

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

REGINA DANTAS MIGUEL

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT, LOUIS-FERDINAND CÉLINE : O
ITINERÁRIO DE UMA VIAGEM

SÃO PAULO
2010

REGINA DANTAS MIGUEL

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT, LOUIS-FERDINAND CÉLINE :
O ITINERÁRIO DE UMA VIAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto

SÃO PAULO
2010

A minha mãe, Heloysa Dantas

AGRADECIMENTO

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Maria Cecilia Queiroz de Moraes Pinto, pela leitura atenciosa, pelos ensinamentos e pelos diálogos enriquecedores.

A meu irmão Pedro, pela leitura, pelo apoio e pelas sugestões imprescindíveis na realização deste trabalho.

A minha irmã Heloysa, pelo apoio motivador e pelos conselhos estimulantes.

Ao José, pelos livros e sugestões.

A meu irmão Vladimir e a minha filha Mariana, pelo apoio, incondicional.

A Christopher Ainsbury, pelo incentivo e pelo encorajamento desde os meus primeiros passos.

E, a Louis-Ferdinand Céline, pelas horas de prazer, aprendizado e descobertas que esta viagem me proporcionou...

RESUMO

Voyage au bout de la nuit, do escritor francês Louis-Ferdinand Céline, obteve uma grande repercussão nos círculos literários e junto ao público em 1932, ano de seu lançamento. Por uma linguagem popular e virulenta até então ausente da literatura francesa e pela violência com que seu herói Ferdinand Bardamu denunciava as injustiças da sociedade, o livro de estréia de Céline causou um forte impacto e, até hoje possui um lugar à parte no cenário literário. Um dos fatores responsáveis por esse impacto seria sem dúvida, a inovação perpetrada à língua francesa uma vez que seu autor pretendia renová-la a partir da linguagem oral e popular. O romance apresenta um duplo movimento de protesto: a denúncia virulenta de seu protagonista e o golpe desferido no âmago da língua literária acadêmica. Grande parte de sua repercussão, deveu-se em larga escala a essa escolha lingüística considerada inovadora e revolucionária para os padrões da época. A invenção de Céline de “escrever como se fala” seria uma espontaneidade aparente, pois, seu estilo nada tem de natural, ao contrário, é artifício, resultado de um longo trabalho. Se a escolha de uma língua criada a partir de tal registro escandalizou os leitores de sua época, hoje em dia, o impacto do romance decorre nem tanto da linguagem e mais da violência com que Bardamu se refere a seus semelhantes. Gostaríamos no presente trabalho de esboçar uma análise das duas forças do texto - o estudo da escritura e do universo criados por Céline. A abordagem de sua viagem nos conduziria à percepção de um mundo criado a partir de uma dimensão onírica, pois uma viagem “imaginária” é anunciada desde a epígrafe do romance: “Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária.” A viagem ao fim, ao fundo da noite empreendida por Céline teria a acepção do caminho lento e gradual para a morte. O mergulho dentro de tal universo nos remeteria também à porção autobiográfica sugerida na obra celiniana, visto que os itinerários de Bardamu e de Céline seriam convergentes. Enfim, esse estudo nos permitiria refletir sobre o uso de uma língua construída sobre um código “oral-popular” dispositivo utilizado pelo autor para introduzir na linguagem escrita a emoção do falado.

Palavras-chave: literatura francesa, língua oral-popular, viagem onírica, razão emotiva, estilo

RÉSUMÉ

Voyage au bout de la nuit, roman inaugural de l'écrivain français Louis-Ferdinand Céline, a eu un grand retentissement dans les cercles littéraires et auprès du public lors de sa parution en 1932. Par son langage populaire et virulent jusqu'alors absent de la littérature française ainsi que par la violence avec laquelle son héros, Ferdinand Bardamu dénonçait les injustices de la société, le premier livre de Céline a suscité un vif impact et il occupe toujours une position à part dans le monde littéraire. L'innovation perpétrée à la langue française pourrait en être l'un des facteurs déterminants car son auteur avait l'intention de la renouveler à partir d'un registre oral-populaire. Il existerait dans le texte célinien un double mouvement de protestation : à côté de la dénonciation véhémement d'un monde absurde, il y aurait aussi, un coup porté au sein de la langue littéraire académique. L'énorme retentissement de l'ouvrage est sans doute dû au choix de cette langue considérée innovatrice et révolutionnaire pour les paramètres de son époque. Aujourd'hui, l'invention célinienne, celle d'« écrire comme on parle » exprimerait une spontanéité apparente puisque son style ne serait nullement naturel, au contraire, il s'agirait d'un artifice, d'un travail de longue élaboration. Si le choix linguistique a déclenché une vague bruyante de scandales à son époque, de nos jours, l'impact du roman découle moins du langage que de la violence des propos tenus par Bardamu envers ses semblables. Le but de cette étude consisterait donc à dresser une ébauche d'analyse des deux forces majeures du texte, à savoir, l'écriture et l'univers céliniens. L'approche de son voyage conduirait à la perception d'un monde créé à partir d'une dimension onirique puisque un voyage « imaginaire » est annoncé dès l'épigraphe du roman : « Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. » Le voyage au bout, au bout de la nuit entrepris par Céline aurait ici, l'acception de l'acheminement lent et graduel vers la mort. L'immersion dans cet univers nous amènerait aussi à la part autobiographique suggérée vu que les itinéraires de Bardamu et de Céline seraient convergents. Enfin, cette analyse nous permettrait de réfléchir sur l'usage d'une langue construite sur un code oral-populaire, dispositif employé par son créateur pour introduire l'émotion du parlé dans la langue écrite.

Mots-clés: littérature française, langue orale-populaire, voyage onirique, raison émotive, style

ABSTRACT

Journey to the end of the night (*Voyage au bout de la nuit*), by the French author, Louis-Ferdinand Celine, caused a stir in literary circles and the public at large when it was launched in 1932. Its vitriolic tone and the popular idiom in which it was written were quite unprecedented, as was the vehemence with which Ferdinand Bardamu decried social injustice. This, the first book written by Celine, created a huge impact and until today continues to occupy an important place in the world of literature. The author's intention to breathe new life into the French literary canon by introducing the popular idiom into the written language was, without doubt, one of the factors behind this impact. The form of protest adopted by the novel is two-pronged: alongside the vehement denunciation of an absurd world, was the blow which was aimed at the very heart of academic literary language. There can be no doubt that the vast resonance created by the work is the result of this choice of language, which was considered to be both innovative and revolutionary when judged by the standards of its time. Today, Celine's invention of "writing the way we speak," has a particular air of spontaneity, which would have been lost, had the author instead resorted to the artifice of a more elaborate style. If the choice of language set off a wave of resounding scandals at the time, nowadays it is not the language, but rather the violent manner in which Bardamu refers to his peers that creates a similar impact upon contemporary readership. The purpose of this study is therefore to examine the two driving forces behind the text: the writing and Celine's universe. The manner in which the *voyage* is approached leads to the perception of a world wrought from a dream-state dimension, since it is an "imaginary voyage" which is announced in the foreword of the novel. "This journey of ours is entirely imaginary." The journey to the night's end, undertaken by Celine has the sense of a slow and deliberate journey towards death. Once immersed in this universe, we are led to a place where the itineraries of Bardamu and Celine converge, suggesting strong autobiographical associations. Finally, this analysis allows us to reflect on the usage of a language constructed upon the code of a popular idiom, a mechanism used by its creator to introduce the paradox of emotive reasoning expressed in the popular idiom, into the written language.

Keywords: French Literature, popular idiom, dream-state journey, emotive- reasoning, style

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
APRESENTANDO O AUTOR E A OBRA	11
1 De Destouches a Celine.....	11
2 O projeto literário.....	15
APRESENTANDO O ROMANCE: UM BREVE RESUMO	20
Parte 1: Paris, a guerra e as viagens.....	20
Parte 2: Paris, Toulouse e o fim da viagem.....	22
CAPÍTULO 1 A ESTRUTURA NARRATIVA DE <i>VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT</i>	29
1.1 Composição do Romance.....	31
1.2 Composição da estrutura narrativa.....	34
1.3 Comunicação narrativa.....	38
1.3.1 O papel do narrador.....	39
1.3.2 As vozes narrativas.....	43
1.3.3 O narrador e seu duplo.....	44
CAPÍTULO 2 O UNIVERSO CELINIANO DE <i>VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT</i>	49
2.1 Do real ao imaginário.....	50
2.1.1 A representação do tempo e do espaço.....	50
2.1.2 O real e a recusa da ilusão realista.....	55
2.1.3 A realidade delirante.....	60
2.2 O imaginário dominado pela morte.....	69
2.2.1 A estética de uma tragi-comédia.....	69
2.2.2 A dualidade vida/morte.....	74
2.2.3 A viagem, a noite e a pulsão de morte.....	79
CAPÍTULO 3 UMA ESCRITURA ROMANESCA EM CONFLITO	86
3.1 De uma língua, outra.....	87
3.2 « Ça a débuté comme ça ».....	89
3.3 Potência e impotência da linguagem.....	94
CONCLUSÃO	105
BIBLIOGRAFIA	112

INTRODUÇÃO

« L’homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C’ est ça,
mon livre »¹
(Céline)

¹ “O homem está nu, despojado de tudo, mesmo de sua própria fé. Meu livro é isso.” (trad. nossa)
(Godard, 1991, p. 101)

O presente estudo literário será desenvolvido a partir da leitura analítica de *Voyage au bout de la nuit*, primeiro romance de Louis-Ferdinand Céline, publicado em 1932, ou seja, há quase oitenta anos, mas que até hoje, conserva seu vigor. A relevância da obra encontra-se ao lado do grande protesto cuja força residiria em uma série de fatores reveladores do esmagamento do homem bem como da linguagem escolhida para exprimir uma interrogação angustiada sobre a vida e o homem.

A escolha de uma linguagem revolucionária para os padrões da época e sua forte conotação de revolta e protesto, e, sobretudo a criação de um estilo literário singular, tornaram-se as características da escritura celiniana.

A via aberta por Céline de “escrever como se fala” revela ser uma espontaneidade aparente, pois é essencialmente fabricada, essencialmente construída sobre um registro lingüístico oral-popular.

A primeira frase do romance: « *Ça a débuté comme ça* » lançaria para o leitor a obra de Céline talvez com a mesma intensidade que o « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* » lançara a « *Recherche* » para o leitor de Proust.

Em 1932, Marcel Proust pontificava na grande literatura: há apenas cinco anos saíra o último volume de sua grande obra « *À la recherche du temps perdu* ». Ora, tudo o que em Proust era delicadeza, fineza, meios-tons, harmonia, em Céline era grosseria, cruza, violência, deformação. Hoje, um e outro, são cultuados por devotos no mundo inteiro.

Voyage au bout de la nuit é um romance cujo apelo revolucionário é exercido pela inovação expressiva da linguagem criada por Céline. O principal impacto, o mais imediato e sensível deve-se ao emprego que é feito do “francês popular”, da primeira à última frase. Quaisquer que sejam as precisões e aperfeiçoamentos que esse emprego exige, é por seu intermédio que *Voyage* inova e choca e que sua publicação é um marco na história da literatura francesa.

A grande repercussão do romance deve-se, certamente ao emprego de uma linguagem inovadora e ousada, mas não se pode deixar de observar a presença recorrente da morte em um universo criado a partir da experiência traumática da guerra. “Nossa vida é uma viagem”, diz a epígrafe do romance. A palavra “viagem” refere-se à viagem para a morte, a morte certa, a morte aos poucos.

