça desse homem veio daí, sobretudo a nossa. Era eu portanto o único a ter a imaginação da morte naquele regimento?” *Viagem*, p.29.

²⁶⁸ *Voyage*, p.39. “Quando peguei a estrada, por causa do cansaço não consegui imaginar direito, por mais que tentasse, minha própria morte com suficientes pormenores e exatidão.” *Viagem*, p.46.

²⁶⁹ “A senhora Henrouille, levei mais tempo para conhecê-la; não sofria de nenhuma angústia, nem mesmo a de sua morte, a qual ela não imaginava.” *Viagem*, p.258.

²⁷⁰ Para Northop Frye, “*The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories, and differs from the novel in this characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents the people as mouthpieces of the ideas they represent*”. FRYE, Northop. *Anatomy of Criticism*. p.309.

²⁷¹ *Voyage*, p.332. “É assim que a gente deve se habituar a imaginar desde o primeiro contato os homens que vêm nos visitar, os compreendemos bem mais depressa depois disso, distinguimos de imediato em qualquer criatura sua realidade de gigantesco e ávido verme. É um bom truque da imaginação.” *Viagem*, p.341.

Nos quadros de Bruegel, o Velho, o tema da morte proporciona uma fantasia moral dotada de uma elaboração formal que nada tem de acessória. Em *O triunfo da morte*, por exemplo, somos colocados diante de um imenso panorama cujas figuras, além serem retratadas com muita vivacidade “criatural”, são também alegóricas: representam os erros e os vícios com o qual os homens procuram inutilmente escapar da realidade da morte. Bruegel foi o pintor que mais parece ter influenciado Céline, principalmente durante a época de *Voyage* (futuramente, o autor irá manifestar uma predileção por Bosch).²⁷²

Em seu breve texto sobre Rabelais, Céline elogia no autor justamente o fato de ele ser inspirado por um tipo de proximidade com a morte:

*Ce qu'il y a en effet du bien chez Rabelais c'est qu'il mettait sa peau sur la table. Il risquait. La mort le guettait, et ça inspire, la mort ! c'est même la seule chose qui inspire, je le sais, quand elle est là, juste derrière. Quand la mort est en colère !*²⁷³

É principalmente a experiência da guerra, na qual a morte é uma espécie de paisagem natural, que permite ao narrador aproximar-se, pela primeira vez, da dimensão noturna a que confere o nome de “verdade”. Suas experiências no *front* despertaram uma qualidade especial: a “imaginação da morte”. Qualidade diante da qual ele assume uma postura ambígua, ora vangloriando-se, ora lamentando possuí-la:

*Quand on a pas d'imagination, mourir c'est peu de chose, quand on en a, mourir c'est trop. Voilà mon avis. [...] Le colonel n'avait jamais eu d'imagination lui. Tout son malheur à cet homme était venu de là, le nôtre sur tout. Étais-je donc le seul à avoir l'imagination de la mort dans ce régiment?*²⁷⁴

*C'est à cause de ça que les guerres peuvent durer. Même ceux qui la font, en train de la faire, ne l'imaginent pas. [...] La plupart des gens ne meurent qu'au dernier moment ; d'autres commencent et s'y prennent vingt ans d'avance et parfois davantage. Ce sont les malheureux de la terre.*²⁷⁵

---

²⁷² Isso fica claro em declarações como essa: “Bosch Jérôme, le peintre, surpasse de beaucoup Breughel à mon avis - il ose davantage” (Carta a Milton Hindus de 12 de junho de 1947). CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*.

²⁷³ CÉLINE, Louis-Ferdinand. Rabelais, il a raté son coup. p.45.

²⁷⁴ *Voyage*, p.39. Ver. nota 268.

²⁷⁵ *Voyage*, p.38-9. “O canhão para eles era só barulho. Por causa disso é que as guerras podem durar. Nem os que a fazem, e enquanto estão fazendo, imaginam.” [...] “A maioria das pessoas só morre no último instante; outras começam e a isso se dedicam com vinte anos de antecedência e até mais. São os infelizes da terra.” *Viagem*, p.46.

*quand il s'agit d'éviter le grand écartelage il se fait dans certains cerveaux de magnifiques efforts d'imagination.*²⁷⁶

A “imaginação da morte”, em *Voyage*, está frequentemente ligada ao medo, sentimento ambíguo que, além de fonte de infelicidade (“*malheur*”), serve como estimulante para o protagonista, pois lhe permite livrar-se dos apuros em que frequentemente se vê metido (o episódio do “*Admiral Bragueton*”, nesse sentido, é exemplar).²⁷⁷ Ao deparar-se com a guerra – experiência de “desvirginamento” e rito iniciático – Bardamu encara a perspectiva de sua morte iminente, “*À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé.*” Aproxima-se, concomitantemente, de uma “verdade” sobre a “alma dos homens” (“*la sale âme héroïque et fainéante des hommes*”). A guerra então revela seu caráter obsceno e aparece como licenciosidade, “*grivoiserie*” (termo cuja origem remonta a “*grive*”, “guerra”). A verdade ambivalente sobre a alma humana que a guerra lhe conferiu será proferida pelo narrador muitas páginas adiante:

*Je savais moi, ce qu'ils cherchaient, ce qu'ils cachaient avec leurs airs de rien les gens. C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient, pas d'un seul coup bien sûr, mais petit à petit comme Robinson avec tout ce qu'ils trouvaient, des vieux chagrins, des nouvelles misères, des haines encore sans nom quand ça n'est pas la guerre toute crue et que ça se passe alors plus vite encore que d'habitude.*²⁷⁸

A experiência da guerra serve como um *leitmotiv* durante o romance. Ela vem à baila quando o narrador, a fim de interpretar um episódio, recorre à dimensão do medo ou do desejo.²⁷⁹ Mas em que sentido, precisamente, a guerra figura no romance como um evento revelador? Como se viu, mais do que como “carnificina”, a guerra é

---

²⁷⁶ *Voyage*, p.64. “quando se trata de evitar o grande esquartejamento dão-se em certos cérebros magníficos esforços de imaginação” *Viagem*, p.73.

²⁷⁷ “*En fait, l'imagination de la mort est surtout une imagination de la vie à mener sous la menace constante et implacable de la mort. Elle se résume en une réalité unique encore que multiforme, la peur*” [...] “*La peur est la grande présence de l'univers célinien.*” SCHILING, Gilbert. *Images et imagination de la mort dans le Voyage*. In : CRESCIUCCI, Alain. *Céline Voyage au bout de la nuit*. p.72.

²⁷⁸ *Voyage*, p.268. Ver. nota 209.

²⁷⁹ Como fica evidente em trechos como : “*C'est depuis ce moment que nous vîmes à fleur de peau venir s'étaler l'angoissante nature des Blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, tout comme à la guerre.*” *Voyage*, p.112. “Foi a partir desse momento que se viu à flor da pele vir se exibir a angustiante natureza dos brancos, provocada, liberada, um tanto desabrida, a verdadeira natureza deles, tal como na guerra.” p.122.

“licenciosidade”, ela se mostra à imaginação do narrador como a satisfação desse desejo impronunciável “*de tuer et d’être tué*” formulado muitas páginas adiante.²⁸⁰

*En pensant à présent, à tous les fous que j’ai connus chez le père Baryton, je ne peux m’empêcher de mettre en doute qu’il existe d’autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar.*²⁸¹

A guerra concorre aqui com outro fenômeno de equivalente importância no romance, a doença: “*guerre et maladie*”, dirá o narrador, “*ces deux infinis du cauchemar*” – são duas formas de aproximação da “verdade”. Mimetizando o aforista, seria possível afirmar que a guerra está para a “alma dos homens” assim como a doença está para o corpo, e isso significa que, essencialmente, guerra e doença não são apenas eventos acidentais impostos “de fora”, mas a manifestação de impulsos que vêm “de dentro” e que, em determinadas circunstâncias, são trazidas à tona – “guerra e doença”, retomando os termos do narrador, são realizações “*de nos profonds tempéraments*”. A utilização do termo “*tempérament*” parece significativa aqui – como se sabe, esse termo ocupa lugar de destaque na literatura médica – mas o que ela implica precisamente? A questão vale, afinal, uma pequena investigação a respeito.

---

²⁸⁰ Licenciosidade que permeia até mesmo o discurso patriótico: “*C’est comme les cochonneries, les histoires de bravoure, elles plaisent toujours à tous les militaires de tous les pays.*” *Voyage*, p.122. “São como as sacanagens, as histórias de bravura, sempre agradam a todos os militares de todos os países” *Viagem*, p.131.

²⁸¹ *Voyage*, p.407. “Pensando agora em todos os loucos que conheci com o seu Baryton, não consigo me impedir de pôr em dúvida que existam outras verdadeiras realizações de nossos profundos temperamentos além da guerra e da doença, esses dois infinitos do pesadelo.” *Viagem*, p.418.

Aporias do corpo

Os dicionários franceses indicam duas acepções gerais para o substantivo “*tempérament*”. Na primeira delas prevalece o sentido geral de “equilíbrio, medida, atenuação”; na segunda, a de “tipo humano, caráter, constituição”. O termo pertence à família etimológica de “*tremper*” (“encharcar”, “recozer”, “deixar de molho”), cuja origem remonta ao latim “*temperare*”, termo que, em sentido literal, significava “combinar, equilibrar”, “manter as proporções corretas”; no figurado, “docilizar”, “amainar”.²⁸² Ao contrário do que se poderia pensar, não é apenas por extensão de sentido, no entanto, que o termo “*tempérament*” adquire a segunda de suas acepções (“tipo humano, caráter, constituição”), e quem provavelmente exerceu maior influência nesse sentido foi a literatura médica. O primeiro registro do termo “*tempérament*” na língua francesa data de 1478, e consta em uma das traduções da “*Chirurgia Magna*” de Giu de Chauliac.²⁸³ O termo ali presente é definido pelo TLF como “*l'ensemble des traits généraux qui caractérisent l'équilibre physiologique d'un être*”. Nessa definição está referida a doutrina criada por Hipócrates e apurada por Galeno, que procurou relacionar cada “tipo humano” a uma “proporção” ou “dosagem” congênita de fluidos corporais (na definição do dicionário Robert: “*Type humain considéré dans les caractères généraux congénitaux de son fonctionnement [expliqués à l'origine par le dosage, le tempérament [...] des quatre humeurs selon Hippocrate]*”). Trata-se, como se pode notar, de um significado que engloba, por assim dizer, as duas acepções indicadas pelos dicionários. O que não é de se estranhar, pois, para uma doutrina como a de Hipócrates, o caráter e o corpo não eram entidades distintas, daí essa espécie de fisiologia do caráter que é a doutrina humoral. Ao utilizar o termo “*tempérament*”, o narrador de *Voyage* enfatiza essa relação

---

²⁸² O termo “*temperare*” possui uma ligação semântica com « *Mélanger* » : « avec *tempérer, tempérant, tempérance et intempérant, intempérance, tempérament ou obtempérer et, principalement pour certains dérivés venant du latin, le maintien du lien sémantique avec le temps (qu'il fait) : température, intempérie mais aussi tempéré. « Diluer » (sens issu de l'ancien français *temprer le bain, l'amener à la bonne température en mélangeant de l'eau froide à l'eau chaude*), en particulier en peinture avec l'italianisme a *tempera* ou *détrempe* et *détremper* et « plonger dans un liquide » avec *trempe, trempette, trempage, trempoir, les techniques détremper et détrempe ou retremper.* » Trésor de la Langue Française. (<http://www.cnrtl.fr>).*

²⁸³ HERGUGNEY, Gilles Roques: *Regards rétrospectifs et prospectifs sur le traitement du vocabulaire médical dans les notices d'histoire et d'étymologie du TLF* (communication présentée lors de la Journée d'étude « Lexicographie historique française: autour de la mise à jour des notices étymologiques du Trésor de la langue française informatisé » [Nancy/ATILF, 4 novembre 2005]).

íntima entre corpo e caráter, relação que em *Voyage*, contudo, é sempre difícil e problemática:

*Elle me tracassa avec les choses de l'âme, elle en avait plein la bouche, l'âme, c'est la vanité et le plaisir du corps tant qu'il est bien portant, mais c'est aussi l'envie d'en sortir du corps dès qu'il est malade ou que les choses tournent mal.*²⁸⁴

Por meio do procedimento da “identidade deceptiva”, vale lembrar, um termo é brutalmente reduzido a outro termo. O primeiro termo perde, portanto, sua especificidade: daí o caráter deceptivo da definição. Em *Voyage*, a relação entre espírito e corpo funciona de modo análogo ao procedimento da “identidade deceptiva” apontada na relação entre os pares de opostos das máximas. A tendência a formar esse tipo de antítese redutora se reflete dentro da própria anatomia celineana: no corpo, há dois elementos antitéticos, “*cœur*” e “*tripes*”, pares simetricamente análogos a “*mensonge*” e “*vérité*” (os *élans* do coração são uma ameaça enganosa às tripas do protagonista, onde se encontra a “verdade” sobre o corpo). Mas mesmo as “*tripes*” são ambíguas: o entusiasmo patriótico, por exemplo, esconde um impulso visceral auto-destrutivo.

*Il faut s'en méfier énormément du cœur, on me l'avait appris et comment ! à la guerre. Et je n'étais pas près d'oublier.
Le cœur de Lola était tendre, faible et enthousiaste.*²⁸⁵

*Moi, quand on me parlait de la France, je pensais irrésistiblement à mes tripes, alors forcément, j'étais beaucoup plus réservé pour ce qui concernait l'enthousiasme.*²⁸⁶

As personagens de Céline estão sujeitas ao envelhecimento, à fome, ao frio, a doenças e a toda sorte de necessidades fisiológicas de um corpo em contínua transformação. Seria possível dizer também, um corpo que cresce, que se regenera e se reproduz? Encontramos algo assim na obra de um Rabelais, mas não é o caso de *Céline*.²⁸⁷

---

²⁸⁴ *Voyage*, p.54. “Ela me apoquentava com as coisas da alma, vivia falando do assunto. A alma é a vaidade e o prazer do corpo enquanto ele está com saúde, mas é também a vontade de sair do corpo assim que ele adocece ou as coisas vão mal” *Viagem*, p.62.

²⁸⁵ Ver. nota 182.

²⁸⁶ *Voyage*, p.53-4. “Quanto a mim, quando me falavam da França, eu pensava de maneira irresistível em minhas tripas, então, era inevitável, mostrava-me muito mais reservado com respeito ao entusiasmo.” *Viagem*, p.62.

²⁸⁷ É interessante notar, nesse sentido, a ausência dos movimentos de nascimento, crescimento e regeneração em *Voyage*. Há, pelo contrário, abortos, a morte de um idoso, de uma mulher grávida, de uma criança (Bébert), e dois assassinatos (Henrouille e Robinson).

Por meio do procedimento da identidade deceptiva, vale lembrar, um termo é brutalmente reduzido a outro.

A proliferação de termos anatômicos no romance nos lembra de que o narrador fala também como médico, ou seja, como alguém capaz de ler e interpretar os sinais, ou melhor, os sintomas que o corpo apresenta.²⁸⁸ Para o narrador, contudo, o corpo é menos um guia do que o próprio *locus* de enunciação: em vez de objeto a ser interpretado, é o corpo que observa e interpreta o mundo. Ao observar o mundo, contudo, o corpo o reduz a sua própria medida e isso, em *Voyage*, significa revestir o mundo dos mesmos atributos negativos que caracterizam o corpo celineano:

*La nuit martelée de gongs était partout, toute coupailée de chants rétrécis et incobérents comme le hoquet, la grosse nuit noire des pays chauds avec son coeur brutal en tam-tam qui bat toujours trop vite.*²⁸⁹

*Quelle promenade ! Papaoutah fendait l'eau comme s'il l'avait suée toute lui-même, douloureusement. Il défaisait une vaguelette après l'autre avec des précautions de pansements.*²⁹⁰

*La forêt n'attend que leur signal pour se mettre à trembler, siffler, mugir de toutes ses profondeurs. Une énorme gare amoureuse et sans lumière, pleine à craquer. Des arbres entiers bouffis de gueuletons vivants, d'érections mutilées, d'horreur.*²⁹¹

O mundo se torna um espelho angustiante do próprio corpo, chega mesmo a fundir-se com ele nos momentos de delírio. Os trechos transcritos acima pertencem originalmente aos capítulos que relatam a viagem do protagonista às colônias francesas no continente africano. O mundo ali representado assume ares de um corpo doente, como demonstram os termos médico-anatômicos empregados nos trechos transcritos acima. Na metade final do romance, o espaço da comuna de Rancy, nos subúrbios de Paris, cumpre função parecida. Como espaço degradado, Rancy revela – de modo análogo ao que as

---

²⁸⁸ Como bem notou Philippe Destrudel, o romance se inicia “sob o signo da medicina”. Arthur Ganate, quem cede a palavra a Bardamu no diálogo que abre *Voyage* é, assim como Bardamu, um futuro médico. DESTRUDEL, Philippe. *Le corps s'écrit: somatique du 'Voyage'.* In: CRESCIUCCI, Alain. *Céline: Voyage au bout de la nuit.*

²⁸⁹ *Voyage*, p.130-1. “A noite martelada por gongos estava em toda parte, toda entrecortada por cantos estrangulados e incoerentes como o soluço, a grande noite negra dos países quentes com seu corpo brutal de tantã que bate sempre rápido demais.” *Viagem*, p.140.

²⁹⁰ *Voyage*, p.147-8. “Que passeio! Papaoutha abria caminho na água como se a tivesse suado todinha, ele mesmo, dolorosamente. Desfazia uma ondinha atrás da outra com precauções de curativo.” *Viagem*, p.157.

²⁹¹ *Voyage*, p.168. “A floresta só espera o sinal deles para começar a tremer, assobiar, mugir em todas as suas profundezas. Uma enorme estação de trem amorosa e sem luz, superlotada. Árvores inteiras cheias de banquetes vivos, de ereções mutiladas, de horror.” *Viagem*, p.177.

entranhas revelavam sobre o temperamento – algo sobre a natureza da cidade como um todo. “*La ville cache tant qu’elle peut ses foules de pieds sales dans ses longs égouts électriques*”, diagnostica o narrador. Tanto as colônias quanto Rancy são espaços em que o corpo-mundo doente-deteriorado se deixa entrever, são também regiões transitórias, que devoram e são devoradas, em um processo fisiológico, de deglutição:

*Aux fortifications on se menace, on gueule un dernier coup et puis on se perd de vue, le métro avale tous et tout, les complets détrempés, les robes découragées, bas de soie, les mérites et les pieds sales comme des chaussettes, cols inusables et raides comme des termes, avortements en cours, glorieux de la guerre, tout ça dégouline par l’escalier au coaltar et phéniqué et jusqu’au bout noir, avec le billet de retour qui coûte autant à lui tout seul que deux petits pains.*²⁹²

“Ternos ensopados”, “vestidos abatidos”, “colarinhos duros como contratos de aluguel”, “abortos em curso”, por meio dessa enumeração vertiginosa, toda a periferia de Paris e toda a tragédia da gente pobre que ali vive, parecem ser enfiados de uma só vez no ventre do metrô. Após mastigada, tornada uma massa disforme e digerida, essa massa escorre (“*dégouline*”) pela escada. O mundo, pelo menos o mundo dos pobres, segue um ritmo fisiológico: é engolido, digerido e excretado. Movimento mimetizado pelo próprio estilo do livro, pois o corpo só pode enunciar por meio do *medium* da linguagem, ou seja, com aquilo que já não é mais corpo, pois dele se desprende e ganhou caráter autônomo (e será interessante questionar até que ponto o corpo pode enunciar sem incorrer em contradições performativas fundamentais). O corpo é um enunciador de si mesmo, as “verdades” do mundo exterior não são nada além de burla e engano, o corpo só reconhece sua própria substância. As “*tripes*” de Bardamu negam as ilusões do “*cœur*” de Lola: elas funcionam como um amargo remédio não apenas contra o “entusiasmo” do discurso patriótico da propaganda de guerra, mas contra todo tipo de ideal que não leve em conta a materialidade do corpo, “*C’est quelque chose de toujours vrai un corps, c’est pour cela que c’est presque toujours triste et dégoûtant à regarder*”.²⁹³ Essa identidade deceptiva entre corpo e espírito é uma constante no romance: por meio dela o dualismo é anulado, mas apenas em seu aspecto

---

²⁹² *Voyage*, p.239. “Nas fortificações eles se ameaçam, reclamam uma última vez e depois se perdem de vista, o metrô engole todos e tudo, os ternos ensopados, os vestidos desanimados, meias de seda, as metrites e os pés sujos como meias, colarinhos intermináveis e rígidos como o contrato de três meses de aluguel, abortos a caminho, gloriosos da guerra, tudo isso escorre pela escada creosotada e fenicada e até o fundo escuro, com a passagem de volta que custa só ela o preço de dois pãezinhos.” *Viagem*, p.247.

²⁹³ *Voyage*, p.269. *Viagem*, p.277-8. “É alguma coisa de sempre verdadeiro um corpo, é por isso que é quase sempre triste e repugnante para se olhar.”

positivo. O espírito é então denunciado como “*mensonge*” ou “*délire*” produzidos pela própria “fraqueza” do corpo.

Há momentos no romance em que corpo se revela a sede do único conflito verdadeiro, avolumando-se sobre os outros elementos narrativos como uma espécie de tumor. O trecho mais emblemático para investigar esse fenômeno é a descrição de uma personagem secundária: o abade Protiste. Trata-se de um padre corrupto que aparece para ajeitar as coisas após o fracasso de Robinson em assassinar a velha Henrouille. Quando o abade Protiste, que espera lucrar com a situação, procura Bardamu, a fim de propor-lhe um acordo escuso, o narrador o reduz a sua dimensão corporal, “*sa réalité d’énorme et d’avide asticot*” – é particularmente curiosa a regressão evolutiva (que será indicada pelo próprio nome da personagem: o reino “protista” é constituído de organismos unicelulares) por meio da qual o corpo se torna uma “larva” à qual é atribuído um defeito moral, a avidez.

“*Être brave avec son corps ? Demandez alors à l’asticot aussi d’être brave, il est rose et pâle et mou, tout comme nous*”.²⁹⁴ O corpo como “larva” (“*asticot*”), como um ser intermediário constituído de substância mole, é uma imagem que aparece diversas vezes no romance.²⁹⁵ “*Invoker sa postérité, c’est faire un discours aux asticots*.”, proclama o narrador. Expressão ambígua: refere-se tanto à larva que irá devorar o “cadáver” (a etimologia da palavra não nos deixa mentir), quanto aos homens-larvas, como o próprio Bardamu:

*Le Nord au moins ça vous conserve les viandes ; ils sont pâles une fois pour toutes les gens du Nord. Entre un Suédois mort et un jeune homme qui a mal dormi, peu de différence. Mais le colonial il est déjà tout rempli d’asticots un jour après son débarquement. Elles n’attendaient qu’eux ces infiniment laborieuses vermicelles et ne les lâcheraient plus que bien au-delà de la vie. Sacs à larves.*²⁹⁶

---

²⁹⁴ *Voyage*, p.50. “Ser bravo com seu corpo? Peça então também ao verme para ser bravo, ele é rosa e pálido e mole, tal como nós.” *Viagem*, p.59.

²⁹⁵ Alguns exemplos : “*Ainsi s’en vont les hommes qui décidément ont bien du mal à faire ce qu’on exige d’eux : le papillon pendant la jeunesse et l’asticot pour en finir*.” *Voyage*, p.145 “Assim se vão os homens que, de fato, têm muita dificuldade para fazer tudo o que exigem deles: borboleta durante a juventude e larva para terminar.” *Viagem*, p.155./ “*Invoker sa postérité, c’est faire un discours aux asticots*.” *Voyage*, p.38. “Invocar sua posteridade é fazer um discurso para os vermes.” *Viagem*, p.45./ “*Cependant qu’à trois pieds dessous, moi papa, ruisselant d’asticots et bien plus infect qu’un kilo d’étrons de 14 juillet pourrira fantastiquement de toute sa viande d’épave... Engraisser les sillons du laboureur anonyme c’est le véritable avenir du véritable soldat !*” *Voyage*, p.69. “Enquanto très pés mais embaixo, eu, o papai aqui, supurando de vermes e bem mais infecto do que um quilo de cagalhão de parada do Dia da Pátria, apodrecerá fantasticamente com toda sua carne... Adubar os sulcos do lavrador anônimo é o verdadeiro futuro do verdadeiro soldado!” *Viagem*, p.77.

²⁹⁶ *Voyage*, p.115-6. “O Norte ao menos conserva as carnes; elas são definitivamente pálidas, as pessoas do Norte. Entre um sueco morto e um jovem que dormiu mal, pouca diferença. Mas o colonial, esse aí já está cheio de vermes um dia depois da chegada. Só estão esperando por eles, essas infinitamente laboriosas lombrigas, e só os largarão muito além da vida. Sacos de larvas.” *Viagem*, p.125.