A viagem celiniana encontra-se revestida do imaginário, pois, ainda na epígrafe o autor diz: “Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária. (...) Basta fechar os olhos.” O imaginário dessa viagem poderia ser aproximado de um universo onírico visto que seu campo lexical evocaria para o leitor a dimensão de um “sonho” através das palavras: “noite”,

“imaginária” e “fechar os olhos”. Seria necessário explicitar nessa introdução que a viagem “onírica” estaria fortemente impregnada pela presença da morte: Bardamu, o herói do romance, repete inúmeras vezes que “a verdade deste mundo é a morte.”

Revela-se dessa maneira, de grande interesse processar a análise literária do relato de viagem imaginária visto aqui sob um duplo prisma: a narrativa e o universo criados por Céline.

A finalidade dessa investigação literária é a de desenvolver uma proposta de análise sobre o universo e a estética celinianos focalizados nesse seu primeiro romance.

Essa reflexão compreende três fases que poderiam ser expressas através do estudo do estilo e do conteúdo: a primeira etapa refere-se à apresentação do autor, obra e um breve resumo, dispositivo necessário para ilustrar os pontos que serão abordados, assim como para referenciar as análises subsequentes. A segunda etapa aborda a estrutura narrativa da obra, bem como sua especificidade enquanto texto literário. Ou seja, nessa fase do trabalho, o romance será analisado através de dois pólos: a estrutura do discurso e a criação de seu universo; a transposição literária da “viagem ao fim da noite.” A temática estilística e inúmeras questões por ela suscitadas serão o objeto dessa terceira etapa cuja importância será a de se proceder a uma reflexão sobre a escritura romanesca de *Voyage au bout de la nuit*.

A conclusão dessa investigação nos leva a propor uma reflexão sobre a função e a natureza do estilo em Céline. Dentro dessa discussão, algumas hipóteses poderiam ser formuladas e uma delas seria a de demonstrar que foi através do estilo, estilo esse elaborado, construído minuciosamente, que Céline pode enfrentar a mentira e a “contaminação” da realidade, uma vez que a narrativa de *Voyage au bout de la nuit* nos conduziria à dupla constatação da morte e da máscara.

APRESENTANDO O AUTOR E A OBRA

1 De Destouches a Céline

O percurso biográfico de Louis-Ferdinand Auguste Destouches, aliás, Louis-Ferdinand Céline está longe de ser convencional. O escritor nasceu em Courbevoie, periferia de Paris em 1894, no ano em que a França havia sido sacudida pelo « *Affaire Dreyfus* »² Esse fato, de grande repercussão política para o país, marcou-o profundamente .

Louis-Ferdinand nasceu e foi criado em um ambiente de funcionários e pequenos comerciantes nacionalistas. Seu pai, de origem burguesa, trabalhava em uma companhia de seguros; sua mãe, com a avó Céline Guillou, em uma loja de antiguidades especializada em rendas antigas.

A vinda de Louis-Ferdinand ao mundo foi marcada por uma circunstância particular. Ainda recém-nascido, foi separado da mãe que por razões desconhecidas, julgava-se tuberculosa e temia contaminar o filho. O bebê foi então enviado para uma família de criação no interior da França. Mais tarde, Céline manifestaria uma intensa aversão à vida no campo, como afirma em *Voyage au bout de la nuit*:

« Moi d’abord la campagne, faut que je le dise tout de suite , je n’ ai jamais pu la sentir, je l’ ai toujours trouvée triste, avec ses borbiers qui n’ en finissent pas, ses maisons ou les gens n’ y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part. » (*Voyage*, 1981, p.13)³

Só voltou à casa dos pais três anos depois, em 1897. Mais do que ao afastamento em si, a longa separação deveu seus efeitos ao motivo que originou a fantasia de sua mãe, obcecada com a ameaça imaginária de contágio. Marguerite era efetivamente uma mulher atormentada pela idéia dos micróbios. Ao seu medo fantasmático da tuberculose, é preciso acrescentar a obsessão pela higiene e a admiração incondicional por Louis Pasteur. O filho certamente sofreu sua influência, já que escolheu a carreira médica antes de se tornar escritor.

Como médico, pode-se dizer que Céline tornou-se o sintoma de sua mãe, ao mergulhar sistematicamente nas condições mais miseráveis e malsãs do exercício da medicina. Tornara-se também obcecado pelas questões de higiene e profilaxia: em sua tese de doutorado em

² Em 1894, o capitão francês Dreyfus, judeu de origem alsaciana foi condenado à prisão perpétua acusado de traição. Este caso abalou a sociedade francesa de 1894 a 1906, não só por tratar-se de um erro judiciário, mas principalmente porque levantara uma grande polêmica sobre o anti-semitismo.

³ Trad.bras. “ Eu primeiro o campo, é bom ir logo dizendo, nunca o suportei, sempre o achei triste, com seus atoleiros intermináveis, suas casas onde as pessoas nunca estão e seus caminhos que não levam a lugar nenhum.”(*Viagem*, 1995, p.23)

medicina, em seus romances e panfletos, o doente e o médico eram ameaçados pela podridão e micróbios.

A família de Céline apresentava uma discordância entre o ramo paterno e o materno. Os Destouches eram de origem burguesa, burgueses decadentes no momento em que Céline nele veio a tomar o seu lugar. Fernand Destouches, o pai de Céline, só conseguira tornar-se um pequeno funcionário, amargurado com sua sorte e sonhando recuperar a respeitabilidade. Não muito mais esperto do que trabalhador, era também um pouco mitômano, inventando para si aventuras que prolongavam a paixão de seu próprio pai pelo mar através de travessias e tempestades imaginárias. Do lado materno, os Guillou, de origem muito mais modesta, eram pequenos comerciantes que haviam conseguido, à força de paciência e economia, guardar algum dinheiro. Apesar destas diferenças, o casamento se realizou, mas o desprezo da avó-materna de Céline por seu pai nunca se aplacou. No entanto, foi com essa avó que o pequeno Louis-Ferdinand estabeleceu muito cedo, uma relação de cumplicidade. Foi igualmente dela que mais tarde, tomou emprestado o nome “Céline” que se tornaria seu pseudônimo literário.

Céline Guillou exerceu uma grande influência sobre o neto, ao salientar para ele a discordância entre o real e o imaginário. Em oposição às tendências fabulatórias do pai, era uma mulher alérgica às mentiras, e, entretanto desenvolveu no neto o gosto pelos espetáculos, pelo teatro de marionetes, pelas festas populares, por todo um mundo imaginário e feérico que marcaria profundamente a obra de Céline.

Fernand Destouches inventava para si aventuras e as contava para quem quisesse ouvi-las. Fazia um uso teatral da fala, inflamando-se em requisitórios apaixonados. Em « *Mort à crédit* », Céline traçou o retrato patético de um ser narcísico cuja imagem terrível estava em completo desacordo com a realidade:

« Au bureau de la *Coccinelle* ils le traitaient comme de la pane. L’ amour-propre le torturait et puis la monotonie. Il n’ avait pour lui qu’ un bachot, ses moustaches et ses scrupules. Avec ma naissance en plus, on s’ enfonçait dans la mistoufle. » (*Mort à crédit*, 1981, p.550)⁴

Esse personagem, que tenta desesperadamente salvar seu amor-próprio a golpes de grandiloquência, embora desacreditado pela realidade, contrasta singularmente com o herói celiniano, o Bardamu de *Voyage au bout de la nuit*, que se define pelo completo abandono de todo amor-próprio.

⁴ “No escritório da *Coccinelle* tratavam-no com pouco caso. Era uma tortura para o amor-próprio dele, e, também, por causa da monotonia. Só tinha a seu favor um diploma do curso secundário, o bigode e os escrúpulos. Com o meu nascimento, ainda por cima, via-se a um passo da miséria.” (*Morte a crédito*, 1982, p.46)

As circunstâncias em que se produz esse esvaziamento de amor-próprio são relatadas em seu romance durante a viagem de navio que o conduz à África: Bardamu é antipatizado pelos passageiros, que o fazem sofrer toda espécie de humilhações:

« (...) Une véritable réjouissance générale et morale s’annonçait à bord de l’*Amiral-Bragueton*. « L’ immonde » n’ échapperait pas à son sort. C’ était moi. » ((*Voyage*,1981, p.115)⁵

Para se salvar, Bardamu opta pelo discurso patriótico, uma vez que a acusação de traidor da pátria pesa sobre ele. Encena a farsa do grande patriota a fim de desculpar-se.

Esse episódio é significativo, reflete a discordância que Céline constatava em seu próprio pai, entre a grandiloquência verbal e a insignificância real, o que certamente lhe traçaria o caminho da denúncia das bagatelas da fala.

Céline cresceu marcado por duas obsessões de seus pais: a doença e a miséria. Marguerite Guillou, era uma mulher fundamentalmente inquieta e permanentemente atormentada pelo medo dos micróbios, seu pai reivindicava uma ascendência burguesa que havia perdido. O casal parece ter sido essencialmente movido pelo projeto de sustentar um padrão que as dificuldades financeiras não os autorizavam a ter.

François Gibault (1987) em sua biografia de Céline, sugere que, se os Destouches tivessem aceitado viver como trabalhadores, teriam conhecido a fartura e sem dúvida teriam sido felizes.

No entanto, parece que não foram a doença ou a miséria enquanto tais, nem tampouco sua presença obsedante no discurso dos pais, que marcaram Céline, mas sim a mentira. Sua mãe se dizia doente, mas era sadia, queixavam-se de ser pobres, mas realmente não o eram.

Marguerite Destouches sonhava em ver o filho bem estabelecido no comércio e para tanto, os estágios nos bons estabelecimentos do ramo eram mais importantes do que os estudos secundários. Louis-Ferdinand só fez o curso primário. Dos 13 aos 15 anos viveu em internatos da Inglaterra e da Alemanha para aprender línguas; e dos 15 aos 18 foi aprendiz em uma loja de tecidos finos e em duas joalherias. Esses episódios são relatados em seu segundo romance « *Mort à crédit* »

O comércio praticado pela mãe de Céline – primeiro com antiguidades, depois com rendas antigas – punha em jogo uma constante falsificação do objeto e a lábria da fala. Saber distinguir o verdadeiro do falso, não se deixar enganar na hora da compra da mercadoria, enfrentar o risco de se deixar seduzir por belas palavras são exigências nesse ramo de

⁵ “Um verdadeiro júbilo geral e moral anunciava-se a bordo do *Amiral-Bragueton*. O “miserável” não escaparia de seu destino. Era eu.”(*Viagem*,1995, p.124)

atividade. Céline foi iniciado no uso das belas palavras através das conversas que ouviu no decorrer de sua infância. O verdadeiro é situado ao lado da avó, em oposição aos pais pintados em « *Mort à crédit* » como seres da mentira. Podemos dessa forma, compreender por que foi dela que Céline retirou seu pseudônimo literário

Em agosto de 1914, Louis-Ferdinand fazia o seu serviço militar na Lorraine⁶ quando teve início a Primeira Guerra Mundial. Aos dezoito anos engajou-se em uma guerra que o marcaria visceralmente. Sua experiência militar pode ser vista como o evento fundador de seu romance “pessoal”. Ferido gravemente por uma bala no braço direito, foi transferido para Paris e submetido a inúmeras operações, que não o salvaram de uma paralisia radial. A traumática participação de Céline na frente de batalha deixa-lhe seqüelas para o resto da vida, como a insônia, os distúrbios de audição causados por explosões de granadas e as enxaquecas.