O corpo como um saco de larvas. A própria imagem da larva, aliás, sugere um invólucro sem arestas, um tubo digestivo elementar, “em diarreia permanente”:

*Quelques officiers promenaient leur famille, attentives aux saluts militaires et civils, l'épouse boudinée dans ses serviettes hygiéniques spéciales, les enfants, sorte pénible de gros asticots européens, se dissolvaient de leur côté par la chaleur, en diarrhée permanente.*²⁹⁷

Para o crítico Jean-Pierre Richard, a recorrência de modos particulares de figuração do corpo na obra de Céline revelaria a presença de um forte devaneio de incontinência na obra do escritor.²⁹⁸ De todo modo, as diferentes leituras de *Voyage* convergem ao constatar a recorrência de imagens ligadas ao baixo-corporal no romance, e no fato de que essa presença é negativa e, adiantando um pouco a argumentação, contraditória. O fato é que as imagens ligadas às funções fisiológicas são sempre colocadas sob uma perspectiva angustiante, daí críticos como J.-P. Richard detectarem “une véritable angoisse de l'intestinal” na obra de Céline.²⁹⁹ O corpo é representado sob seu aspecto transitório, incompleto, decadente, mas ao mesmo tempo revelador. Como “tripa” e “caráter” estão relacionados por uma identidade deceptiva, o narrador costuma associar o aspecto corporal de uma personagem a um traço moral, que deixa de aplicar-se estritamente à personagem em questão e aparece como uma característica do homem em geral (“on” ou “nous” com referente genérico). Vejamos como isso se dá:

Ça n'a pas traîné. Dans cette stabilité désespérante de chaleur tout le contenu humain du navire s'est coagulé dans une massive ivrognerie. On se mouvait mollement entre les ponts, comme des poulpes au fond d'une baignoire d'eau fadasse. C'est depuis ce moment que nous vîmes à fleur de peau venir s'étaler l'angoissante nature des Blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, tout comme à la guerre. Étuve tropicale pour instincts tels crapauds et vipères qui viennent enfin s'épanouir au mois d'août, sur les flancs fissurés des prisons. Dans le froid d'Europe, sous les grisailles pudiques du

---

²⁹⁷ *Voyage*, p.144. “Alguns oficiais levavam a família para passear, atenta aos compromissos militares e civis, a esposa agoniada com suas toalhinhas higiênicas especiais, as crianças, espécie digna de pena de gordos europeuzinho, também se derretendo por causa do calor, com diarreia permanente.” *Viagem*, p.153.

²⁹⁸ “La grande maladie du corps célinien, et prenons ici le corps pour une figure du monde même, c'est, on le voit, l'incertitude interne, le manque de 'tenue'.” RICHARD, Jean-Pierre. *Nausée de Céline*. Lagrasse: Verdier, 2008. p.9.

²⁹⁹ P.33. “Le drame pourtant de la tripe tient à son caractère essentiellement ouvert et fuyant : elle est ce qui est là pour se laisser éternellement vider et traverser, pour ne rien retenir en elle. L'intimité ne s'y saisira donc que comme éternellement dessaisie, en une déperdition continuée, une privation (une castration) permanente de son contenu spécifique.” RICHARD, Jean-Pierre. *Nausée de Céline*. p.64.

*Nord, on ne fait, hors les carnages, que soupçonner la grouillante cruauté de nos frères, mais leur pourriture envahit la surface dès que les émonstille la fièvre ignoble des Tropiques. C'est alors qu'on se déboutonne éperdument et que la saloperie triomphe et nous recouvre entiers. C'est l'aven biologique. Dès que le travail et le froid ne nous astreignent plus, relâchent un moment leur étau, on peut apercevoir des Blancs, ce qu'on découvre du gai rivage, une fois que la mer s'en retire : la vérité, mares lourdement puantes, les crabes, la charogne et l'étron.*³⁰⁰

A concepção da “natureza humana” como um temperamento fica bastante evidente nesse trecho. A “temperatura” (e “*température*” tem a mesma origem de “*tempérament*”, vale lembrar) aparece como um agente emoliente, como atestam os diversos termos ligados ao líquido e ao viscoso (“*coagulê*”, “*mollement*”, “*poulpes*”, “*baignoire d'eau*”, “*étuve*”, “*émonstillé*”, “*rivage*”, “*mares*”), o que remete diretamente ao verbo “*tremper*”, palavra que compartilha o mesmo veio etimológico de “*température*” e “*tempérament*”.³⁰¹ A mudança de temperatura e o ambiente marítimo, por seu efeito emoliente, trazem à tona (ou melhor, “à *fleur de peau*”) o temperamento dos tripulantes, seus humores, sua “*saloperie*”, termo que também une caráter e substância. É particularmente significativo que o temperamento esteja ligado às víceras, sede de uma “*grouillante cruauté*” (“fervilhante crueldade”), uma pista que bem poderia conduzir essa análise à “angústia intestinal” apontada por J.-P. Richard em seu livro sobre Céline.³⁰² A “*saloperie*”, a “*cruauté grouillante*” que se aloja no interior do corpo celineano é contida por um invólucro que pode ser enrijecido pelo “trabalho” e pelo “frio”. Daí a presença de termos como “*deboutonner*”, “*débraillée*”, “*libérée*”, que indicam um desbragar (o

³⁰⁰ *Voyage*, p.112-3. “Não durou muito. Nessa estabilidade exasperante de calor todo o conteúdo humano do navio se coagulou numa maciça embriaguez. Movíamos-nos indolentes de um convés para o outro, como polvos no fundo de uma banheira de água insulsa. Foi a partir desse momento que se viu à flor da pele vir se exhibir a angustiante natureza dos brancos, provocada, liberada, um tanto desabrida, a verdadeira natureza deles, tal como na guerra. Estufa tropical para instintos, qual sapos e cobras que vêm afinal se mostrar no mês de agosto nos flancos rachados das prisões. No frio da Europa, sob as pudibundas neblinas do Norte, salvo nas matanças apenas suspeitamos da fervilhante crueldade de nossos irmãos, mas a podridão deles invade a superfície assim que os desperta a febre ignóbil dos trópicos. É então que rasgamos a fantasia para valer e que a canalhice triunfa e nos cobre inteiros. É a confissão biológica. Basta que o trabalho e o frio deixem de nos tolher, afrouxem um instante suas tenazes, e se pode perceber nos brancos aquilo que se descobre no alegre litoral quando o mar se retira: a verdade, os charcos pesadamente fedorentos, os siris, a carniça e o cagalhão.” *Viagem*, p.122.

³⁰¹ Como atesta o dicionário TLF, o termo “*tempérer*” e seu duplo *tremper* formaram duas famílias que dividiram entre si o sentido de *mélanger* [“misturar”], *modérer* [“moderar”] e de *tremper*; *diluer* e, principalmente para alguns derivados do latim, a manutenção da ligação semântica com o clima: *température*, *intempérie* mas também *tempéré*. ‘*Diluer*’ (sentido oriundo do francês arcaico ‘*tremper le bain*’, levá-lo a uma boa temperatura adicionando água fria à água quente).

³⁰² “*Une petite phénoménologie du corps celinean devrait énumérer plus précisément les divers lieux où se spécialise et s'investit la si puissance rêverie d'incontinence. La plus importante de ces fixations*” [...] “*est sans doute l'intestin. Céline, pour le ravalier, le déspiritualiser, mais aussi peut-être pour l'animaliser, donc le défantasmer, le nomme, plus brutalement, la 'tripe'*” [...] “*De là une véritable angoisse de l'intestinal.*” RICHARD, Jean-Pierre. *Nausée de Céline*. p.63-4.

próprio nome do navio “*Amiral Bragueton*”, que poderia ser traduzido como “Almirante braguilhão” vai na mesma direção). A imagem dos flancos rachados de uma prisão da qual surgem à luz répteis e anfíbios (etapas anteriores do trajeto evolutivo humano) é explícita: a natureza viscosa da “*tripé*” transborda, como um líquido, para fora do invólucro do corpo desbragado. A viagem aos trópicos, como não poderia deixar de ser, é finalmente comparada a uma doença: “*Ce n’était plus un voyage, c’était une espèce de maladie*”.³⁰³

A possibilidade de contenção (o “frio” e o “trabalho”, na passagem citada), contudo, indica que é necessário fazer uma ressalva ao que foi dito anteriormente sobre o corpo ser, em *Voyage*, representado sempre de forma negativa. Há pelo menos dois momentos no romance em que o corpo se reveste claramente de um aspecto positivo. O primeiro é a representação da personagem americana Lola:

*Son corps était pour moi une joie qui n’en finissait pas. Je n’en avais jamais assez de le parcourir ce corps américain. J’étais à vrai dire un sacré cochon. Je le demeurai.*³⁰⁴

O corpo de Lola, embora fonte de “alegria interminável”, é caracterizado em oposição a seu espírito “*faible et enthousiaste*”, o que confere à representação um aspecto cômico, explicitado pelo episódio dos bolinhos fritos (“*beignets*”). A relação de Bardamu com o corpo de Lola aparece, nesse momento, como mera frivolidade. Merece mais atenção o fato de que Lola seja uma espécie de antecipação da viagem de Bardamu à Nova Iorque. “*Je décidai, à force de peloter Lola, d’entreprendre tôt ou tard le voyage aux États-Unis, comme un véritable pèlerinage et cela dès que possible*”.³⁰⁵ É na parte final do livro, no entanto, que outro corpo jovem e feminino é caracterizado de forma mais expressivamente positiva. Trata-se de Sophie, a enfermeira contratada para trabalhar no asilo de Baryton:

Mais quelle jeunesse aussi ! Quel entrain ! Quelle musculature ! Quelle excuse ! Élastique ! Nerveuse ! Étonnante au possible ! Elle n’était diminuée cette beauté par aucune de ces fausses ou véritables pudeurs qui gênent tant les conversations trop occidentales. Pour mon compte et pour tout dire, e n’en finissais plus de l’admirer. De muscles en muses, par groupes anatomiques, je procédais... Par versants musculaires, par régions... Cette vigueur concertée mais déliée en même temps, répartie en faisceaux fuyants et consentants tour à

---

³⁰³ *Voyage*, p.115. “Não era mais uma viagem, era uma espécie de doença.” *Viagem*, p.124.

³⁰⁴ *Voyage*, p.55. “Seu corpo era para mim uma alegria que não acabava. Nunca eu me fartava de percorrê-lo, esse corpo americano. Eu era para falar a verdade um sacana dos diabos. Continuei a ser.” *Viagem*, p.63.

³⁰⁵ *Voyage*, p.55. “Decidi, de tanto bolinar Lola, fazer mais cedo ou mais tarde a viagem aos Estados Unidos, como uma verdadeira peregrinação, e isso assim que possível.” *Viagem*, p.63.

*tour, au palper, je ne pouvais me lasser de la poursuivre... Sous la peau veloutée, tendue, détendue, miraculeuse...*³⁰⁶

A caracterização do corpo de Sophie é uma espécie de “utopia corporal” celineana, a única presente em *Voyage*. “*Musculature*”, “*Élastique*”, “*Nerveuse*”, “*musclé*” trata-se de um elogio do vigor. Músculos que se distendem e contraem, feixes de tendões resistentes, um elogio do corpo jovem e saudável. Os músculos são justamente o invólucro capaz de conter o desbragamento dos humores que se alojam no interior do corpo. São uma possibilidade de rigidez e elasticidade, de mobilidade e contenção: “*Cette vigueur concertée mais déliée en même temps*” – sintomaticamente, a identidade deceptiva do “*n’est que*” é substituída aqui pela identidade aglutinadora do “*au même temps*”. Como bem observou Michel Beaujour ao comentar essa passagem, o tom empregado pelo narrador não é erótico (trata-se, inclusive, de um corpo que não possui fluidos), evoca antes uma “emoção de outra ordem”:

*Il ne s’agit pas ici seulement d’érotisme (quoique le bonheur y soit étroitement associé pour Céline). Au-delà de l’émoi sexuel, le déroulement de la phrase, sa structure linéaire et les substantifs clés qui la jalonnent (jeunesse, entrain, vigueur, rythme) définissent une émotion d’un autre ordre. Il s’agit d’une brusque trouée vers l’harmonie.*³⁰⁷

Mas ao contrário de Beaujour, não penso que, ao compor esse trecho, “Céline” se tenha deixado levar pelo “mistério da vida que brota” (“*mystère de la vie jaillissante*”), parece-me que o narrador de *Voyage* nunca esteve tão perto de assumir discursos tipicamente “totalitários” quanto nessa passagem, em que a linguagem empregada pelo narrador parece estar a ponto de abandonar sua negatividade fundamental e aderir ao elogio do corpo saudável.³⁰⁸ O corpo descrito nessa passagem é um corpo sem resíduos, higiênico, harmônico, organizado, atlético. Beaujour associa essas qualidades ao corpo ideal da

---

³⁰⁶ *Voyage*, p.462. “Mas também, que juventude! Que energia! Que musculatura! Que desculpa! Elástica! Nervosa! Um verdadeiro assombro! Ela não era diminuída, essa beleza, por nenhum desses falsos ou verdadeiros pudores que tanto atrapalham as conversas demasiado ocidentais. Quanto a mim e para falar com toda a franqueza, eu não acabava mais de admirá-la. De músculo em músculo, por grupos anatómicos, é que eu agia... Por vertentes musculares, por regiões... Esse vigor concertado mas descontraído ao mesmo tempo, dividido em feixes simultaneamente fugidios e concordantes, ao apalpar, eu não me cansava de persegui-lo... Sob a pele aveludada, tensa, distensa, milagrosa...” *Viagem*, p.473.

³⁰⁷ BEAUJOUR, Michel. Temps et substance dans le ‘Voyage’... In : CRESCIUCCI, Alain. *Céline : Voyage ao bout de la nuit*. p.43.

³⁰⁸ Ouvimos ecos dessa tendência ao elogio do corpo atlético, por exemplo, na seguinte afirmação: “*Je donnerais tout Baudelaire pour une nageuse olympique!*” (Carta a Milton Hindus, agosto de 1947). CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. p.939.

bailarina. É claro que Beaujour se refere ao ideal proposto pelo balé clássico, pelo qual Céline de fato manifestava profunda admiração.³⁰⁹ Entretanto, a imagem de corpo produzida nessa passagem, não devemos nos esquecer, pressupõe o seu oposto, ou seja, o corpo viscoso, contaminado, desproporcionado, debilitado.³¹⁰

De todo modo, como bem observou Beaujour, nem mesmo o corpo de Sophie escapa ao olhar corrosivo do narrador. Quando descreve Sophie adormecida, Bardamu, enxerga em seu corpo os sinais da decadência, pois os músculos da jovem enfermeira, relaxados pelo sono e pela fadiga, são o sinal de um afrouxamento, por onde a “*tripe*” vem à tona:

*Sans parade, presque pas de couvertures, à travers du lit, cuisses en bataille, chair molles et dépliées, elle s'expliquait avec la fatigue... Elle s'acharnait sur le sommeil Sophie dans les profondeurs du corps, elle en ronflait. C'était le seul moment où je la trouvais bien à ma portée. Plus de sorcelleries. Plus de rigolade. Rien que du sérieux. Elle besognait comme à l'envers de l'existence, à lui pomper de la vie encore... Goulue qu'elle était dans ces moments-là, ivrogne même à force d'en reprendre. Fallait la voir après ces séances de roupillon, toute gonflée encore et sous sa peau rose les organes qui n'en finissaient pas de s'extasier. Elle était drôle alors et ridicule comme tout le monde*³¹¹

Nessa passagem, o sono cumpre o papel emoliente exercido pelo clima tropical no episódio do navio Admiral Bragueton. A “harmonia” do corpo desperto de Sophie dá lugar a “coxas em batalha”, a “carnes moles e dobradas”. Ao “debater-se com o cansaço”, o corpo de Sophie acaba por ceder terreno ao tempo corrosivo que preenche todo o romance, aos fluidos e aos humores (principalmente a esse humor tão caro à derrisão do narrador de *Voyage* que é a bÍlis negra). Há, todavia, uma dimensão em que o olhar corrosivo do narrador transcende o plano corporal. É comum dizer que em *Voyage* se presentifica um olhar médico, com o que ficam referidos os símiles anatômicos – presentes

---

³⁰⁹ A indistinção entre autor e narrador é recorrente em leituras psicanalíticas como as de Beaujour e Richard. Além disso, mesmo nos momentos em que essas análises distinguem o narrador do autor, consideram que o primeiro, uma criatura de papel, possua uma estrutura psíquica que funcione do mesmo modo que a do autor ou que seja uma “projeção” direta da psique do autor.

³¹⁰ “*Le mode d'être de Bardamu, partagé par tous ceux qui l'entourent à l'exception de Sophie, apparaît sans ressort, réfugié dans une cave, soumis au pire.*” BEAUJOUR, Michel. Temps et substance dans le ‘Voyage’... p.43-44.

³¹¹ *Voyage*, p.463-4. “Sem ostentação, quase nenhuma coberta, atravessada na cama, coxas em batalha, carnes úmidas e lisas, ela se debatia com o cansaço.../Aferrava-se ao sono, Sophie, nas profundezas do corpo, roncava. Era o único momento em que eu a achava de fato ao meu alcance. Acabavam-se as feitiçarias. Acaba-se a brincadeira. Só coisa séria. Ela penava como se no reverso da existência, a lhe sugar mais vida... Gulosa que era nesses momentos, embriagada até, de tanto repetir a dose. Só vendo-a depois dessas sessões de sono, ainda toda inchada e sob a pele rosa os órgãos que não paravam de se extasiar. Então era engraçada e ridícula como todo mundo.” *Viagem*, p.475.

em muitas das caracterizações de seres, espaços e objetos – e também as descrições do corpo. Sob o olhar médico de Céline, o elemento corporal não se distingue do elemento moral. Seria interessante determinar em que medida o “olhar médico” presente em *Voyage* dialoga com as grandes mudanças ocorridas na medicina a partir do século XVIII, para o qual fisiologia e moral podem ser assuntos médicos, como fica evidente na obra do fisiologista Jean Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*:

*La sensibilité est le dernier terme des phénomènes qui composent ce que nous appelons la vie; et elle est le premier de ceux dans lesquels consistent nos facultés intellectuelles : ainsi le moral n'est que le physique considéré sous un autre point de vue.*³¹²

Como romancista, no entanto, Céline vai mais longe do que como médico-moralista. Afinal, o olhar do narrador não é apenas um olhar sobre o corpo, mas um olhar “a partir” do próprio corpo. O mundo exterior passa pelo crivo do mesmo vocabulário fisiológico e moral empregado nas caracterizações das personagens. Além disso, quando levado ao extremo, o olhar fisiológico-moralizante poderia desmascarar o próprio corpo, o que acarretaria a superação da perspectiva puramente negativa da morte. Sem um corpo para destruir, a morte perde seu poder de produzir fascínio e terror. Afinal, só para o indivíduo a morte é negativa, somente para aquele que se encontra encerrado em um corpo; do ponto de vista coletivo, a morte é apenas uma etapa de um processo mais amplo.

*Accepter le temps, ce tableau de nous. On peut dire alors qu'on s'est reconnus tout à fait (comme un billet étranger qu'on hésite à prendre à première vue) qu'on ne s'était pas trompés de chemin, qu'on avait bien suivi la vraie route, sans s'être concertés, l'immanquable route pendant deux années de plus, la route de la pourriture. Et voilà tout.*³¹³

Por meio do corpo o tempo se “especializa”, torna-se material, presente – sua ação é puramente corrosiva e inexorável, mas, por isso mesmo, reveladora. Pouco importa que tomemos consciência de nosso trajeto (“*sans s'être concertés*”), o corpo fala por nós, e é dele que deve partir a verdade. Por meio da linguagem, o corpo parece se libertar de sua materialidade e tornar-se volátil. Por vezes, a linguagem de Céline tangencia uma superação

---

³¹² CABANIS, Pierre-Jean-Georges. *Rapports du physique et du moral de l'homme*. Paris: Crapart, Caille et Ravier, 1802. p.17.

³¹³ *Voyage*, p.77. “Aceitar o tempo, esse quadro de nós. Podemos então dizer que nos reconhecemos inteiramente (como uma nota de dinheiro estrangeira que hesitamos em pegar à primeira vista), que não nos enganamos de caminho, que de fato seguimos a verdadeira estrada, sem nos termos concertado, a infalível estrada durante mais dois anos, a estrada da podridão. E é só isso.” *Viagem*, p.86.

da visão puramente negativa da morte. Em *Voyage*, isso ocorre, paradoxalmente, na descrição do abade Protiste, certamente um dos pontos em que prepondera no romance o assim chamado “olhar médico”, que perscruta o mundo com os mesmo parâmetros que aplica no diagnóstico do corpo:

*J'avais l'habitude et même le goût de ces méticuleuses observations intimes. Quand on s'arrête à la façon par exemple dont sont formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux. C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation. Cette corolle de chair bouffie, la bouche, qui se convulse à siffler, aspire et se démène, pousse toutes espèces de sons visqueux à travers le barrage puant de la carie dentaire, quelle punition ! Voilà pourtant ce qu'on nous adjure de transposer en idéal. C'est difficile. Puisque nous sommes que des enclos de tripes tièdes et mal pourries nous aurons toujours du mal avec le sentiment. Amoureux ce n'est rien c'est tenir ensemble qui est difficile. L'ordure elle, ne cherche ni à durer, ni à croître. Ici, sur ce point nous sommes bien plus malheureux que la merde, cet enragement à persévérer dans notre état constitue l'incroyable torture.*³¹⁴

O pronome “nós” que abre essa pequena autópsia moral indica: quem fala aqui é a voz da espécie. A presença de um discurso “biologizante” em *Voyage* raramente fica tão clara como neste excerto. Nosso próprio corpo esconde uma verdade elementar e, por conseguinte, pode ser desmascarado. Para esse olhar médico-analítico que disseca todas as imposturas que tem diante de si – seres, gestos e objetos – a história de uma vida se resumiria ao tempo de funcionamento de um organismo. O próprio indivíduo também não seria mais do que o exemplar da espécie. Sob esse aspecto, o tom pessimista de *Voyage* atinge aqui seu ápice:

Tout notre malheur vient de ce qu'il nous faut demeurer Jean, Pierre ou Gaston coûte que coûte pendant toutes sortes d'années. Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers ces mignonnes ! Elles souffrent d'être seulement « nous », cocus d'infini. On éclaterait si on avait du courage, on faillirait seulement d'un jour à

---

³¹⁴ *Voyage*, p.332-3. “Eu tinha o costume e mesmo o gosto dessas meticolosas observações íntimas. Quando nos detemos na maneira por exemplo como são formadas e ditas as palavras, elas, nossas frases, não resistem mais ao desastre de seu cenário baboso. É mais complicado e mais difícil do que a defecação nosso esforço mecânico de conversação. Essa corola de carne intumescida, a boca, que se convulsiona ao assobiar, aspira e se agita, solta todo tipo de som gosmento pela barragem fedorenta da cárie dentária, que castigo! É isso porém o que nos instam a transformar em ideal. É difícil. Já que não passamos de recintos de tripas mornas e não totalmente podres, sempre teremos dificuldades com os sentimentos. Apaixonar-se não é nada, o difícil é ficar junto. Aqui, nesse aspecto somos bem mais infelizes do que a merda, essa sanha de perseverarmos em nossa condição constitui a inacreditável tortura.” *Viagem*, p.341.

*l'autre. Notre torture chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil.*³¹⁵

Sob a ilusão do corpo individual, sede de uma tortura elementar, revela-se algo surpreendente: a vida microscópica, o movimento dispersor das moléculas. O momento máximo de pessimismo se mostra também um ponto de virada, a partir do qual a morte se tornaria dinâmica, positiva. Se o corpo decrepito toma parte na *via crucis* de vergonhas e desgraças que compõem a existência, todo esse sofrimento encontra sua razão de ser no atravancamento da energia dinâmica das moléculas, no esforço do corpo em manter-se coeso. Ecoam aqui as ponderações freudianas de *Além do princípio de prazer* – o corpo se torna a sede de impulsos contraditórios.³¹⁶

Os símiles utilizados nos dois trechos acima são bastante reveladores. Ao enfatizar o esforço mecânico na produção da fala “*Cette corolle de chair bouffie, la bouche, qui se convulse à*

---

³¹⁵ *Voyage*, p.333. “Toda a nossa desgraça decorre de que temos de continuar sendo Jean, Pierre ou Gaston, custe o que custar, durante anos a fio. Este nosso corpo, disfarçado em moléculas agitadas e banais, o tempo inteiro se revolta contra essa farsa atroz de durar. Elas, nossas moléculas, querem ir se perder o quanto antes no universo, essas gracinhas! Sofrem apenas por serem “nós”, traídos pelo infinito. Explodiríamos se tivéssemos coragem, apenas beiramos a explosão, um dia atrás do outro. Nossa tortura querida ali está trancada, atômica, debaixo da nossa própria pele, com nosso orgulho.” *Viagem*, p.341-2.