Imediatamente após o acidente, o jovem Louis-Ferdinand, já reformado, foi condecorado por coragem durante a guerra. Em 1915, foi designado para trabalhar no consulado geral da França em Londres. A partir daí teve início sua vida de viajante. Seus deslocamentos o conduziram principalmente à África (entre 1916 e 1917), aos Estados- Unidos em 1925. Essas duas viagens estão presentes na narrativa de *Voyage au bout de la nuit*, - à União Soviética em 1936, à Alemanha entre os anos 1944 e 1945 e por fim à Dinamarca entre 1945 e 1951.

Seu interesse pelo corpo humano e suas doenças o direcionaram para os estudos de medicina. Após haver concluído seus estudos secundários com a idade de vinte e cinco anos, Louis-Ferdinand iniciou seus estudos universitários de medicina, concluídos em 1924 com uma tese dedicada à *La Vie et l' Oeuvre de Philippe Ignace Semmelweis*”.

Este médico obstetra húngaro nascido em 1818 e morto em 1865, havia preconizado a importância da assepsia no campo da obstetrícia. Com efeito, Semmelweis constatou que, quando se obrigava os médicos obstetras a lavar as mãos antes de se aproximar das parturientes, a proporção de infecções puerperais, muitas vezes mortais, caía de 30% para menos de 1%. Essas infecções eram causadas, pelo fato de que os médicos transitavam da sala onde dissecavam cadáveres para a dos partos sem se desinfetar.

Ao longo de sua trajetória, Louis-Ferdinand sempre esteve em contato com a morte: muito jovem, durante a guerra e por seu trabalho na seção de higiene da Sociedade das Nações em Genebra. Sua carreira de funcionário internacional o levou a percorrer a Europa, os Estados Unidos e a África em missões médicas. Céline participou de campanhas contra a

⁶ A Lorraine é uma das regiões da França e situa-se a leste, próxima da Alemanha.

tuberculose e de missões higienistas da medicina do trabalho, na França e no exterior. Em todos os lugares onde desenvolveu essas missões médicas, revelou um olhar atento e sensível às manifestações das doenças anunciadoras da morte que atingem o homem moderno, o homem miserável das cidades e das periferias crescentes – essas inquietações encontram-se presentes em *Voyage au bout de la nuit*, nos episódios de Rancy (periferia parisiense) e de Nova York.

A tese de Céline ultrapassou em muito o campo da técnica ou da ética médica. Ainda não se tratava de um romance, mas já era, em estado puro, a exposição de uma fantasia: o fim trágico de Semmelweis tal como Céline o descreveu era pura imaginação.

O relato da vida do médico húngaro foi, para Céline, a oportunidade de expor um tema que atravessaria toda a sua obra literária como um painel de fundo: o da infecção da vida pela podridão do cadáver. Esse tema, aliás, predominou sobre a exposição biográfica cujo conteúdo mereceu do autor, uma versão no mínimo romanceada. Poderíamos afirmar que a tese de doutorado do Dr. Destouches marcaria o início da carreira do escritor Céline.

2 O projeto literário

A tese de doutorado de Céline seria, portanto sua primeira imersão no universo literário, uma vez que a temática e o estilo adotado pelo médico Destouches confirmariam o que viria a ser o seu projeto literário: uma produção romanesca onde a doença e a morte, os dois lados de um pesadelo, ocupam o primeiro plano. Ao lado de uma perspectiva situada inteiramente ao lado da morte, temos a dimensão explícita do papel exercido pelo imaginário celiniano, que pode ser visto na epígrafe de seu primeiro romance, “*Voyage au bout de la nuit*”:

« (...)Voyager, c’ est bien utile, ça fait travailler l’ imagination ». (*Voyage*, 1981, p.15)⁷

É através dessa declaração um tanto enigmática que o romance tem início para o leitor: essa primeira frase sugere a relação estabelecida pelo autor entre a viagem e o imaginário cujo conteúdo simbólico pode ser visto através da metáfora: “au bout de la nuit”: estamos diante de uma viagem cujo final é a morte, como o próprio Céline diz na mesma epígrafe:

⁷ “ Viajar é muito útil, faz a imaginação trabalhar.” (*Voyage*, 1995, p.15)

« (...) Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force...Il va de la vie à la mort »⁸ (*Voyage*, 1981, p.15)

“*Voyage au bout de la nuit*” é um romance no qual diversos gêneros ficcionais são apresentados ao leitor: romance picaresco, romance filosófico, romance do duplo, romance autobiográfico...É tudo isso ao mesmo tempo. A fórmula literária escolhida por Céline é a de um romance cuja característica é apresentar diversos gêneros em um mesmo discurso.

No romance, há uma sobreposição de diversas histórias e os relatos se misturam⁹. Não estamos diante de uma única narrativa, mas sim de uma narrativa de narrativas.

O romance está dividido exatamente em duas metades que irão compor duas narrativas que se completam, mas que também poderiam estar separadas. A primeira parte possui as características do romance picaresco: um herói instável, cínico e suas aventuras constantemente renováveis, cujo relato serve de pretexto a uma crítica sistemática da sociedade e dos homens. A segunda relata a existência de Ferdinand Bardamu, narrador-protagonista médico na periferia parisiense, em Rancy e posteriormente em Vigny¹⁰. O relato não apresenta o mesmo tom. As aventuras de um herói pícaro e sua verve satírica e desabusada dão lugar a uma investigação filosófica sobre o mal, a guerra e a doença.

O autor cede seu nome assim como suas experiências ao narrador-protagonista que relata suas próprias aventuras bem como as de um personagem simbólico, Robinson. Paris, a guerra, a África, os Estados Unidos, a periferia parisiense, um asilo de alienados, são os principais cenários do romance, representados com as cores do inferno. O sentimento que domina esse conjunto da vida moderna vista por um médico é o do asco diante da podridão.

Trata-se de uma “viagem imaginária”, uma narrativa fictícia e, portanto, um romance¹¹ mas seria necessário salientar que diversos são os pontos em que a vida de Bardamu e a de Céline convergem. Certamente ao lado do imaginário, do irreal e do fictício, temos a experiência pessoal de Céline, que não poderia ser esquecida. A história de seu narrador Ferdinand Bardamu reflete a experiência pessoal de Céline, mas nem por isso o romance pode ser considerado autobiográfico.

Voyage au bout de la nuit marcou profundamente a literatura do período entre-guerras. Desde a sua publicação em outubro de 1932, a obra teve grande repercussão observável

⁸ “Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária. É essa a sua força...Ela vai da vida à morte.”(*Voyage*, 1995, p. 15)

⁹ « Dans *Voyage au bout de la nuit* plusieurs ouvrages chevauchent, se mêlent... » (E. Dabit citado em *Voyage de la nuit, Critiques 1932-1935*, 1981, p.79)

¹⁰ Céline utiliza um nome fictício para nomear a periferia de Rancy (Garenne-Rancy) assim como a cidade de Vigny-sur-Seine.

¹¹ « C’ est un roman, rien qu’ une histoire fictive. » (Céline, na epígrafe do romance *Voyage* , 1981, p. 11)

através dos testemunhos dos leitores da época: o escritor francês Georges Bernanos, em uma resenha sobre o romance publicada no jornal francês *Le Figaro*, em sua edição de 13 de dezembro de 1932, já havia observado que Louis-Ferdinand Céline havia sido criado por Deus para escandalizar...¹² Por sua linguagem popular e desabrida, até então desqualificada pelos escritores da época, pela violência com que seu narrador Ferdinand Bardamu denunciava as torpezas da sociedade, o romance de estréia de Céline, de fato escandalizou. O escritor Jean Giono, assim se manifestou sobre o livro: “Muito interessante, mas com uma idéia pré-concebida. E artificial. Se Céline pensasse realmente como escreveu, ele teria se suicidado.”¹³

Nos meses subseqüentes ao seu lançamento, o romance mereceu artigos entusiastas ou indignados. Em um ano, as vendas se aproximavam dos cem mil exemplares e estavam a caminho as primeiras traduções.

O romance ocupa ainda hoje, quase oitenta anos após seu lançamento, um lugar à parte na obra de Céline, mesmo que seus romances posteriores, especialmente “*Mort à crédit*” possam parecer, sob certos ângulos, mais completos. “*Voyage au bout de la nuit*” é certamente seu romance mais conhecido, mais lido e mais estudado. Segundo alguns críticos o único.

O crítico Luis Costa Lima (2006) refere-se a “*Voyage*” como um dos grandes romances do século: “... sua disposição anárquica, narrativa e política, respaldada por um coloquialismo feroz, tanto provocará a ira dos *académiciens* quanto a procura pela direita e pela esquerda de atraí-lo para seus quadros.”¹⁴

Céline conseguira desde o lançamento de seu livro provocar a indignação e o entusiasmo de seus leitores: em 1932, “*Voyage au bout de la nuit*” era o favorito para ganhar o prêmio Goncourt¹⁵, mas no último momento alguns jurados recusaram votar em um romance repleto de expressões grosseiras e intoleráveis, mesmo nas circunstâncias em que foram utilizadas. A recusa em atribuir o maior e mais prestigioso prêmio literário francês a um romance como “*Voyage*” fica clara na apresentação de sua tradução brasileira:

“(...)Há que situar no tempo os pundonores lingüísticos dos veneráveis acadêmicos. Em 1932, Marcel Proust pontificava na grande literatura...” (*Viagem*, 1981, p.6)¹⁶

¹² “M. Céline scandalise. À ceci, rien à dire, puisque Dieu l’ a visiblement fait pour ça. “ (A. Derval, *Voyage au bout de la nuit, critiques 1932-1935*, 1981, p.108)

¹³ “ Très intéressant, mais de parti pris. Et artificiel. Si Céline avait vraiment pensé ce qu’ il a écrit, il se serait suicidé. » (op.cit., 1981, p.29)

¹⁴ Lima, Luiz Costa, *História.Ficção.Literatura*,2006, p.367

¹⁵ O Goncourt é o prêmio literário mais importante existente na França.

¹⁶Apresentação da tradutora Rosa Freire d’Aguiar em Céline, *Viagem ao fim da noite*, 1995, p. 6

O último volume de “*À la recherche du temps perdu*” havia sido lançado há apenas cinco anos e a sociedade literária ainda vivia intensamente o impacto desse romance. Tudo o que em Proust era delicadeza, meios-tons, harmonia, em Céline era grosseria, crueza, violência e deformação. Hoje, um e outro são cultuados por adeptos no mundo inteiro, fato que é corroborado pela crítica Leda Tenório (1997)¹⁷, que o considera o mais importante romancista francês do século vinte, ao lado de Marcel Proust.

Céline desejava renovar a língua francesa a partir da linguagem oral e popular, seu grande achado consistiu em ser um “Proust da plebe”, segundo a expressão de um crítico da época.

A fórmula de “escrever como se fala” (espontaneidade apenas aparente como evidenciam os trechos altamente “literários”) foi desde então bastante estudada por muitos escritores. O impacto causado hoje pelo romance decorre menos da linguagem, inovadora na sua época, e mais da virulência com que seu narrador Bardamu exprime o horror que sente pela guerra e pelo homem.

Se em um primeiro momento descortina-se uma mensagem de caráter político e ideológico, que foi vista como sendo a de um homem de esquerda, não somente pelo seu ideário, mas também pela audácia da linguagem, temos logo em seguida a dimensão obtida por sua ousadia lingüística e é essa audácia que confere ao romance toda sua carga explosiva.