³¹⁶ Em “*Além do princípio de prazer*”, Freud postula a seguinte hipótese, estreitamente relacionada a seus estudos sobre as nevroses de guerra: “Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de que tudo o que vive morrer por razões *internas*, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda vida é a morte’, e, voltando o olhar para trás, que ‘as coisas inanimadas existiram antes das vivas’”. FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad. de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p.49. No dicionário de Laplanche e Pontalis, encontramos as seguintes observações: “*El concepto de pulsión de muerte, introducido por Freud en Más allá del principio de placer (Jenseits des Lustprinzips, 1920) y constantemente reafirmado por él hasta el fin de su obra, no ha logrado imponerse a los discípulos y a la posteridad de Freud a igual título que la mayoría de sus aportaciones conceptuales.*” E ainda: “*Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.*” LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. p.336. Ao contrário da pulsão erótica, a pulsão de morte tende à desagregação, à desintegração do eu por meio do processo de regressão a um estágio de indistinção entre “eu” e o “mundo”, como o do “narcisismo primitivo”. Céline terá sido influenciado por essas reflexões? Para Bellosta, Céline provavelmente leu as obras da escola freudiana: “*nous posons pour principe que Céline a pu lire dans le texte allemand, seul ou avec l'assistance amicale de quelqu'un, les ouvrages de l'école freudienne*”. Para a autora, Céline teria utilizado as pesquisas de Freud sobre a nevrose para compor o narrador do romance: “*Céline se donne pour narrateur un individu dont la vision du monde est marquée par la névrose.*” BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction*. p.115. Céline, à época da publicação de *Voyage*, de fato manifestava interesse pela obra de Freud: “*Les travaux de Freud sont réellement très importants, pour autant que l'Humain soit important.*” (Lettre à une amie, 1933) *Cahiers Céline* 5, p. 175. O interesse, contudo, não era recíproco. Freud começou a leitura de *Voyage* a pedido de sua discípula Marie Bonaparte. Seu desagravo com o romance ficou registrado: “*J'ai entrepris de lire le livre de Céline et je en suis à la moitié. Je n'ai pas de goût pour cette peinture de la misère, pour la description de l'absurdité et du vide de notre vie actuelle, qui ne s'appuierait pas sur un arrière-plan artistique ou philosophique. Je demande autre chose de l'art que du réalisme.*” (Carta a Marie Bonaparte, 26 de março de 1933.) FREUD, Sigmund. *Apud*: BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction*. p.115.

siffler, aspire et se démène, pousse toutes espèces de sons visqueux à travers le barrage puant de la carie dentaire”, o narrador subverte a ênfase concedida ao significado na observação da comunicação humana. As ideias não têm espaço aqui, bem como o conteúdo abstrato das palavras. Afinal, o homem “é tão somente” (em francês, diríamos: “*n’est que*”) um “*enclos de tripes tièdes et mal pourries*”. O corpo descrito nesses trechos é o corpo grotesco, que não é algo acabado e isolado do ambiente, mas em contínua transformação e interação.³¹⁷ Essa imagem do corpo se opõe frontalmente ao ideal do corpo como o invólucro do indivíduo: “*Tout notre malheur vient de ce qu’il nous faut demeurer Jean, Pierre ou Gaston coûte que coûte pendant toutes sortes d’années.*” A referência ao lixo e aos excrementos presentes no comentário é uma manifestação clara da presença do “baixo material e corporal” que Bakhtin detectou na obra de Rabelais. Embora, no romance como um todo, o elemento “baixo” sempre apareça sob o viés negativo, nesse trecho ele se reveste de uma positividade surpreendente.³¹⁸

“*L’ordure elle, ne cherche ni à durer, ni à croître. Ici, sur ce point nous sommes bien plus malheureux que la merde*”. A primeira sentença poderia ser de Rabelais, a segunda contém a negatividade bem celineana, a condição “*malheureux*” e o “*nous*” que reúne a espécie. Mais uma vez, ressalta-se a finitude do corpo, para o qual a morte funciona como uma espécie de limite, a partir do qual o corpo se desintegra, o que destrói a dicotomia interior/exterior. A referência aos excrementos, contudo, é estranhamente ambígua: ela não pretende apenas “rebaixar” os homens – zombando daquilo que, de um ponto de vista biológico, seriam as pretensões da espécie (“durar” e “crescer”) – mas insinua qualidades próprias aos excrementos. Para Bakhtin, no “realismo grotesco” o excremento possuía um sentido positivo, ainda perceptível na obra de Rabelais:

---

³¹⁷ Bakhtin descreve o corpo grotesco nos seguintes termos: “*A la différence des canons modernes, le corps grotesque n’est pas démarqué du restant du monde, n’est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L’accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c’est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c’est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, sein, phallus, gros ventre, nez. Le corps ne révèle son essence, comme principe grandissant et franchissant ses limites, que dans les actes tel que l’accouplement, la grossesse, l’accouchement, l’agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. C’est un corps éternellement non prêt, éternellement crée et géant, c’est un maillon dans la chaîne de l’évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l’endroit où ils se joignent, où ils entrent l’un dans l’autre. Cela saute aux yeux tout particulièrement pour la période archaïque du grotesque.*” BAKHTIN, MIKHAÏL. *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*.p.35

³¹⁸ Conforme a interpretação de Bakhtin, a presença do baixo-corporal é sempre um apelo (ainda que limitado pela perspectiva individualista) ao mundo cósmico das “Saturnais romanas”. Perguntamo-nos se aqui Bakhtin não incorre em um idealismo análogo ao dos românticos alemães que viam na civilização grega a “infância da humanidade”, projetando no passado ideais escarnecidos pelo presente. De todo modo – e é nesse sentido que retomamos o argumento de Bakhtin – a presença desse mundo elementar é potencialmente a perda do medo da morte por meio da evasão dos limites que separam o eu e o mundo (e esse limite, pelo menos em Céline, é o próprio corpo).

*Dans le réalisme grotesque et chez Rabelais, les excréments, par exemple, n'avaient pas la signification banale, étroitement physiologique qu'on leur accorde aujourd'hui. Ils étaient considérés au contraire comme un élément essentiel dans la vie du corps et de la terre, dans la lutte entre la vie et la mort, ils contribuaient à la sensation aiguë qu'avait l'homme de sa matérialité, de sa corporalité, indissolublement liées à la vie de la terre.*³¹⁹

Na concepção cômico-popular da qual o realismo grotesco de Rabelais retira suas fontes, vigora a temporalidade mítica, que segue o ciclo das estações: tudo o que morre, une-se à terra para nascer de novo – a morte é vista apenas como uma das partes de um ciclo. Em *Voyage*, esse elemento grotesco é predominantemente negativo: sua função – como na identidade deceptiva – é “reduzir” o aspecto moral à ganga impura da carnalidade. Em sua obra posterior, Céline irá retomar o mesmo tipo de visão em chave positiva (o que acarretará, pode-se dizer, novos problemas), mas em *Voyage* isso permanece apenas como potencialidade.³²⁰ O tempo em *Voyage*, conseqüentemente, afigura-se sempre como ameaça, como elemento devorador e corrosivo, jamais regenerador.

---

³¹⁹ BAKHTIN, MIKHAÏL. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. p.224.

³²⁰ Para Michel Raimond, “Il n’y a pas encore, dans ce premier roman, es grandes orgies que Céline peindra dans *Guignol’s Band* et *Pont de Londres*, peut-être parce qu’une idéologie pessimiste vient alors contrarier un peu les tendances du tempérament créateur.” RAIMOND, Michel. *Le Signe des temps*. p.190. Em uma entrevista a Robert Poulet de 1958, por exemplo, Céline manifesta uma visão da morte que se aproxima muito da concepção da morte alegre de que fala Bakhtin: “avec mille détails encore plus burlesques que sinistres, et à la surface de laquelle s’agitent quelques milliards de noeuds d’atomes, qui à peine serrés commencent à se dénouer, après avoir crié vaniteusement leur nom d’hommes : y a-t-il rien de plus bouffon ?... Croyez-moi : le monde est drôle, la mort est drôle ; et c’est pour ça que mes livres sont drôles, et qu’au fond je suis gai” / “...Alguns milhares de átomos que, depois de atados, começam a desatar-se, depois de ter adquirido o nome de homens: existe algo mais bufão? Acreditem em mim: o mundo é engraçado, a morte é engraçada”. MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.589.

Tempo cindido

*El tiempo corre y todo tras él. Cada día que amanece amanecen cosas nuevas, y por más que hagamos no podemos excusar que cada momento que pasa no lo tengamos menos de la vida, amaneciendo siempre más viejos y cercanos a la muerte. (ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*).³²¹*

“*Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes*”, afirma o narrador. Mas em que consiste “a verdadeira história dos homens?” E por que ela se passa “nas sombras”? São perguntas que exigem postular que o conflito entre o sentido *figurado*, como se disse anteriormente, e o sentido *concreto* do romance, é também o conflito entre duas temporalidades distintas. Uma delas é a temporalidade cronológica, linear; outra, a temporalidade simbólica, circular.

O mesmo processo detectado no comentário sobre o “*Tir des Nations*” vale para a totalidade do romance: o reencontro com o próprio passado acaba como um “*rencontre manqué*”, nem o sepulta definitivamente, nem o reaviva. As personagens de *Voyage* não estão imunes à ação do tempo, mas apenas elas sofrem sua ação. As transformações no caráter das personagens são passivas e resultam, quase sempre, do cansaço e do envelhecimento corporal. Por meio da ação corrosiva do tempo, o rosto do homem se contorce numa “*grimace*” (“careta”, em português, mas o termo francês possui o sentido de “dissimulação”, derivado do termo bretão “*grîma*” [“máscara”]). A forma mais antiga da palavra é “*grimuché*”, que significa “figura grotesca”).³²²

---

³²¹ ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*.

³²² O símbolo da “*grimace*” reaparece em outros trechos, significativamente em: “*Il faudrait pour reprendre de l'intérêt trouver de nouvelles grimaces à exécuter devant les autres... Mais on n'a plus la force de changer son répertoire. On bredouille. On se cherche bien encore des trucs et des excuses pour rester là avec eux les copains, mais la mort est là aussi elle, puante, à côté de vous, tout le temps à présent et moins mystérieuse qu'une belote.*” E também: “*Parmi tant de gens dont j'avais perdu les noms, les coutumes, les adresses, et dont les amabilités et même les sourires, après tant d'années de soucis, d'en vies de nourriture, devaient être tournés comme des vieux fromages en de bien pénibles grimaces... Les sou— venirs eux-mêmes ont leur jeunesse... Ils tournent dès qu'on les laisse moisir en*

*Comme on devient de plus en plus laid et répugnant à ce jeu-là en vieillissant, on ne peut même plus la dissimuler sa peine, sa faillite, on finit par en avoir plein la figure de cette sale grimace qui met des vingt ans, des trente ans et davantage à vous remonter enfin du ventre sur la face. C'est à cela que ça sert, à ça seulement, un homme, une grimace, qu'il met toute une vie à se confectionner, et encore qu'il arrive même pas toujours à la terminer tellement qu'elle est lourde et compliquée la grimace qu'il faudrait faire pour exprimer toute sa vraie âme sans rien en perdre.*³²³

Uma “careta” que “sobe do ventre até a face”. O baixo-corporal atua aqui em sentido ascendente, ou seja, para trazer à “face” a verdade das “tripas”. O símbolo da “grimace” é o resultado do tempo de uma vida, ele mantém ainda o caráter, entre expressivo e reflexo (o rosto, afinal, pode contrair-se voluntariamente ou involuntariamente, como no vômito), de repulsa, pelo qual o “eu” rejeita a realidade externa. A “grimace”, contudo, embora sintetize o homem (“toute sa vraie âme”), é ainda uma “máscara” sob a qual aparece o “esqueleto”:

*Tout dans ces moments vient s'ajouter à votre immonde détresse pour vous forcer, débile, à discerner les choses, les gens et l'avenir tels qu'ils sont, c'est-à-dire des squelettes, rien que des riens, qu'il faudra cependant aimer, chérir, défendre, animer comme s'ils existaient.*³²⁴

Conforme avança em sua “viagem”, o narrador enxerga a realidade como *Theatrum Mundi* e como *Dança Macabra*.³²⁵ Contudo, ao contrário do Bardamu-protagonista, o

dégoûtants fantômes tout suintants d'égoïsme, de vanités et de mensonges... Ils pourrissent comme des pommes...” *Voyage*.

³²³ *Voyage*, p.289. “Como vamos ficando cada vez mais feios e repugnantes com essa brincadeira, ao envelhecermos não podemos sequer disfarçá-la, nossa dor, nossa falência, e acabamos ficando com o rosto todo tomado por essa careta abominável que leva seus vinte anos e mais para afinal lhe subir da barriga ao rosto. É para isso que serve, só para isso, um homem, uma careta, que ele leva toda uma vida para fabricar, e ainda assim nem sempre consegue concluí-la de tal forma ela é pesada e complicada, a careta que ele teria de fazer para expressar toda a sua verdadeira alma, sem nada perder.” *Viagem*, p.298.

³²⁴ *Voyage*, p.214. “Tudo nesses momentos vem se somar ao seu horrendo desespero para forçá-lo, você, fraco, a ver as coisas, as pessoas e o futuro tais como eles são, isto é, esqueletos, nada a não ser uns nada, que no entanto será preciso amar, prezar, defender, animar como se existissem.” *Viagem*, p.222.

³²⁵ Dois *topos* de longa tradição literária que Alice Stasková identificou em *Voyage*. “Nesse caminho do conhecimento e do autoconhecimento, ele se afasta lentamente do mundo, para observá-lo como *theatrum mundi* e, ao mesmo tempo, como dança macabra, aproximando grotesco e seriedade diante da morte.” STÁŠKOVÁ, Alice. *Nächte der Aufklärung: Studien zur Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie in "Voyage au bout de la nuit" von Louis-Ferdinand Céline und "Die Schlafwandler" von Hermann Broch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008. p.85. Sobre a dança macabra, vale notar a observação de Jacques Le Goff: “A dança Macabra é notável pelo conjunto de personagens que estão envolvidos e pela forma de sua manifestação. Se de fato, o cadáver é essencialmente uma imagem individual da morte, a Dança Macabra é uma representação do conjunto da sociedade, de

Bardamu-narrador não é obrigado a participar desse triste espetáculo, ele pode colocar-se “*de l’autre côté de la vie*” e tomar de empréstimo à morte seu poder de revelação; possui, no entanto, uma ligação motivada com o próprio passado, sem a qual não haveria motivação para o relato em estilo autobiográfico. Novamente, surge diante de nós o hiato entre narrador e protagonista, mas agora em sua dimensão “existencial”.

A convivência entre “*passé composé*” e “*passé simple*” está relacionada à incapacidade do narrador de lidar com o passado de maneira unívoca.³²⁶ O resultado é um tempo puramente corrosivo, um tempo natural, que age indistintamente sobre homens e coisas.

*C’est l’âge aussi qui vient peut-être, le traître, et nous menace du pire. On n’a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. Toute la jeunesse est allée mourir déjà au bout du monde dans le silence de vérité. Et où aller dehors, je vous le demande, dès qu’on a plus en soi la somme suffisante de délire ? La vérité, c’est une agonie qui n’en finit pas. La vérité de ce monde c’est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n’ai jamais pu me tuer moi.*³²⁷

No romance, há muitos comentários semelhantes a esse. Neles, a ligação entre morte e verdade, enunciada diversas vezes, é também uma confissão da impossibilidade de proferir a última palavra sobre a própria existência. A verdade se revela na exata proporção em que a morte se aproxima. Em alguns trechos, fica mesmo evidente a ideia de que, arrancada a última máscara da “farsa atroz” a que a existência submete os homens, revelar-se-ia o rosto indizível da morte:

Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce

---

todas as categorias sociais e políticas que a compõem. Conduzida pelo papa e pelo imperador, ela faz toda a humanidade dançar, do rei ao nobre, ao burguês, ao camponês”. LE GOFF, Jacques. As raízes da Europa. Petrópolis: Vozes, 2007. p.231. Acerca do *topos* do *theatrum mundi*, consultar: CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: EDUSP/ HUCITEC, 1996. p.191.

³²⁶ Algo que já foi apontado por Henri Godard : [...]“*Céline fait de Voyage au bout de la nuit jusqu’à l’avant dernière séquence le lieu d’une véritable lutte entre les deux temps ; le passé composé en sort finalement vainqueur, mais non sans mal (des passés simples apparaissent encore quinze pages avant la fin).*” GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.312.

³²⁷ *Voyage*, p.199-200. “É a idade também que está chegando talvez, a traidora, e nos ameaça com o pior. Já não temos muita música dentro de nós para fazer a vida dançar, é isso. Toda a juventude foi morrer no fim do mundo no silêncio de verdade. E aonde ir lá fora, pergunto a vocês, quando não temos mais em nós a soma suficiente de delírio? A verdade é uma agonia que não acaba. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher, morrer ou mentir. Eu, eu nunca pude me matar.” *Viagem*, p.208-9.

*qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière.*³²⁸

Quanto mais próxima a verdade, mais próximo o silêncio. O compromisso com o desmascaramento resulta, portanto, em impasse. A proximidade com a morte e com o silêncio definitivo, para o qual convergem todos os elementos da “Viagem” que o título do livro propõe ao leitor, é o que confere maior ou menor credibilidade à narrativa. A voz de Robinson é “mais verdadeira” porque é mais “rouca” e “mais triste” do que a dos outros soldados. O *Tir des Nations* só adquire valor quando carrega as marcas do tempo (quando aparece, renovado, diante do narrador, este não se detém sobre ele). De modo análogo, o próprio narrador precisa tangenciar o silêncio e a morte para que sua história possa dizer alguma verdade sobre o mundo:

*Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.*³²⁹

*A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.*³³⁰

Esses trechos do ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador tomam como Hebel, um escritor ainda ligado à tradição dos cronistas medievais, o último de uma linhagem. Suas histórias remeteriam ligadas à herança oral-popular, àquilo a que Benjamin chamaria a arte de aconselhar, de transmitir sabedoria, e não é mero acaso que se trate de um pastor. O advento da imprensa, da informação, e o progresso técnico de uma maneira geral, sepultariam definitivamente esse tipo de narrativa. Esse, o lado nostálgico do ensaio. A contrapartida é a constatação de que as histórias narradas por Hebel “remetem à história natural”, ou seja, são frutos de uma concepção de tempo diversa da que predomina na história moderna, uma concepção de tempo de origem mítica e, portanto, cíclica. Como se

---

³²⁸ *Voyage*, p.27-8. “Quando estivermos com o pé na cova, nada de bancarmos os espertinhos, nós aqui, mas também nada de esquecer, vamos ter de contar tudo sem mudar uma palavra do que vimos de mais celerado entre os homens e depois calar o bico e depois descer. Isso aí é trabalho suficiente para uma vida inteira.” *Viagem*, p.35.

³²⁹ BENJAMIN, Walter. O Narrador. p.207-208.

³³⁰ BENJAMIN, Walter. O Narrador. p.208.

sabe, a oposição entre narrador e historiador estabelecida por Benjamin se fundamenta no fato de que “o historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo.” Contudo, entre Céline e Hebel, interpõe-se a tradição realista, que trouxe para dentro do romance a representação de uma dinâmica histórica, sem prejuízo do caráter inventivo das obras. A fórmula célebre de Balzac, que confere ao romancista a tarefa de ser um “historiador do presente” resume um pouco dessa consonância surpreendente entre romancista e historiador que encontramos em grande parte da *Comédie Humaine*, por exemplo. Para o narrador de *Voyage*, contudo, por motivos cuja elucidação extrapola o propósito deste trabalho, o historiador se tornou novamente um estranho. Já no diálogo que abre o romance são lançadas as primeiras pistas desse descarte da temporalidade histórica em prol, não mais de uma “história natural”, mas de uma tentativa de naturalização histórica.³³¹

C'est ainsi ! Siècle de vitesse ! qu'ils disent. Où ça ? Grands changements ! qu'ils racontent. Comment ça ? Rien n'est changé en vérité. Ils continuent à s'admirer et c'est tout. Et ça n'est pas nouveau non plus. Des mots, et encore pas beaucoup, même parmi les mots, qui sont changés ! Deux ou trois par-ci, par-là, des petits... » Bien fiers alors d'avoir fait sonner ces vérités utiles, on est demeurés là assis, ravis, à regarder les dames du café.³³²

“Nada mudou realmente. Eles continuam a se admirar e é tudo.” A ideia de progresso (que subjaz o discurso de uma certa História, principalmente em suas versões oficiais), é também algo a ser desmascarado. Certamente, não há evolução se a “natureza humana” permanece a mesma. Um pouco mais adiante, o mesmo motivo será retomado:

Tu peux le dire ! Nous ne changeons pas ! Ni de chaussettes, ni de maîtres, ni d'opinions, ou bien si tard, que ça n'en vaut plus la peine. On est nés fidèles, on en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent, on est nous les mignons du Roi Misère. C'est lui qui nous possède ! Quand on est pas sages, il serre... On a ses doigts autour du

---

³³¹ O conceito de “história natural”, formulado por Benjamin, designa uma relação dialética entre história e natureza. Trata-se de um conceito fundamental no pensamento de Benjamin, porém pouco desenvolvido pelo autor.

³³² *Voyage*, p.11 “Assim é ! Século de velocidade ! é o que dizem. Onde? Grandes mudanças ! é o que contam. Como assim? Na verdade nada mudou. Continuam a se admirar, e mais nada. E isso também não tem nada de novo. Palavras, e ainda assim poucas, mesmo entre as palavras, que mudaram ! Duas ou três aqui e acolá, umas palavrinhas...” E aí, muito orgulhosos de termos proclamado essas verdades úteis, ficamos ali sentados, radiantes, olhando as mulheres do bar.” *Viagem*, p.17.

*cou, toujours, ça gêne pour parler, faut faire bien attention si on tient à pouvoir manger... Pour des riens, il vous étrangle... C'est pas une vie...*³³³

Nesse trecho, vemos uma espécie de síntese prévia da dimensão figurada do romance. Seria exagerado, contudo, dizer que se trata de uma visão filosófica: como já se comentou aqui, as conclusões do narrador são muitas vezes contraditórias, pois estão embebidas do *pathos* suscitado pelas experiências do protagonista, revividas pelo narrador. Nesse diálogo inicial, surgem algumas figuras alegóricas, como a do “Roi Misère”, elas resultam do desdobramento de uma “tendência alegorizante” presente no romance como um todo. Algumas linhas adiante, surge uma imagem ainda mais interessante. “*On est tous assis dans une grande galère*”, dirá o narrador, no diálogo que abre o romance. Muitas páginas adiante, após ser abandonado por Robinson em Topo, o narrador (em estado febril, vale notar) é vendido como escravo ao dono de uma galera espanhola, a “Infanta Combitta”.

“Mas, afinal, o que faz uma galera espanhola do século XVII em pleno século XX?”, pergunta-se o leitor. Se postularmos a hipótese de que ela retoma uma figura que aparecera no diálogo inicial, concluímos que entra em ação aqui um procedimento semelhante ao que foi detectado no comentário da descrição da personagem Alcide. Ali, víamos um jogo de associações de palavras e expressões de sentido figurado, típicas da culinária, ganhar expressão concreta. Aqui, as próprias palavras do protagonista, proferidas inicialmente em sentido figurado, ganham dimensão concreta.³³⁴

O crítico Stephen Day foi o primeiro a aprofundar na questão da alegoria em Céline.³³⁵ Parece-nos que Day, contudo, deixa-se frequentemente levar pelo sentido “figurado” (ou “alegórico”) da narrativa a ponto de tomá-lo como uma espécie de narrativa independente (como fazem, aliás, muitos críticos, ao verem no romance, por exemplo, uma

---

³³³ *Voyage*, p.12. “Nós não mudamos! Nem de meias, nem de mestres, nem de opiniões, ou então tão tarde que não vale mais a pena. Nascermos fiéis, estamos morrendo por causa disso ! Soldados gratuitos, heróis para todo mundo e macacos falantes, palavras que sofrem, nós é que somos os xodós do Rei Miséria. É ele que nos possui ! Quando a gente se comporta mal, ele nos aperta... Seus dedos estão sempre no nosso pescoço, sempre, isso atrapalha para falar, temos que prestar muita atenção se queremos poder comer... Basta uma coisinha à toa e ele nos estrangula... Isso não é vida...” *Viagem*, p.18.

³³⁴ “O primeiro traço famoso é um determinado emprego do discurso figurado. O sobrenatural nasce freqüentemente do fato de que o sentido figurado é tomado literalmente. Em realidade, as figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de diversas maneiras” [...] “O exagero leva ao sobrenatural.” TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.85-6.

³³⁵ Day utiliza o conceito de “modo alegórico” para definir a forma de representação do romance : “*Céline utilise comme forme dominante le mode allégorique, au niveau sémantique dans ses titres et dans ses noms de personnages et de lieux, à celui aussi des images et de la narration.*” Algumas páginas adiantes, Day aproxima o protagonista Bardamu de outros “heróis alegóricos”: “*Depuis Ulysse et les personnages picaresques jusqu’au voyageurs de Swift et de Voltaire, le héros allégorique confronte une situation labyrinthique.*” DAY, P. Stephen. *Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. p.43.

interrogação sobre a natureza do mal), o que tem como resultado uma interpretação um pouco apressada. Não obstante o risco assumido pela análise de Day, ela tem o mérito de propor a existência, no romance, de um segundo plano espaço-temporal, dotado de funcionamento próprio, embora não inteiramente “descolado” da referencialidade.³³⁶ A tendência “alegorizante” (ou, no dizer de Day, “modo alegórico”) presente em *Voyage* é congruente com o apagamento da temporalidade histórica.