O romance apresenta, nesse início do século XX, um lado nunca antes visto, ao menos de maneira tão sistemática: para atacar a sociedade dos anos 1914-1930, Céline focaliza seus aspectos mais insuportáveis, tais como a guerra e a exploração do homem, quer na colônia, na sociedade industrializada dos Estados Unidos ou na periferia parisiense. Céline não se limita a expor as conseqüências terríveis do sistema capitalista, sobre as quais a experiência da guerra, através de seu alter-ego Bardamu, abriu-lhe definitivamente os olhos. A desigualdade, o poder do dinheiro, a hierarquia, mas também os valores heróicos, patrióticos e familiares são denunciados com veemência em seu discurso, que não deixa de lado mentiras, hipocrisias e idealizações...

Os ataques são dirigidos a uma sociedade burguesa, conservadora e nacionalista, cujos beneficiários ignoram o tipo de exploração sobre a qual obtêm seus privilégios e por isso não questionam a desumanidade do colonialismo.

Ora, essa denúncia não correspondia às convicções e às esperanças de muitos de seus admiradores de 1932 e o romance não contém uma análise da infra-estrutura dessa sociedade.

¹⁷ Motta, Leda Tenório da, *Lições de Literatura Francesa*, 1997, p.150

Ao lado da denúncia social há a recusa de uma postura revolucionária e ideológica o que nos leva a considerar o romance destituído de uma dimensão política que impede a tentativa de enquadrar o romance sob os rótulos políticos “direita” ou “esquerda”.

A evocação de uma realidade histórica, o mergulho no subconsciente do homem e a construção de uma linguagem inovadora em sua concepção, são responsáveis pelo poder e força dessa criação romanesca.

APRESENTANDO O ROMANCE: UM BREVE RESUMO

Parte 1: Paris, a guerra e as viagens

« ...Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu' il y 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 y 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. » (*Voyage*, 1981, p.10)¹⁸

Há apenas alguns minutos que Ferdinand Bardamu, o narrador-protagonista de « *Voyage au bout de la nuit* » engajou-se na guerra, após uma discussão acalorada com um colega, Arthur Ganate, estudante de medicina, como ele.

Estamos em 1914, em Paris. Bardamu mostra-se francamente contrário às idéias nacionalistas de seu interlocutor. O sentimento patriótico, a pátria e seus valores são tratados de maneira rebelde e anárquica. No entanto, no auge da discussão, Bardamu decide seguir o cortejo militar que desfila diante deles. Tem assim início o romance.

As primeiras páginas relatam o período em que Bardamu participa de uma guerra que o aterroriza pelo absurdo e horror da carnificina. Como todos os outros soldados, ele só pensa em escapar.

Uma noite, durante uma missão de reconhecimento, encontra um reservista, Léon Robinson, que lhe revela o desejo de fugir. Bardamu decide acompanhá-lo em sua tentativa de fuga, que não tem sucesso, e em seguida separam-se. Ferido em combate é enviado a Paris em convalescença, recebe uma medalha militar. Durante esse período, conhece Lola, enfermeira americana a quem revela seu sentimento de terror e revolta diante de uma guerra que considera um massacre inútil.

Durante um passeio em um parque de diversões, Bardamu é acometido por uma crise nervosa diante da barraca de tiro ao alvo e imediatamente internado em um hospital psiquiátrico. Sua crise é explicada como medo de voltar para o front. Confessa a Lola achar-se jovem demais para morrer. Passa algum tempo internado em tratamento psiquiátrico, e é

¹⁸ ” E então a gente 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*, 1981, p. 20)

finalmente, declarado incapacitado. Reformado, tem duas idéias fixas: salvar-se e ir para os Estados Unidos.

Ao deixar o hospital psiquiátrico embarca para a África em um pequeno navio, o “*Amiral Bragueton*”. No transcorrer da viagem desperta a hostilidade dos demais passageiros, que desejam linchá-lo. Consegue reverter a situação servindo-se de seu ferimento de guerra e de sua medalha e salva-se ao fazer uso de um discurso patriótico que termina com um vibrante: “Vive la France !” A narrativa desse episódio é encerrada através de constatação irônica:

« (...)Ce fut le seul cas où la France me sauva la vie, jusque-là c’ était plutôt le contraire. » (*Voyage*, 1981, p.121)¹⁹

Ao término da viagem, desembarca na colônia de Bambola-Bragamance, onde é contratado pelo diretor da “Companhia Pordurière du Petit-Congo” para dirigir uma feitoria na selva. Deve antes passar por Topo, sede do lugar, e aí conhece o tirano local, o tenente Grappa e seu subordinado, o sargento Alcide. Cada um tem uma maneira própria de explorar os nativos: Grappa através da força e Alcide através do comércio de tabaco e álcool. Bardamu, porém, emociona-se ao saber que Alcide emprega suas pequenas economias com a educação de uma sobrinha distante a cargo das freiras em Bordeaux.

Ao assumir seu novo trabalho, encontra-se, em um velho casebre, com seu antecessor, que se apodera das melhores mercadorias e deixa-lhe pouco dinheiro. Descobre que o nome de seu interlocutor é Robinson, a mesma pessoa com quem tentara fugir durante a guerra. Na manhã seguinte, Robinson vai embora, levando o resto do dinheiro. Bardamu adocece durante sua permanência na selva e é levado pelos nativos até San Tapeta, capital da província de Rio Del Rio. Febril e quase inconsciente é vendido pelo padre em conluio com os nativos para uma galera cujo destino era os Estados Unidos. Assim que se recupera, o capitão obriga-o a remar junto com os outros galerianos.

Finalmente, chega a Nova York. Ao observar seus imensos arranha-céus descreve Nova York como uma cidade em pé. Compara a ereta cidade americana, com as cidades francesas, deitadas, na beira do mar ou dos rios. A verticalidade, a beleza, as luzes e o cinema o fascinam, mas cidade também o esmaga ao revelar um imenso sentimento de solidão:

¹⁹ “Foi o único caso em que a França me salvou a vida, até ali era mais o contrário”(Viagem, 1995, p.130)

« (...)Elle leur cache toute la vie aux hommes. Dans le bruit d' eux-mêmes ils n' entendent rien. Ils s' en foutent. Et plus la ville est grande et plus elle est haute et plus ils s' en foutent. » (*Voyage*, 1981 , p.209)²⁰

Pressionado pela necessidade de dinheiro, decide procurar Lola, a enfermeira americana que conheceu em Paris. A jovem lhe dá cem dólares e ele decide ir para Detroit em busca de trabalho. Contratado nas indústrias Ford, conhece Molly, uma prostituta meiga e bondosa por quem desenvolve uma grande afeição:

« (...) un exceptionnel sentiment de confiance, qui, chez les êtres apeurés, tient lieu d' amour. » (*Voyage*, 1981, p.228)²¹

Pela primeira vez em sua vida, encontra alguém que deseja realmente sua felicidade de maneira desinteressada, mas não consegue aceitar a proposta de ficar e se instalar na cidade, vivendo ao seu lado. A jovem tenta retê-lo, mas Bardamu recusa revelando sua mania de fugir de todos os lugares em busca de alguma outra coisa:

« Le voyage c' est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons... » (*Voyage*, 1981, p.214)²²

Antes de deixar os Estados Unidos de volta à França, Bardamu reencontra Robinson trabalhando em uma equipe de limpeza noturna. Também ele deseja voltar para “casa”, mas seus documentos falsos não lhe permitia fazê-lo.

Separa-se de Molly com muito pesar e retorna à França.

Parte 2: Paris, Toulouse e o fim da viagem

Na França, Bardamu conclui a faculdade de medicina. Uma vez formado, abre um consultório na periferia de Paris, em um bairro popular chamado Garenne-Rancy onde se afeiçoa ao pequeno Bébert, sobrinho de uma zeladora que trabalha perto de sua casa. Inicia sua carreira de médico atendendo gratuitamente os pacientes recomendados por sua tia.

A senhora Henrouille é um desses clientes e Bardamu toma conhecimento de uma história sórdida: seu filho e sua nora desejam livrar-se dela e contratam Robinson que aceita assassiná-la pela soma de dez mil francos.

²⁰ Ela tudo lhes esconde, a vida, dos homens. No barulho de si mesmos, não ouvem nada. São indiferentes. E quanto maior for a cidade e quanto mais alta for mais são indiferentes.” (*Viagem*, 1995, p. 217)

²¹ “um excepcional sentimento de confiança, que entre as criaturas amedontradas faz as vezes de amor.”(op. cit., p. 236)

²² “A viagem é a busca desse nadinha, dessa pequena vertigem para imbecis...”(op. cit., p.222)

O reencontro com Robinson desperta em Bardamu uma grande ansiedade:

« 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. » (*Voyage*, 1981, p.270)²³

O retorno do amigo desencadeia uma série de sentimentos e conflitos. Sua existência está longe de ser brilhante, em virtude de sua reputação de pobre médico, cuja clientela é composta por pessoas que não pagam seus honorários. Bardamu observa as condições de vida dos habitantes dessa periferia triste e pobre descobrindo aí os aspectos mais repugnantes e desesperados da condição humana.

Sua existência torna-se ainda mais desesperadora quando seu jovem amigo Bébert adoece vítima da febre tifóide. Apesar de todos os seus esforços, ele deverá assistir impotente à sua morte.

Ao tentar encontrar um remédio para a doença do jovem, Bardamu constata os limites da ciência médica. Sua busca o leva até os laboratórios do Instituto Joseph Bioduret, à procura de um antigo professor, Serge Parapine, pesquisador renomado, que, entretanto, se mostra incapaz de lhe dar conselho útil.

Confrontado à ineficiência da medicina e à precariedade de sua existência, Bardamu mergulha cada vez mais na “viagem” rumo às profundezas do ser humano:

« (...) La vie c’ est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit. » (*Voyage*, 1981, p.340)²⁴

Envolve-se com a trama arquitetada pela família Henrouille. Robinson fere-se gravemente ao tentar acionar o explosivo que assassinaria a velha senhora Henrouille e a família é então obrigada a acolhê-lo, uma vez que o acidente o cegara, e tratá-lo, segundo as indicações de Bardamu.

Mas a situação começa a se deteriorar devido aos comentários das pessoas da vizinhança; a família solicita os serviços de Bardamu para que convença Robinson a “exilar-se” em Toulouse em companhia da senhora Henrouille. Participa da trama e recebe dois mil francos pelo serviço.

Bardamu acredita que sua vida começará a deslanchar após a partida de Robinson, o que não ocorre, pois os pacientes tornam-se cada vez mais raros:

²³ “ Sua cara 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 fazer.” (*Viagem*, 1995, p.276)

²⁴ “A vida é isso, um fiapo de luz que termina na noite.”(op.cit., p.344)

«(...) D’abord il est survenu du chômage, de la crise dans les environs, et ça c’est le plus mauvais. Et puis le temps s’est mis, malgré l’hiver, au doux et au sec, tandis que c’est l’humidité et le froid qu’il nous faut pour la médecine. Pas d’épidémie non plus, enfin une saison contraire, bien ratée. » (*Voyage*, 1981, p.345)²⁵

Abandona a cidade de Garenne-Rancy diante do fracasso de sua vida, abandona a medicina e procura outro trabalho. Segue para Paris e torna-se figurante em um espetáculo de dança no cinema “Tarapout”, onde reencontra seu antigo professor Parapine, que saíra do Instituto Bioduret em virtude das intrigas de um colega.

Parapine tornara-se médico na casa de saúde do professor Baryton e uma de suas funções era levar os pacientes ao cinema, aplicando as teorias de Baryton referentes aos efeitos terapêuticos do espetáculo sobre os doentes mentais.