A onomástica e a toponímia do romance são também predominantemente alegóricas.³³⁷ Cada nome consiste, geralmente, numa cifra sob a qual reside um traço essencial do caráter, da função ou do destino da personagem designada. O “*général des Entrailles*”, por exemplo – nome foneticamente idêntico a “*entrailles*” (“entranhas”) – tem as vísceras arrancadas pela explosão de um obus; Madame Hérote (nome que remete a “*érotique*”) ascende socialmente graças a sua esterilidade, que lhe confere uma qualidade especial no mundo da prostituição; o casal Henrouille (“*en rouille*”, “enferrujado”) vive em situação de degradação física e moral, como personagens de um romance naturalista; há casos como o da pequena Aymée (nome que remete a “*aimée*”, “amada”) cujo o nome se decifra como ironia: Aymée é abandonada pelo pai; há ainda nomes como os de Robinson, que fazem alusão a outras personagens literárias. O próprio nome de Bardamu (“*Barda*”, na linguagem dos soldados da I Guerra, designava a bagagem que cada um deveria carregar consigo) já foi objeto de diferentes interpretações. Já a toponímia de *Voyage* funciona de modo híbrido: ao lado de nomes conhecidos, que remetem à referentes exteriores ao mundo do romance; outros nomes, como “Noirceur-sur-la-Lys”, “Fort-Gono” ou “San Tapeta” (que sugere “*tapette*”, “homossexual passivo”, em registro *familier*), possuem a mesma característica dos nomes das personagens: são cifras que resumem traços essenciais, no caso, o “espírito” do lugar que designam; há ainda nomes de lugares “reais” cuja escolha sugere um “segundo” significado, embora o puramente referencial também esteja presente – a esse caso pertence o nome de Rancy (que sugere “*rance*”, “rançoso”). Henri Godard associa a “tendência alegorizante” da onomástica celineana ao procedimento da “*transposition*”, anunciado pelo autor principalmente em suas cartas a Milton Hindus:

---

³³⁶ “Comme le Créateur dans la Genèse, l’allégoriste fait table rase. Considérant que la réalité existe à partir du moment où il la fabrique, il l’ordonne en la désignant selon la fonction qu’elle doit remplir. Ce n’est pas dire que l’allégorie s’oppose à l’interprétation réaliste de l’univers. Mais alors que celle-ci tend à conserver ses dimensions reconnaissables, la fiction allégorique possède des dimensions qui lui sont propres dans l’espace et dans le temps.” DAY, P. Stephen. *Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. p.47

³³⁷ A toponímia de *Voyage* oscila entre o puramente concreto e o puramente figurado. para um estudo mais detalhado, ver. CRESCIUCCI, Alain. *Lieux. Céline: Voyage au bout de la nuit*. p.91-103.

Ainsi les noms propres sont-ils un des lieux où se laissent saisir les lois de la transposition célinienne. Comme tout élément du réel avec lequel Céline s'est trouvé en contact, pour prendre pied dans le roman, il faut que le nom soit à la fois lui-même et autre, qu'il s'éloigne de sa réalité sans que le lien avec elle soit pour autant rompu. Comme tout mot de la langue, il a deux manières de se prêter à la transposition : soit, modifié dans sa forme, il continue, par-delà l'obstacle de cette modification, à désigner le même signifié ; soit, mis « à la place » d'un autre, avec lequel il a un rapport de phonème ou de sens, il désigne à travers le sens propre un autre signifié.³³⁸

Nomes que possuem dois sentidos, que “se distanciam da realidade sem que o elo seja rompido”, é como se estivéssemos lendo a própria definição tradicional de alegoria dos dicionários de poética. Henri Godard encontra um nome para o fenômeno na própria poética do autor, “transposição”. De qualquer maneira, todo o universo ficcional de *Voyage* padece dessa natureza duplicada. Afinal, apurando a análise percebemos que mesmo os lugares “reais” (“Paris”, “Nova Iorque”, “place Clichy”) são também, em certa medida, alegóricos, pois representam o grau extremo de tendências que o narrador assaca à civilização e ao ser humano. Vimos como a guerra representava uma realização dos “secrets temperaments” da espécie (desejo de “*tuer et d’être tué*”, dirá o narrador), bem como o mundo natural “desbragado” africano; do mesmo modo, Nova Iorque representa uma espécie de pesadelo urbano, de distopia industrial “chapliniana”, na qual os homens se tornam peças de uma engrenagem gigantesca. Em momento anterior do texto, verificamos que a Place de Clichy cumpre também uma função central na estrutura narrativa do romance.

O efeito mais pronunciado do procedimento de “*transposition*” detectado em *Voyage* é a criação de um “segundo” plano espaço-temporal, que não exclui o plano referencial. A alegoria, em *Voyage*, argumenta Day, é um “modo de ver o mundo”, uma espécie de “espelho” no qual o leitor enxerga, ao mesmo tempo, o rosto de um outro, o seu próprio rosto e o rosto de toda uma época.³³⁹ Não seria contraditório sustentar que a alegoria apresenta o rosto de uma época e afirmar também que ela anula a temporalidade histórica referencial? Isso se resolve quando levamos em conta que as figuras propostas pelas alegorias de *Voyage* são uma ilustração “resumida” de sua época – são um pequeno enredo essencial, não uma explicação (e por isso, talvez, Day utilize a metáfora do

---

³³⁸ GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. p.408.

³³⁹ “*plus q’un moyen de décrire et de dépeindre, l’allégorie est une manière de voir le monde*” [...] “*Le rôle de l’allégoriste est de nous dire où nous nous trouvons selon lui. C’est lui qui nous apprend quel est le climat d’un moment plus ou moins long, plus ou moins contemporain.*” DAY, P. Stephen. *Le Mirroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. p.10.

“espelho”, o que pode provocar alguma confusão, pois ela não indica uma reprodução fiel, mas a noção de uma imagem que produz reconhecimento).³⁴⁰

Uma consequência da duplicidade fundamental do romance pode ser encontrada na relação que se estabelece entre suas duas personagens mais complexas: Bardamu e Robinson. Para a constituição da narrativa, Robinson e Bardamu são, fundamentalmente, peças complementares para o exercício das funções que caberiam, via de regra, ao protagonista. A antítese entre os dois personagens corresponde de maneira quase estrita àqueles dois tipos ideais de heróis modernos que Lukács analisa em sua *Teoria do romance*: Robinson, o tipo quixotesco, cuja alma permanece intocada pelas derrotas que o mundo exterior lhe impõe; Bardamu, por sua acedia, o representante daquele subjetivismo extremo que o autor alcunha “Romantismo da desilusão”, cujo representante exemplar é Frédéric Moreau, o protagonista de *A Educação Sentimental*. Tanto Bardamu quanto Robinson habitam um mundo cujas forças motrizes escapam completamente a seu controle e que, por isso mesmo, abatem-se sobre eles com o peso da fatalidade, o que talvez ajude a explicar o desaparecimento da temporalidade histórica em nosso romance. Para que um ajuste de contas entre o eu e o mundo – com ocorre no caso Wilhelm Meister, segundo Lukács – seria preciso que o passado se depositasse no presente de maneira construtiva e transformadora, de modo que os sujeitos pudessem reconhecer o presente como fruto de sua própria atividade.

O tempo do romance, diga-se de passagem, é também ele duplicado: o tempo dos episódios e o tempo do narrar (que, por sua vez, também se divide, dando origem ao conflito entre “*passé simple*” e “*passé composé*”). Afinal, é por meio das palavras do narrador que tomamos contato com o mundo narrado, que não pode ser desentranhado da subjetividade do narrador e apresentado de maneira puramente objetiva. Do mesmo modo, como percebemos no decorrer deste capítulo, seria incorreto dizer que se trata de uma representação puramente subjetiva. Tem-se muito mais uma mistura não uniforme entre as duas dimensões da representação, mistura essa que não se resolve no plano simbólico e nem no objetivo, e permanece contraditória. No final do romance, Robinson é morto a tiros por Mandelon; Bardamu, diante da morte do duplo, renuncia a continuar sua viagem.

---

³⁴⁰ Ao definir o que chama de “alegoria literária”, Day vê nela uma união da alegoria como modo de composição e de interpretação: “*A la différence de l’allégorie plastique, l’allégorie littéraire exige donc, pour qu’on la comprenne, un mouvement tri-dimensionnel simultané, que nous pouvons tracer sur les lignes parallèles de notre schéma. Au mouvement en arrière vers la chose représentée et à celui and avant vers l’idée qu’elle signifiera, s’ajoute un déplacement vertical de l’ensemble versa la signification totale dans le présent. Le lecteur se bénéficie alors du sens originel de l’image et de son sens transféré.*” DAY, P. Stephen. *Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. p.47

Por isso a cena derradeira do romance não é um reencontro com o presente, mas um abandonar-se ao silêncio, gesto de renúncia que carrega as marcas da exaustão:

*De loin, le remorqueur a sifflé ; son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin... Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on n'en parle plus.*³⁴¹

Não é de surpreender que o grande enxurro que constitui o mundo narrado em *Voyage* escoe para o silêncio em um movimento de vertiginoso rodopio, como água esvaindo pelo ralo. Léo Spitzer situou Céline na tradição de escritores cuja inventividade linguística apontava para a “autonomia da palavra”, ao mesmo tempo em que assinalou o aspecto “escatológico” da escrita celineana, balizada pela dimensão corporal. Por um lado, a linguagem de *Voyage* aparece como um movimento de autonomia da palavra por meio da qual ela se liberta dos grilhões da referencialidade (um passo decisivo a uma espécie de o que a crítica de língua inglesa chamou de “*linguistic turn*” [“virada linguística”]); pelo outro, ela aparece como essencialmente escatológica, grotesca, “criatural”, resumidamente como um esforço doloroso e infrutífero em direção à significação (“*C’est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation.*”). Embora nossa análise tenha pendido para a segunda vertente, o mais importante é ressaltar o caráter ambíguo da linguagem em *Voyage*, uma das características mais instigantes do livro que se transmite à estrutura da obra como um todo. Essa ambiguidade está no cerne da arte moderna, atravessada por tendências contraditórias. Para Trótsky, a intensidade do pessimismo de Céline continha seu próprio antídoto, o que se aproxima bastante de nossas conclusões.³⁴² Em todo caso, cabe perguntar: por que um remédio tão amargo? O livro perderia seu “encanto” se fosse menos “atroz”? Paradoxalmente, o “encanto” de *Voyage* parece retirar parte de sua força literária da exposição da própria impotência.

É certo que *Voyage* não trata seu leitor com muita delicadeza. Pelo contrário, por vezes, até mesmo o hostiliza: “*C’est la jeunesse qu’on redemande comme ça sans avoir l’air... Pas gênés!*”³⁴³ Contudo, o narrador também não escapa a suas próprias invectivas, inversamente, parece escolher para si o pior quinhão. Na literatura francesa, as origens de um tratamento

---

³⁴¹ *Voyage*, p.493. “De longe, o rebocador apitou ; seu chamado passou a ponte, mais um arco, outro, a eclusa, outra ponte, longe, mais longe... Ele chamava a si todas as barcas do rio todas, e a cidade inteira, e o céu e o campo, e nós, tudo que ele levava, o Sena também, tudo, que não se fale mais nisso” *Viagem*, p.504.

³⁴² TROTSKI, Léon. Céline et Poincaré, In : Derval, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932 – 1935*. p.327.

³⁴³ *Voyage*, p.489. “É juventude que pedimos assim como quem não quer nada... Com a maior desfachatez!”, *Viagem*. p.500.

como esse remontam a Baudelaire, onde a interpelação ao leitor ocorre de modo ainda mais explícito.³⁴⁴ São conhecidíssimos os versos em que o poeta investe contra o leitor, seu “irmão” “hipócrita”.³⁴⁵ Diante do abismo que se abre entre os signos e o mundo, o leitor compartilha com o autor a esperança hipócrita de significar algo, mas ambos pressentem que, no fundo, a única coisa a ser significada é a própria expectativa. A viagem, tanto em *Voyage* quanto em *As Flores do Mal*, mais do que uma aventura, é esse tempo da espera.