Uma noite, na praça do Tertre, em companhia de Tânia, uma cantora polonesa do Tarapout, Bardamu tem a impressão de ter chegado ao fim do mundo ao assistir a um desfile de mortos entre os quais reconhece Bébert e o tenente Grappa sob o comando de La Pérouse.²⁶

«(...) Nous venions d’arriver au bout du monde. (...) On ne pouvait aller plus loin, parce qu’après ça il n’y avait plus que les morts. » (*Voyage*, 1981, p.366)²⁷

A lembrança de Robinson volta a atormentá-lo. Decide então ir até Garenne-Rancy em busca de notícias do amigo. Ao chegar a seu antigo bairro, fica sabendo que o senhor Henrouille está gravemente enfermo. Bardamu vai vê-lo e o encontra agonizante. Suspeita que ela o tenha envenenado, contudo, nada pode provar. É tarde demais para salvá-lo e assiste impotente a uma nova morte.

Em seguida encontra o padre Protiste que lhe entrega a sua parte de dinheiro referente à comissão que lhe cabia no novo negócio da senhora Henrouille em Toulouse. As notícias que traz de Robinson são boas: recupera-se bem do acidente, devendo casar-se proximamente. Bardamu aceita o oferecimento do padre para ir a Toulouse, movido pela curiosidade e pelo desejo de fugir do “Tarapout”:

²⁵.”Primeiro, houve o desemprego, a crise nas redondezas, e isso é que é o pior. E depois, o tempo, apesar do inverno, ficou mais ameno e seco, ao passo que precisamos da umidade e do frio para a medicina. Nenhuma epidemia tampouco, enfim, uma estação contrária, fracasso total.”(*Viagem*, 1995, p. 349)

²⁶ Jean-François La Pérouse (1741 -?1788) , comandante e navegador francês. A expedição naval de circunavegação que dirigia desapareceu por completo em 1788 nas Ilhas Salomão (ilhas do Pacífico, Oceania, situadas a nordeste da Austrália.)

²⁷.”Tínhamos chegado ao fim do mundo.(...)Não podíamos ir mais longe, porque depois disso só havia os mortos.”(op. cit., , p.369)

«(...) Aller à Toulouse c' était en somme encore une sottise. A la réflexion je m' en suis bien douté. J' ai donc pas eu d' excuses. Mais à suivre Robinson comme ça, parmi ses aventures, j' avais pris du goût pour les machins louches. » (*Voyage*, 1981 , p.381)²⁸

A senhora Henrouille tinha em Toulouse um negócio muito rendoso: mostrar aos turistas a cripta das múmias. Em certas ocasiões, rendia até cem francos por dia. Madelon, a noiva de Robinson, ajudava-a e sua mãe, vendia velas na igreja, ao lado da cripta.

Bardamu conhece a noiva de seu amigo; quando Madelon substituindo a senhora Henrouille, lhe mostra o porão das múmias, aproveita a escuridão para beijá-la.

A senhora Henrouille estava bem contente com o negócio das múmias, mas Robinson reclamava, dizendo que não recebia uma comissão suficiente.

Depois de uma semana, Bardamu decide voltar para Paris; insistem para que fique ainda alguns dias, ele aceita e fazem um passeio pelas margens do rio.

Robinson e Madelon fazem projetos de futuro e trocam juras de amor eterno; a jovem aproveita para esculhambar Bardamu que assiste à cena escondido atrás de uma árvore.

Ao se preparar para retornar a Paris, é chamado com muita urgência, pois a senhora Henrouille caíra na escada do porão e estava muito mal. Compreendendo imediatamente o que acontecera, Bardamu se apressa a ir embora.

Através de seu antigo professor Parapine, consegue um emprego no hospital psiquiátrico do doutor Baryton, situado no vilarejo de Vigny-sur-Seine, perto de Paris, onde passa a viver.

Além de suas funções como médico-assistente, começa a dar aulas de inglês para a filha de Baryton, mas logo ela desiste das lições e é substituída por seu pai que se apaixona pela literatura inglesa e a história da Inglaterra. O médico psiquiatra atravessa uma fase marcada por uma grande crise moral e profissional que o leva a abandonar a direção do hospital que fundara. Pede a Bardamu para assumir seu cargo. Fortemente impressionado pelo relato de suas histórias, o médico acredita ter perdido os melhores anos de sua vida. Resolve viajar em busca de aventuras e seu destino inicial é a Inglaterra.

Alguns dias após sua partida, o padre Protista vai procurar Bardamu no hospital, preocupado com Robinson. Suspeitava que ele tivesse empurrado a senhora Henrouille na escada da cripta. O padre acrescenta que Robinson recuperara a visão e apesar de desfrutar de

²⁸ “ Ir a Toulouse era em resumo uma besteira. Quando pensei melhor, fiquei desconfiado. Portanto, não tive desculpa. Mas de tanto seguir Robinson assim, entre suas aventuras, eu havia tomado gosto pelas coisas suspeitas.”(*Viagem*, 1995, p. 383)

uma vida material e afetiva satisfatórias, voltara a seu velho hábito das escapadas e estava decidido a largar tudo e ir embora.

Com efeito, alguns meses após essa conversa, Robinson aparece no hospital à procura de Bardamu, pedindo-lhe emprego. Deseja ser tomado por louco, pois teme que Madelon o mande prender. Os dois haviam brigado e a jovem o ameaçara com represálias.

Bardamu tenta acalmar o amigo e fazê-lo refletir um pouco sobre a situação, mas ele se mostra irredutível, não querendo mais saber de Madelon:

«(...) Réfléchir ?...qu'il ressaute lui alors en m' entendant. On voit bien que tu la connais pas...(...) Quand elle est amoureuse, elle est folle, elle est folle, c' est bien simple ! Folle ! Et c' est de moi qu' elle est amoureuse et qu' elle est folle ! » (*Voyage*, 1981 , p.452)²⁹

Robinson se desentendera com sua futura sogra e Madelon insistia para que ele deixasse a mãe cuidar da cripta e, assim irem juntos a Paris em busca de trabalho. No entanto ele mostrava-se refratário a esses projetos não podendo mais suportar suas exigências amorosas que o levam a fugir:

«(...) Un matin, pendant qu' elles étaient parties aux commissions la mère et elle, j' ai fait comme toi t' avais fait, un petit paquet, et je me suis tiré en douce... » (*Voyage*, 1981, p.457)³⁰

Bardamu decide acolher o amigo e lhe oferece trabalho: tocar acordeão para distrair os pacientes.

Certo dia, Bardamu acredita ter visto Madelon no meio de um grupo de pessoas diante dos portões do hospital, mas nada diz a Robinson. Começa a receber cartas anônimas estranhamente ameaçadoras acusando-os de viverem juntos; imediatamente suspeita da ex-noiva.

Suas suspeitas são confirmadas por um policial conhecido, Gustave Mandamour, que vem preveni-lo das intenções de uma jovem morena que rodeia pela vizinhança. Bardamu e Parapine encontram um trabalho para Robinson em uma indústria perto dali; no entanto, ele acha uma maneira de ser despedido.

Madelon vai até o hospital à procura de Robinson e Bardamu recebe a jovem dizendo-lhe que o ex-noivo está muito doente e não deseja vê-la. Livra-se de seus apelos e a manda embora, não sem antes esbofeteá-la:

²⁹ “(...)Refletir?...ele dá outro pulo ao me ouvir. Tá na cara que você não a conhece...(...) Quando está apaixonada, fica doida, é muito simples! Doida! E é por mim que está apaixonada e que está doida!..” (*Viagem*, 1995, p.453)

³⁰“(....)Certa manhã, enquanto tinham ido fazer compras, a mãe e ela, fiz que nem você tinha feito, uma trouxinha, e saí de fininho...”(op.cit., p. 458)

« Elle est allée s'aplatir sur le grand divan rose d'en face, contre le mur, la tête entre les mains.(...) Et puis, elle a comme réfléchi et brusquement elle s'est relevée, toute légère, souple et elle a dépassé la porte sans même retourner la tête. J'avais rien vu. Tout était à recommencer. » (*Voyage*, 1981, p.470)³¹

Após esse incidente, estranhamente, a jovem não mais foi vista em Vigny-sur-Seine. Contudo, Parapine, seu colega, vem confirmar sua suspeita, a de que Robinson voltara a se encontrar com a ex-noiva.

Preocupado com essa situação, Bardamu aconselha-se com Sophie, enfermeira do hospital e sua nova namorada, que sugere organizar uma reconciliação geral. Propõe a Robinson um passeio – ir ao cinema e em seguida à festa de Batignolles.³² O amigo concorda com a idéia, sem mostrar nenhum entusiasmo.

Os quatro, Bardamu, Robinson, Sophie e Madelon vão à festa durante a qual tentam divertir-se nas barracas e no parque de atrações, mas um clima cada vez tenso instaura-se entre eles:

« D'étalages en groupes, et de manèges en loteries, à force de déambuler, nous étions parvenus au bout de la fête.(...) En revenant sur nos pas, on a mangé des marrons pour se donner la soif.(...) Un asticot aussi dans les marrons, un mignon. C'est Madelon qui est tombé dessus, comme un fait exprès. C'est même à partir de ce moment que les choses se sont mises à ne plus aller entre nous, jusque-là on se retenait encore un peu... » (*Voyage*, 1981, p.483)³³

Logo após esse pequeno incidente, decidem voltar para Vigny-sur-Seine de táxi. Durante o trajeto, Madelon, transtornada, por seu amor e ciúme pede a Robinson que abandone Bardamu para ficar com ela. Entretanto, suas investidas o irritam cada vez mais. A discussão atinge o seu clímax quando ela ameaça denunciá-lo pelo assassinato da senhora Henrouille. Robinson explode lhe dizendo o quanto o mundo e o amor o enojam e que ele não pode mais suportá-la. Nesse exato momento, Madelon atira três vezes em seu ex-noivo e foge em disparada.

³¹ “Ela foi se esborrachar em cima do grande divã cor-de-rosa ali em frente, contra a parede, a cabeça entre as mãos.(...) E depois, como que refletiu e abruptamente se levantou, muito leve, suave e cruzou a porta sem sequer virar a cabeça. Eu não tinha visto nada. Ia começar tudo de novo.” (*Viagem*, 1995,p.471)

³² Trata-se de uma festa ao ar livre composta por diversas barracas que oferecem inúmeras atrações a seus visitantes.

³³ De barracas em grupos, e de carrosséis em rifas, de tanto zanzarmos tínhamos chegado ao fim da festa.(...)Retornando para a festa, comemos castanhas para ficarmos com sede.(...)Um bichinho também nas castanhas,um miudinho. Foi Madelon que caiu em cima dele, como que de propósito. Foi a partir desse momento que as coisas começaram a azedear de vez entre nós, até ali ainda nos tínhamos um pouco...” (op. cit., p.484)

Bardamu e Sophie levam o amigo gravemente ferido até o hospital em Vigny-sur-Seine onde Parapine aplica-lhe uma injeção de morfina. No entanto, uma forte hemorragia acelera sua morte.

Seu corpo é levado até um posto de polícia, devido às circunstâncias da morte e Bardamu presta um depoimento como testemunha do drama que acabara de presenciar.

Ao sair da delegacia, em companhia do policial Mandamour, vai até o boteco do canal que abria antes do amanhecer e juntos fazem o relato do drama ao dono do bar, curioso de saber todos os detalhes do assassinato.

A aurora e suas primeiras luzes assinalam o fim da viagem, essa viagem ao fim da noite rumo à morte e ao silêncio definitivo:

« De loin le remorqueur a sifflé...(…) Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuves 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. » (Voyage, 1981 , p.504)³⁴

³⁴ De longe o rebocador apitou...(…) Ele chamava a si todas as barcaças 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, 1995, p.504)

CAPÍTULO 1

A ESTRUTURA NARRATIVA DE *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*

« Voyager, c' est bien utile, ça fait travailler l' imagination. Tout le reste n' est que déception 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. » (*Voyage*, 1981, p.5)³⁵

³⁵ “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*, 1995, p. 15)

Esta é a epígrafe que Céline escolheu para iniciar seu romance e através dela o leitor se sente interpelado pelo autor antes mesmo da leitura do texto. Pode-se aí deduzir um verdadeiro “pacto de leitura”, pois é ao propor certo número de convenções que o texto programa sua recepção. O pacto se completa em dois espaços privilegiados: o *incipit*, e o que o teórico literário francês Gérard Genette (1983), em seu livro *Discours du récit*, chama de peritexto.

O peritexto remete aos prefácios, introduções e avisos de todo tipo, que têm como função orientar a leitura. Mais precisamente, as introduções têm o objetivo de explicitar como a leitura deve ser conduzida.

Dessa forma, Céline, em sua epígrafe, convida o leitor a ultrapassar a superfície e buscar um sentido mais profundo e até simbólico da viagem - a viagem e seu imaginário, as duas faces de seu projeto literário. Ao mesmo tempo, o autor acrescenta ironicamente que essa viagem, cuja expressão literária é o romance - é até mesmo avalizada pelo dicionário Littré³⁶, “(...) que nunca se engana.” Tal referência nos permite constatar que o autor deseja não somente precisar seu projeto (insistindo no “imaginário”), mas também expor largamente suas intenções a fim de evitar qualquer erro de leitura.

Se o “pacto de leitura” é definido através do peritexto, ele é ainda mais preciso no que chamamos de *incipit*: as primeiras linhas orientam a recepção de modo decisivo. O famoso “Era uma vez” que inaugura os contos de fada age como uma espécie de “embreagem da ficcionalidade” – o que poderia também ser aplicado à frase inicial do romance:

« Ça a débuté comme ça. » (*Voyage*, 1981, p.7)³⁷

A simples referência ao tempo passado, introduzindo um hiato entre os acontecimentos narrados e o próprio ato de contar, nos indica que estamos na ordem da narrativa.

Enfim, ao longo de todo o texto, o “pacto de leitura” está determinado pela submissão da obra a certo número de normas, mais ou menos evidentes, que codificam a recepção. Todo texto, de fato, inscreve-se numa linguagem, poética e estilo, que são para o leitor, sinais, em seu trabalho de deciframento.

³⁶ *Littré*: famoso dicionário criado em 1863 por Émile Littré, e considerado um dos mais completos dicionários da língua francesa.

³⁷ Foi assim que isso começou.”(*Viagem*,1995,p.17)

1.1 Composição do Romance

O romance se inicia em 1914 com a guerra mundial que deixou só na França mais de um milhão de mortos. Termina por volta de 1930 com a crise econômica que vai se alastrando pela Europa. Entre essas duas datas, Ferdinand Bardamu, o narrador-protagonista, testemunha a decadência dos *années folles*, a crise do colonialismo, a desumanidade do capitalismo, a miséria da periferia parisiense. É no front, porém, que ele adquire a certeza que há de balizar sua viagem ao fim, ao fundo da noite. A guerra desempenha uma função catalisadora nessa viagem que “vai da vida à morte”.

O romance é dividido exatamente no meio, em dois relatos que se completam, mas que poderiam estar separados. A guerra e a viagem à África e aos Estados-Unidos constituiriam a primeira parte, e a segunda relataria a existência e a experiência do narrador na França, mais precisamente na periferia parisiense, em “Rancy” e posteriormente em “Vigny-sur-Seine”.

A primeira parte possui características que o aproximam de um romance picaresco: Paul Nizan, um dos críticos de *Voyage* em 1932, referia-se ao livro como um “romance picaresco,(...) um romance de “miseráveis”, como o famoso *Lazarillo de Tormes*³⁸ do qual por vezes evoca a baixeza e o tom.³⁹”

Apesar do herói celiniano não pertencer a um extrato social desfavorecido, como todos os pícaros, ele nos mostra o mesmo “avesso do cenário”: soldado bucha de canhão na guerra, pequeno funcionário de companhia colonial, agente subalterno de serviço de imigração, operário em linha de montagem, proxeneta, médico mal pago em um subúrbio, figurante de *music-hall*, cúmplice em uma tentativa de assassinato e por aí vai...

Céline nos apresenta, ao longo de trezentas páginas, o avesso da guerra, das colônias e dos Estados Unidos, pintando os horrores da vida com uma aceitação franca e truculenta.

A segunda parte, menos rica em peripécias, nos faz pensar em um romance filosófico, à maneira de *Candide*, uma vez que Bardamu, assim como Candide, conduz uma verdadeira investigação filosófica sobre o mal, a guerra e a doença, estes dois lados infinitos do pesadelo. A mensagem filosófica poderia ser sumariamente resumida desta forma: a verdade do homem encontra-se no inconsciente habitado por forças negativas manifestadas através da pulsão de

³⁸ *Lazarillo de Tormes*: romance anônimo espanhol escrito aproximadamente em 1554. Considerado o precursor do romance picaresco, *Lazarillo* conta em primeira pessoa, a vida de uma criança, do nascimento e da infância miserável ao seu casamento, e na idade adulta.

³⁹ « *Voyage au bout de la nuit* est un roman picaresque,(...) un roman des « gueux », comme le fameux *Lazarille de Tormes* dont il évoque parfois la bassesse et l' accent. »(*Voyage au bout de la nuit, Critiques 1932-1935*, 1993,p.87)

morte, sadismo e masoquismo que governariam o mundo; “ a verdade deste mundo é a morte “, repete reiteradas vezes o protagonista.

À narrativa de Bardamu, Céline incorpora as vozes de um professor de história, Princhard, a dos médicos alienistas, Bestombes e Baryton e a do padre Protista, cujas intervenções permitem seguir e acompanhar o questionamento filosófico do livro.

Tradicionalmente, a crítica distingue em *Voyage* uma estrutura binária: o livro se organizaria em duas partes de dimensões iguais, mas, ritmo diferente segundo as desventuras do narrador:

Em um primeiro conjunto, Ferdinand Bardamu relata seus anos errantes (páginas 11 a 236); essa parte, mais rica em acontecimentos, e ritmo mais sincopado, nos apresenta as experiências de juventude do narrador.

Em primeiro lugar, a participação na guerra, onde Céline nos propõe uma dupla visão a do front (páginas 21 a 66) e a retaguarda (páginas 67 a 145)

Em seguida, vem a busca de fortuna e aventura na África (páginas 147 a 236). Esse relato está organizado em torno de quatro episódios: a viagem para a África a bordo do Amiral-Bragueton (páginas 147 a 163), a espera em Fort-Gono, cidade colonial africana (páginas 165 a 193), a estada em Topo (páginas 193 a 208) e a permanência na floresta africana onde Bardamu assume a direção de um entreposto comercial (páginas 209 a 236). A chegada aos Estados Unidos (páginas 237 a 301) e a permanência em Nova York (páginas 237 a 283), cidade que simboliza o mundo do dinheiro. Céline descreve o capitalismo triunfante, mas também as desigualdades sociais por ele suscitadas, bem como as transformações negativas ocorridas nas pessoas. Finalmente a permanência em Detroit (páginas 284 a 301),isto é, no mundo do trabalho dentro do universo capitalista. Bardamu trabalha durante algum tempo nas indústrias Ford e somente Molly, uma prostituta americana, é generosa com ele.

Todas as experiências de juventude de Bardamu conduzem à constatação da derrota: os sonhos de heroísmo (a guerra), de aventura (a África) e de fortuna (os Estados Unidos) não resistiram às provações do mundo real.

A segunda parte do livro (páginas 303 a 636) é separada da primeira por uma lacuna na narrativa, uma vez que Bardamu não relata seus anos de estudo na Faculdade de Medicina. Ela nos parece bem mais estática e descreve o isolamento e o recolhimento de Bardamu, que se mostra cada vez mais impotente diante dos acontecimentos:

O episódio de Rancy (páginas 303 a 342), periferia parisiense onde Bardamu detecta a ineficiência da medicina diante da miséria e da morte e o relato de uma tentativa dupla de fuga (páginas 443 a 561).

Inicialmente imerso no mundo dos prazeres parisienses, Bardamu trabalha em um cinema, o Tarapout, onde é figurante em um ballet. Posteriormente no hospital psiquiátrico de Vigny-sur-Seine, verdadeiro microcosmo do universo humano, onde o narrador se recolhe simbolicamente: Bardamu aí exerce a função de médico assistente.

O romance termina com a morte de Robinson assassinado pela noiva Madelon, inconformada com a ruptura. Esse final que nos lembra um “*fait-divers*”⁴⁰, não nos deixa esquecer os encadeamentos do melodrama e, por sua artificialidade nos remete à paródia.

As duas partes do romance encontram-se ligadas pelo personagem Robinson, tão importante para Céline, quanto Bardamu. Se Robinson é um personagem episódico na primeira parte da narrativa, torna-se central na segunda parte. Exterior a Bardamu na primeira metade do romance, na segunda parte, esse “duplo” transforma-se em obsessão do narrador-protagonista. A partir daí, o romance oscila e o personagem, que estava em segundo plano, torna-se o objeto principal, passando a ser o foco constante da narrativa de Bardamu.

O narrador de *Voyage* relata durante toda a primeira fase do romance suas aventuras e peripécias pessoais, seus deslocamentos, sua vida errante. Entretanto, a partir da sequência 23, ou seja, na metade do livro,⁴¹ Robinson assume o papel de protagonista, pois tudo o que é relatado diz de respeito a ele:

« De le rencontrer à nouveau, Robinson, ça m’ avait donc donné un coup et comme une espèce de maladie qui me reprenait.(...)...et il me forcerait à penser à ses affaires à nouveau. Tout à présent d’ ailleurs me faisait penser à sa sale substance. » (*Voyage*, 1981, p.270)⁴²

⁴⁰ “*fait-divers*”: seção de um jornal na qual estão reunidos os incidentes do dia (acidentes, roubos ou assassinatos) relatados de forma breve e que caracterizam-se pelo aspecto inutisado e pitoresco. O *fait-divers* remonta à criação da grande imprensa.(final do século XIX)

⁴¹ O romance está dividido em 45 sequências.

⁴² “O fato de tê-lo encontrado de novo, Robinson, isso aí me causou um choque e como uma espécie de doença que voltava a me atacar.(...) e me forçaria a pensar em seus problemas de novo. Tudo agora aliás me fazia pensar em sua abjeta substância.”(*Viagem*, 1995, p.276)

1.2 Composição da estrutura narrativa

Os grandes romances são inclassificáveis. Essa foi a impressão causada no momento da publicação de *Voyage* e o texto da editora Denoël, “*Prière d’insérer*”(Critiques 1932-1935,1993:18)⁴³ assinalava esse fato:“Romance impossível de ser classificado, difícil de ser definido devido a sua originalidade.”⁴⁴ Entretanto, quase oitenta anos de recuo permitem à história literária classificar o que inicialmente parecia inclassificável. A própria esfinge pode se descrever como um cruzamento de pássaro, leão e ser humano... Provavelmente o sucesso de *Voyage* (e sua singularidade dentro da obra de Céline) se deve principalmente a essa “mestiçagem literária”.