Após a morte de Robinson, enquanto perambula pelas margens do Sena, Bardamu realiza uma espécie de balanço de sua trajetória. Segundo o teor de suas reflexões, a morte do duplo parece ter retirado o sentido da busca do protagonista (como se escutássemos aqui um eco da profecia do duplo moribundo de William Wilson):

*Combien il m'en faudrait à moi des vies pour que je m'en fasse ainsi une idée plus forte que tout au monde ? C'était impossible à dire ! C'était raté ! Les miennes d'idées elles vadrouillaient plutôt dans ma tête avec plein d'espace entre, c'était comme des petites bongies pas fières et clignoteuses à trembler toute la vie au milieu d'un abominable univers bien horrible...*³⁴⁶

Bardamu confessa jamais ter tido uma ideia sólida o suficiente para levá-lo adiante em sua viagem – ainda que para a morte – o que confirma a hipótese de sua passividade (de que ele seja, ao fim e ao cabo, uma espécie de “bagagem”/ “mole” [“barda”/ “mou”] arrastada de lá para cá). Esse tipo de análise comumente tem levado os críticos a postularem que, na segunda metade de *Voyage*, é Robinson quem assume o papel de protagonista do romance.³⁴⁷ Entretanto, parece igualmente possível pensar que, justamente

---

³⁴⁴ “Com aquele fulminante verso final (no prólogo “Ao leitor” de *Fleurs du Mal*, 1857) o leitor é envolvido e convocado diretamente. O poeta se volta de repente e aponta para ele o dedo acusador: preste muita atenção, leitor, não se esconda atrás de seu distanciamento hipócrita: é de você que se fala aqui! / Algo similar acontece com as personagens incertas, atormentadas, ineptas, ansiosas, horríveis, desventuradas, vis, que a narrativa do século XX nos oferece. Como leitores, tendemos a não nos identificarmos com elas. Mas elas, com suas histórias escandalosas, estão ali para nos dizer que é de nós, de nós também que se fala. Em vez de nos envolverem por adesão imediata, por simpatia, não raro nos enredam contagiando-nos com a envolvente densidade de sua psique ou consciência.” BERARDINELLI, Alfonso. *O problema da personagem na narrativa do século XX. Não incentivem o romance e outros ensaios*. Trad. de Doris N. Cavallari, Francisco Degani e Patricia de Cia. São Paulo: Humanitas, 2007. p.130.

³⁴⁵ “- *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !*” / “- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”. BAUDELAIRE, Charles. *Ao Leitor. As Flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.101.

³⁴⁶ *Voyage*, p.489. “De quantas vidas eu precisaria para ter assim uma idéia mais forte de que tudo no mundo? Era impossível dizer ! Perdida a ocasião ! As minhas em matéria de idéias mais bem vagabundavam na minha cabeça com um monte de espaço entre elas, eram como umas velinhas nada orgulhosas e pisqueiras a tremer a vida inteira no meio de um abominável universo um tanto terrível...” *Viagem*, p.500.

³⁴⁷ “*Ainsi privé de la volonté de Robinson, qui est aussi la sienne, Bardamu se voit condamné à l'immobilité. C'est une épreuve d'autant plus difficile que Robinson, en le distanciant une fois de plus, parvient sans lui à l'étape final du*

por seu caráter passivo, Bardamu continue sendo o herói do livro. O rumo das ideias de Bardamu é um “vaguear” (o verbo utilizado é “*vadrouiller*”) entre espaços vazios, e pode ser equiparado ao movimento da própria personagem: um pouco antes do trecho transcrito, o narrador declarava o fim de suas “vagabundagens” (“*trimballages*”, vale lembrar que o termo também significa, “carregar um fardo”). Ora, justamente por essas características, não seria Bardamu o herói exemplar de um tempo que corrói, não apenas “homens, animais e coisas”, mas toda e qualquer transcendência? Afinal, ainda que nosso herói nada tenha aprendido em suas errâncias, seu percurso nos perturbou. E o travo amargo que resulta da leitura de *Voyage* semelha ao “saber amargo” que descrevem os versos do poema *Le Voyage*, que encerra “A Morte”, última sessão de *As Flores do Mal*: “*Saber amargo, o que se tira de uma viagem!/ Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio/ Hoje, ontem amanhã, nos faz ver nossa imagem,/ Um oásis de horror num deserto de tédio!/ Urge partir? ficar? Pois fica, se te apraz*”.³⁴⁸

---

voyage, au « moment où on est tout seul (...) au bout de tout ce que peut nous arriver » (V., 323) et devient à partir de cet instant le véritable héros du récit.” DAY, Stephen. Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline. p.89.

³⁴⁸ “*Amer savoir, celui qu’on tire du voyage!/ Le monde, monotone et petit, aujourd’hui,/ Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:/ Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui !/ Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste*” BAUDELAIRE, Charles. *Le Voyage*. In: *As flores do mal*. p.450-451.

Bibliografia:

Obras de Céline :

Cahiers Céline 1 : Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957. Ed. Gallimard, 1976.

Cahiers Céline 3 : Semmelweis et autres écrits médicaux. Ed. Gallimard, 1977.

Cahiers Céline 5 : Lettres à des amies. Ed. Gallimard, 1979.

CELINÉ, Louis-Ferdinand. *Entretiens avec le professeur Y*. Paris: Folio, 1983.

CÉLINÉ, Louis- Ferdinand. *Lettres*: édition établie par Henri Godard et Jean-Paul Louis. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2009.

CÉLINÉ, Louis-Ferdinand. *Romans II*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard-Pleiade, 1985.

CÉLINÉ, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Romans I. Paris: Gallimard-Pléiade, 1973

CÉLINÉ, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

Bibliografia geral :

ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2003.

AJALBERT, Jean. *Mémoires à rebours* : I, Réglements de Compte. Paris: Denöel & Steele, 1936.

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. In: VALBUENA PRAT, Angel, *La Novela picaresca española*. Madrid: M. Aguilar, 1965.

ALTER, Robert. *Imagined Cities*: Urban experience and the language of the novel. Yale University Press: 2005.

AUERBACH, Erich. Marcel Proust: o romance do tempo perdido. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Trad. de Samuel Titan e Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1994.

- BERARDINELLI, Alfonso. O problema da personagem na narrativa do século XX. *Não inventem o romance e outros ensaios*. Trad. de Doris N. Cavallari, Francisco Degani e Patricia de Cia. São Paulo: Humanitas, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- BAKHTIN, Mikhaïl. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Nobel Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. Paris : Poche, 2000.
- BALZAC, Honoré de. *Le Lys dans la vallée*. Paris : Éditions Gallimard, 2004.
- BALZAC, Honoré de. Avant-propos de la Comédie Humaine. *Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle*, Paris, Julliard, 1964.
- BARBUSSE, Henri. *Le Feu*. In: *Les grands romans de 14-18*. Paris: Omnibus, 2006.
- BARDÈCHE, Maurice. *Louis-Ferdinand Céline*. Paris: Éditions de La Table Ronde, 1986.
- BARTHES, Roland. *Aula inaugural* da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et maximes. *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris : Seuil, 1972.
- BASTOS, Dau. *Céline e a ruína do velho mundo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *La force des choses*. Paris: Gallimard, 1960.
- BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction: Lecture de Voyage au bout de la nuit*. Paris : Presses universitaires de France, 1990.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: USP, 1976.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1996.
- BJORNSON, Richard. *The Picaresque Hero in European Fiction*. London: The University of Wisconsin Press, 1977.

- BOOTH, W. *A Retórica da ficção*. Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Portugal: Arcádia, 1980.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BRETON, Andre. *L'amour fou*. Paris: Folio, 2010.
- BRETON, André. *Œuvres*, t.I, Gallimard Pléiade, Paris, 1988
- CABANIS, Pierre-Jean-Georges. *Rapports du physique et du moral de l'homme*. Paris: Crapart, Caille et Ravier, 1802.
- CAMUS, Albert. *La chute*. Paris : Gallimard, 1998.
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- CHKLÓVSKI, Vitor. Arte como procedimento. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COHN, Dorrit. *La Transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Trad. do inglês por Alain Bony. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- CRESCIUCCI, Alain. Céline : *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Klincksieck, 1993.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: EDUSP/ HUCITEC, 1996.
- DAY, Stephen. *Le Miroir Allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. Paris, Klincksieck, 1974.
- DERVAL, André. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline: Critiques 1932 – 1935*. Paris: IMEC, 2005.
- FREITAS, Maria Tereza de. Roman et reportage chez André Malraux. *Littérature et reportage: colloque internationale de Limoges*. Sous la direction de : BOUCHARENC, Myriam. Limoges, PULIM, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad. de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: imago, 1998.
- FRYE, Northop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 1957
- GAIGNEBET, Claude. Le combat de Carnaval et de Carême. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 27e année, N.2, 1972.
- GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- GODARD, Henri. *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Éditions Gallimard : Paris, 1991.
- GODARD, Henri. Notice. In : CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Romans I. Paris: Gallimard-Pléiade I, 1993.

- GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. Paris: Éditions Gallimard, 1985.
- GROVER, Frédéric J., *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1959-1975)*, Gallimard, 1978.
- HERGUGNEY, Gilles Roques: *Regards rétrospectifs et prospectifs sur le traitement du vocabulaire médical dans les notices d'histoire et d'étymologie du TLF* (communication présentée lors de la Journée d'étude «Lexicographie historique française: autour de la mise à jour des notices étymologiques du Trésor de la langue française informatisé» [Nancy/ATILF, 4 novembre 2005]).
- JAMESON, Frederic. Céline and Innocence. In: KAPLAN, Alice e ROUSSIN, Philippe. South Atlantic Quartely: *Céline, USA*. Durham, v.93, n.2, 311-319, Spring 1994.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires : Raidos, 2004.
- LA ROCHEFOUCAULD, François le Duc. *Oeuvres*. Édition établie par L. Martin-Chauffier. Bibliothèque de la Pléiade: Paris, 1964.
- LE GOFF, Jacques. *As raízes da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LEVIN, Harry. *The Gates of Horn: A study of five french realists*. New York: Oxford University Press, 1966.
- LINTVELT, Jaap. *Essay de Typologie Narrative: le 'point de vue'*. Librairie José Corti : Paris, 1989.
- MAUPASSANT, Guy de. *Le Roman. Pierre et Jean*. Paris : France Loisirs, 1993.
- MCKEON, Michael. Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Edited by Michael McKeon. New Jersey: The Johns Hopkins, 2000.
- MEIROZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1938)*. Genebra: Droz, 2001.
- MIGUEL, Regina Dantas. *Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline : o itinerário de uma viagem*, 2010. Dissertação (Mestrado em estudos linguísticos literários e tradutológicos em francês), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MIRAUX, Jean-Philippe. Personaje y visión del mundo en Céline. *El Personaje en la Novela*. Buenos Aires : Ed. Nueva Visión, 2005.
- MORETTI, Franco. O século sério. *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris : P.U.F., 1989.
- OEHLER, Dolf. Art-Névrose. *Terrenos Vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PARKER, Augustine. *Los Pícaros en la Literatura: la Novela Picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid: Gredos, 1975.
- PAVEL, Tomas. *La Pensée du Roman*. Paris : Gallimard, 2003.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. *Histórias Extraordinárias*. Trad. de Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- PREMINGER, Alex. e BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard, 1950.
- QUÉRIÈRE, Yves de la. *Céline et les mots: Étude stylistique des effets de mots dans le Voyage au bout de la nuit*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1973.
- RAIMOND, Michel. *Le roman contemporaine: le signe des temps*. Paris: SEDES, 1976.
- RANK, Otto. *Don Juan: une étude sur le double*. Trad. S. Lautman. Paris: Denoël, 1932.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Nausée de Céline*. Lagrasse : Verdier, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SAMÓSATA, Luciano de. *Diálogo dos mortos*. Trad. Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athenas/Edusp, 2007.
- SIARY, Gerard. Echos picaresques dans le roman contemporain. *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, n. 21, Special Issue, French, 2005
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Trad. par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.
- STAËL, Mme de. *Delphine*. Paris: Charpentier, 1851.
- STANZEL, Franz. *Narrative situation in the novel*. Trad. James P. Pusak. Londres, Indiana University Press, 1971.
- STAROBINSKI, Jean. *L'oeil vivant I: La relation critique*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. *As máscaras da civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STAŠKOVÁ, Alice. *Nächte der Aufklärung*. Studien zur Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie in "Voyage au bout de la nuit" von Louis-Ferdinand Céline und "Die Schlafwandler" von Herrmann Broch. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008.

TADIÉ, Jean – Yves. *O romance no século XX*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Sur la théorie de la prose*. Trad. de Guy Verret. Lausanne : L'Âge d'homme, 1973.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel*. Oxford: Basil Blackwell, 1964.

VACHON, Stéphane. *Balzac théoricien du roman*. In: BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. Paris: Livre de Poche, 2000.

VITOUX, Frédéric. *La vie de Céline*. Ed. Grasset, 1988.

VOLTAIRE: *Candide Et Autres Contes*. Paris: Larousse, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris: Gallimard, 1978.