A arquitetura do romance nos revela a existência de uma espécie de mobilização ao orquestrar diversos gêneros romanescos: o picaresco, o filosófico, o romance do duplo, falso romance de iniciação ou de aprendizagem... *Voyage* é tudo isso ao mesmo tempo.

“Várias obras se cruzam, se misturam.”⁴⁵, afirmava o crítico literário Eugène Dabit já em 1932. Efetivamente, em *Voyage*, há um encaixe de narrativas, pois como dizia Céline:

« (...) Dans la profondeur du texte, un récit enchâsse un autre... »⁴⁶

A aparição de um novo personagem ocasiona infalivelmente a “interrupção” da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” desse personagem nos seja contada. Uma segunda história é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe. Nele, a entrada em cena de cada novo personagem ocasiona uma nova história. O teórico literário Tzvetan Todorov nos diz em seu livro *As Estruturas Narrativas* que o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa, pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa:

“Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo se reflete nesta imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.” (*As Estruturas Narrativas*, 2006, p.126)

⁴³ « *Prière d’insérer* »: texto escrito pela editora Denoël et Steele, editora responsável pela publicação do romance, e cujo objetivo era a apresentação do livro e de seu autor.

⁴⁴ *Critiques 1932-1935*, 1993, p.18 (trad.nossa)

⁴⁵ Op.cit., 1993, p.79(trad.nossa)

⁴⁶ « Na profundidade do texto, um relato insere outro” *Magazine Littéraire*, nº 317,1994, p.35(trad. nossa)

A originalidade “estrutural” de *Voyage* não estaria presente, portanto, na novidade, mas sim, no surpreendente e paciente trabalho de misturar estruturas já conhecidas. Ao “embaralhar” estruturas e gêneros, o autor promove uma verdadeira “mestiçagem literária”, onde cada detalhe encontra lugar nas mais diversas configurações presentes ao longo da obra.

Os críticos literários que leram *Voyage* por ocasião de seu lançamento, referem-se a ele como a um romance picaresco e Paul Nizan assim o apresenta:

“Voyage é um romance picaresco,(...) Um médico bastante ignóbil, relata suas experiências nos diversos mundos da miséria; temos nele, cenas da guerra, das colônias africanas, da América, das periferias pobres de Paris, das doenças e da morte cujas marcas não podem ser esquecidas.” (*Critiques* 1932-1935, 1993, p. 87)

Voyage au bout de la nuit é uma confissão autobiográfica fictícia. O “eu “ do narrador, tem uma origem, um extrato social desfavorecido. Sua mãe é uma pequena comerciante vista por ele como « ...inférieure à la chienne parce qu’elle croyait aux mots elle qu’on lui disait pour m’ enlever. » (*Voyage*, 1981, p.94)⁴⁷

Essa atribuição ao picaresco determina a narrativa: a sucessão de fatos narrados, sua arquitetura e também a identidade de seu narrador

A estrutura narrativa do romance picaresco possui uma vantagem, a de poder dar a volta ao mundo e à sociedade sem preocupar-se demasiadamente com a verossimilhança. Dessa forma em *Voyage*, através de elipses e inverossimilhanças, passa-se do front da guerra para Paris (sequências 4 e 5), de Paris para a África (sequências 9 e 10) e da África para os Estados Unidos (sequências 14 e 15).

Estaria Céline consciente de emprestar do romance picaresco seu ponto de vista e essa progressão, associados a um ritmo ligeiro e rápido? Seria difícil saber, mas quando vemos Bardamu em “Rio del Rio” (sequência 14) ser vendido por um padre espanhol ao capitão de uma galera, aí vislumbramos uma homenagem ao romance picaresco: « (...) N’avaient-ils pas profité de mon état pour me vendre gâteaux, tel quel, à l’ armement d’ une galère ? »(*Voyage*, 1981, p.181)⁴⁸

Entretanto, não poderíamos deixar de opor algumas objeções a essa apreciação do *Voyage* apenas como um romance picaresco. Neste não há necessidade de um final - a trajetória errante do pícaro não possui um fim, segundo as normas do gênero literário. Outra reticência pode ser verificada através da relativa “monotonia” de *Voyage* quando o narrador se

⁴⁷ “(...) inferior à cadela porque acreditava nas palavras que lhe diziam para me levar” (*Viagem*, 1995, p.103)

⁴⁸ Não tinham se aproveitado do meu estado para me venderem depauperado, tal qual, à tripulação de uma galera? (*Viagem*, 1995, p.190)

“afunda” em Rancy. A terceira grande diferença consiste na presença de observações filosóficas semeadas no decorrer da obra. Céline desenvolve em todo o seu livro, mais particularmente na segunda parte, um questionamento sobre o mal, a morte e a doença: é essa a sua viagem ao fim da noite.

A grande investigação de Bardamu se refere ao homem e suas verdades; para realizá-la, Céline recorre a uma grande mobilidade narrativa, uma abundância de espaços e tempos narrativos, a uma diversidade de vozes e também a uma acentuada focalização dos pontos de vista. A guerra é vista primeiro no front, e em seguida, na retaguarda. A escritura de Céline caracteriza-se por uma narrativa multifacetada. Torna-se, portanto, de grande interesse estudar essa pluralidade narrativa que se manifesta em seu tecido romanesco.

O texto do *Voyage* está dividido em seqüências narrativas que evidenciam e evocam lugares, épocas e personagens: o romance é composto por quarenta e cinco divisões que se sucedem em oito etapas e correspondem a unidades espaciais – Flandres, África, Estados Unidos, França: Toulouse, Paris e sua periferia- Rancy e Vigny-sur-Seine.

O primeiro plano da narrativa é ocupado pelos inúmeros personagens presentes no romance. Bardamu e seu duplo Robinson – personagem através de quem o autor exprime seus conflitos; as vozes femininas, da prostituta americana Molly e de Madelon, a noiva francesa de Robinson; os médicos alienistas, Bestombes, Parapine e Baryton, todos esses são personagens essenciais para a investigação/questionamento de Bardamu sobre o homem e suas verdades:

« La grande fatigue de l' existence, n' est peut-être en somme, que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c' est-à-dire, imonde, atroce, absurde. »
(*Voyage*, 1981, p.418)⁴⁹

Robinson, personagem que é o duplo de Bardamu permite a Céline interligar as duas partes do romance. Robinson e Bardamu são personagens de igual importância para Céline, uma vez que ambos seriam qualificados de duplos do autor, isto é, eles representam o antagonismo, o outro lado, a parte sombria.

“(...) Bardamu ? É o meu duplo. Mas Robinson também.” (*Lettres à la N.R.F.*, 1991, p.14).

⁴⁹ “O grande cansaço da existência talvez seja apenas, em suma, esse enorme esforço que fazemos para mantermos vinte anos, quarenta anos, mais, o bom senso, para não sermos simplesmente nós mesmos, quer dizer, abjetos, atroztes, absurdos.”(*Viagem*, 1995, p.419)

Mesmo sendo Robinson um personagem apenas episódico na primeira parte do romance, acreditamos ser necessário sublinhar as etapas em que sua presença se concretiza - implícita e explicitamente: no episódio da guerra, no desastre da experiência colonial e posteriormente nos Estados Unidos, na recusa de Bardamu em aceitar a “salvação” proposta por Molly através do oferecimento de seu amor. Nessa série de episódios, manifesta-se sua natureza de duplo, no sentido romântico e patológico do conceito. Bardamu forma com Robinson o que poderíamos chamar de “casal singular” ou de “duo infernal”; Robinson representa o outro lado, a parte sombria, mas, também, a atração; duas forças opostas, mas complementares. Com o “duplo” temos esse dualismo na esfera dos desejos, aversão, mas ao mesmo tempo, fascinação mórbida. A ambivalência de sentimentos oscilando entre aproximação e afastamento.

Na segunda parte, Robinson “retorna” com grande intensidade e a partir desse reencontro, a narrativa sofre uma grande reviravolta que conduzirá o romance a seu desenlace trágico: de personagem “coadjuvante”, Robinson torna-se o objeto principal do relato:

« On me retirera difficilement de l' idée que si ça m' a repris ça n'est pas surtout à cause de Robinson. D' abord j' en ai pas tenu grand compte des malaises.(...) 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. » (*Voyage*, 1981, p.270).⁵⁰

Os romances do duplo - entre os quais, podemos mencionar romances como o *Horla*, de Guy de Maupassant, *O Duplo*, de Dostoïevsky, ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson - possuem marcadores narrativos que vão sendo pouco a pouco inscritos no âmago de uma confissão picaresca e nas reflexões e comentários de um romance filosófico.

Se esse duplo é exterior ao “eu” do narrador na primeira parte do romance, ele no entanto, reflete esses desejos transgressores. Bardamu desejaria desertar, mas é Robinson quem o faz, Bardamu deixa sua feitoria colonial se arruinar e é Robinson quem foge com o dinheiro. Robinson sempre precede Bardamu, em uma traição, um crime ou uma blasfêmia... Dizia Céline: “Ele é heróico em seu gênero.”⁵¹ A rejeição final pela noiva Madelon soa como uma radicalização da recusa que Bardamu opusera a Molly, no fim da primeira parte.

⁵⁰ “Difícilmente vão me demover da idéia de que se isso me voltou a dar não foi sobretudo por causa de Robinson. De início, não dei muita importância para as indisposições.(...) Sua cara lambuzada de tristeza era para mim como um sonho horrendo que ele me trazia de volta e do qual não conseguia me livrar há muitos anos.”(*Viagem*, 1995, p.276)

⁵¹ *Lettres à la N.R.F.*, 1991, p.14

A vagabundagem do “pícaro” é toda ela realizada através de uma trajetória seguida por um duplo que exerce uma cumplicidade crescente com o lado mais sombrio do seu “eu”; a interrogação filosófica de Bardamu encontra sua solução existencial fora de si, através da revolta de seu duplo contra as proibições morais e religiosas e da recusa ao “amor” que o condena à morte.

Romance autobiográfico, romance picaresco, romance filosófico, romance do duplo, *Voyage au bout de la nuit* é tudo isso ao mesmo tempo, em um emaranhado onde cada detalhe assume um lugar dentro das inúmeras configurações orquestradas pelo autor. A originalidade estrutural do romance não é, portanto medida na novidade ficcional, mas sim no surpreendente e paciente trabalho de entremear, inserir estruturas literárias já conhecidas.

“A especificidade da literatura francesa reside aos meus olhos neste tipo de experimentação narrativa cujo equivalente não é encontrado no romance inglês ou americano.” (Oé Kenzaburô, apud Godard,2006, p.9)⁵²

1.3 Comunicação narrativa

Todas as obras pertinentes à arte da ficção possuem um narrador: a epopéia, o conto ou o romance. O narrador do romance não é o autor - o narrador é um personagem de ficção no qual o autor se transformou. Segundo o teórico literário Wolfgang Kayser (1976)⁵³, na arte da narrativa, o narrador nunca é o autor, já conhecido ou ainda desconhecido, mas sim um papel inventado e adotado pelo autor.

O narrador do romance não é nem o autor, nem o personagem de ficção. Através dessa máscara, há o próprio romance que se conta por si mesmo dentro de um espírito onisciente e onipresente, responsável pela criação de seu universo. Ele constitui este universo novo e único ao assumir sua forma e começar a falar, evocando-se a si mesmo através do verbo criado. É ele quem cria esse universo. O narrador do romance é dessa maneira, o criador mítico do universo.

Roland Barthes (1976) em seu texto, *A análise estrutural da narrativa*⁵⁴ refere-se a narrador e personagens como “seres de papel”, criações escriturais de seu autor que não poderia, portanto, ser confundido com o narrador da narrativa. Os signos do narrador são

⁵² Oé Kenzaburô, escritor japonês, prêmio Nobel da Literatura em 1994

⁵³ Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman, in *Poétique du récit*, 1976, p.59

⁵⁴ Roland Barthes, Introduction à l'analyse des récits in *Poétique du récit*, 1976, p.40

iminentes ao texto, acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir se o próprio autor dispõe de signos que espalharia em sua obra, seria necessário supor a existência de uma relação sinalética entre a “pessoa” e sua linguagem. Tal relação transformaria o autor em um sujeito pleno e a narrativa, na expressão instrumental dessa plenitude. No entanto, até o momento a análise estrutural não pôde resolver tal questão: *quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida) e *quem escreve* não é *quem é*. E como dizia o psicanalista Jacques Lacan: « Le sujet dont je parle quand je parle est-il le même que celui qui parle? »⁵⁵

Mas quem é então o narrador, seja adotando a máscara de um narrador pessoal ou sendo ao contrário, uma sombra, uma presença velada?

Podemos dizer que há dois tipos de narradores: aqueles que participam da narração ficcional- os narradores-protagonistas e os narradores que dela são “excluídos” - os narradores-observadores.

Narradores e observadores (1ª e 3ª pessoas) contam suas histórias através de cenas ou de sumários (ou quadros). Frequentemente, eles combinam esses dois processos. Os narradores que se permitem tanto contar (“*telling*”) quanto mostrar (“*showing*”) podem se diferenciar bastante de acordo com os comentários que são introduzidos na narrativa dos acontecimentos. Tais comentários podem estar ligados ao tema central da história de várias maneiras e em graus diferentes. É preciso, no entanto, distinguir os comentários puramente ornamentais ou retóricos - que não fazem parte da estrutura representada - dos comentários a ela integrados, como é o caso de *Voyage au bout de la nuit*.

1.3.1 O papel do narrador

A abordagem estrutural talvez não se aplique ao romance *Voyage* - com efeito, aqui estamos diante de um narrador, Ferdinand, que evolui no decorrer de toda a narrativa entre Ferdinand Bardamu e Louis-Ferdinand Céline. Podemos observar que inúmeros são os pontos que unem a trajetória de Bardamu e a de Céline: a profissão, a guerra e, sobretudo, as viagens. Céline, assim como Bardamu, participa da Primeira Guerra Mundial que o deixa ferido, tornando-o dessa forma inválido para a guerra. A partir desse momento Céline, assim como Bardamu, terá a ocasião de iniciar uma trajetória viajante que o conduzirá à África e posteriormente aos Estados Unidos. A experiência na África ocupa nesse itinerário de viagens

⁵⁵ Citado por Roland Barthes em Introduction à l'analyse des récits in *Poétique du récit*, 1976, p.56

de Bardamu/Céline, um lugar marcante em sua trajetória acompanhada por uma investigação sobre o mal. A realidade colonial, com suas injustiças, seus meios ilícitos de ganhar dinheiro, miséria, doenças e epidemias, é o cenário pintado por Céline, no qual seu alter-ego Bardamu vivencia a etapa fundamental no processo de descobrimento das dimensões da alma humana, suas torpezas e vilezas. Essa experiência será, no entanto interrompida e o personagem parte para a segunda etapa de sua viagem - Bardamu visitará o paraíso mítico da fortuna, os Estados Unidos.

O tema recorrente da viagem de Bardamu é a dicotomia fuga/exílio. Sua viagem é uma peregrinação, como ele mesmo diz:

« Je touchais au vif de mon pèlerinage. Et si je n' avais point souffert en même temps des continuels rappels de mon appétit, je me serais cru parvenu à l' un de ces moments de surnaturelle révélation esthétique. » (*Voyage*, 1981, p.193)⁵⁶

Dentre os narradores representados existem aqueles que poderemos chamar de “puros observadores”, e os “agentes narradores”. Esses últimos desempenham uma grande influência sobre o desenrolar dos acontecimentos, uma vez que além de narradores também podem ser protagonistas.

Estamos, pois, diante de um narrador-protagonista: Bardamu é o narrador, mas também o personagem central da história que está sendo narrada. Com relação ao narrador de *Voyage*, seria pertinente afirmar que ele age como um narrador que conta uma história dela participando como protagonista. Segundo o teórico literário Gérard Genette(1983), estamos diante de duas formas narrativas: a homodiegética - o narrador encontra-se presente como personagem da história - e a autodiegética - o narrador não é apenas um personagem da história, mas sim o herói/protagonista da mesma.

« Ça a débuté comme ça. Moi, j' avais jamais rien dit. Rien. C' est Arthur Ganate qui m' a fait parler. » (*Voyage*, 1981, p.7)⁵⁷

Essas são as palavras iniciais de Céline em seu romance *Voyage* e as primeiras linhas possibilitam ao leitor a sua primeira descoberta: quando a história começa, ela já existe para o seu criador, mas é desconhecida para o leitor que ao descobri-la a faz viver e existir.

O narrador situa-se sempre em uma posição temporal particular em relação à história que está sendo contada. O narrador de *Voyage* faz uma narração chamada por Genette de

⁵⁶ “ Eu chegava ao cerne de minha peregrinação. E se não estivesse sofrendo ao mesmo tempo com as contínuas chamadas de meu apetite acreditaria ter chegado a um desses momentos de sobrenatural revelação estética.”(*Viagem*, 1995, p.202)

⁵⁷: Foi assim que tudo começou. Eu nunca tinha dito nada. Nada. Foi Arthur Ganate que me fez falar” (op.cit., 1995, p.17)

ulterior: conta o que aconteceu em um passado relativamente distante. A história narrada por Bardamu se inicia em 1914 durante a 1ª Guerra e termina por volta de 1930. (O romance foi escrito em 1932).

O início do romance coloca imediatamente o leitor diante da estrutura narrativa escolhida por Céline: trata-se essencialmente de um relato em primeira pessoa no qual o personagem também é o narrador. Temos então uma narrativa cuja perspectiva é fundamentalmente subjetiva, mas de modo algum restrita às experiências e lembranças de um indivíduo, uma vez que reflexões, comentários e monólogos interiores estão presentes durante toda a narrativa. O ponto de vista focado é pessoal, pois penetramos na história através da voz do protagonista, Ferdinand Bardamu, que relata os acontecimentos por ele vividos e presenciados, na qualidade de protagonista, mas também de observador.

Segundo o professor e crítico Henri Godard (2006) em seu livro *Roman modes d'emploi*⁵⁸, a primeira versão manuscrita de *Voyage* mostrava que Céline hesitava naquele momento sobre quem seria o narrador, entre os dois personagens apresentados na cena inicial - Bardamu e Arthur, mas de qualquer forma, nessa versão que foi o primeiro ensaio do romance, ele deixou de lado a idéia de narrá-lo na terceira pessoa. Estreando como romancista, Céline optou pela narração na primeira pessoa. Na versão publicada, esse “eu” é o de Bardamu, que conta ao mesmo tempo sua história e a de seu duplo, Robinson.

Bardamu é seguido e perseguido por seu duplo, um certo Robinson que conheceu durante a guerra e reencontra em uma série de coincidências, na África, em Nova York e em “Rancy”. Mesmo revelando uma verdade surpreendente através de seu comportamento e idéias, Robinson desempenha no romance um papel de símbolo. Ele é aquele que age, comete crimes para se virar na vida, ao lado de um Bardamu que se contenta em estar a par dessas aventuras e o deixa agir. Vista sob esse ângulo, essa cumplicidade é reveladora - daí se poder falar em duplo. Bardamu precisa de Robinson para saber até que ponto vai a miséria, até onde deve ir sua aceitação de como é feito o mundo, para ir enfim, ao menos por complacência, até o fim da noite.

Nesse romance o narrador está revestido de uma função que se convencionou chamar de “testemunho”, uma vez que exprime a relação do narrador com a história. Ela está centrada na emoção, (o narrador exprime as emoções provocadas pela história e sua narrativa), e na avaliação - o narrador, na qualidade de observador, estabelece um julgamento sobre as ações dos personagens. Ele não se limita à perspectiva do personagem, possuindo

⁵⁸ Henri Godard, *Romans modes d'emploi*, 2006, p.151

uma grande facilidade em se movimentar entre seu ponto de vista, impreciso e subjetivo de narrador, e o universo, objetivo de seu relato.

O autor cria o mundo por ele representado do ponto de vista de um personagem que participa dos acontecimentos narrados ou do ponto de vista do narrador. Em *Voyage*, temos uma dualidade de vozes, a do personagem e a do narrador. O protagonista Bardamu, homem de origem social desfavorecida, exprime certa “ingenuidade”, e o narrador, homem consciente que acredita saber do que as pessoas são capazes. Desde a primeira sequência até o final, Bardamu é, ao mesmo tempo, o ser emancipado e o ser impulsivo, aquele que enxerga nitidamente, mas também alguém que obedece a um impulso incondicionado. Poderemos aqui evocar a atitude de Bardamu frente à guerra: por mais seguro de si que tenha se revelado em seu diálogo com Arthur Ganate, o simples desfile militar passando diante de seus olhos o faz engajar-se intempestivamente na guerra para grande surpresa de seu interlocutor patriota.

Entretanto, a “ingenuidade” das primeiras descobertas de Bardamu logo estará mesclada de lucidez e de desejo de denúncia. Uma das fontes dessa conscientização será o papel exercido por Princhard, o professor de História (um personagem desertor que aparece na 6ª sequência), no que poderíamos chamar de iniciação/aprendizado de Bardamu – nesse sentido, *Voyage*, seria também um romance de iniciação:

« Ce monde n’ est, je vous l’ assure qu’ une immense entreprise à se foutre du monde ! (...) Il n’ y a pas de repos, vous dis-je, pour les petits, que dans le mépris des grands qui ne peuvent penser au peuple que par intérêt ou sadisme... » (*Voyage*, 1981, p.68)⁵⁹

A mistura e a oscilação entre esses dois lados - o ingênuo e o consciente - estarão presentes até o final do romance.

Em *Voyage*, a primeira inflexão nasce da dualidade de vozes. Em sua leitura, de uma frase a outra, nós passamos sem cessar, de um discurso de “ignorância” ao discurso de um narrador que acredita definitivamente saber do que os homens são capazes e deseja proferir tais verdades. Ao confundi-las, Céline nos sugere que em todo homem existem várias vozes que dialogam. No homem mais consciente, há ainda lugar para a ingenuidade e no mais ingênuo, há ainda alguém que sabe. Céline cria em seu romance, um lugar onde essa dualidade pode ser dita.

⁵⁹ “Este mundo não passa, garanto-lhe, de uma imensa empreitada que zomba do mundo!(...)Só há sossego para os pequenos, digo a você, no desprezo dos grandes que são incapazes de pensar no povo a não ser por interesse ou sadismo.”(*Viagem*, 1995, p.77)

1.3.2 As vozes narrativas

Os estudos empreendidos pela lingüística e mais especificamente por Émile Benveniste (1966)⁶⁰ consideram que a voz narrativa é um aspecto da ação verbal vista através de suas relações com o sujeito – o sujeito visto aqui como aquele que não somente realiza ou sofre a ação, mas também aquele (ou um outro) que a relata, e eventualmente por todos os que participam, até mesmo passivamente dessa atividade narrativa.

Tal definição nos levaria a atribuir um valor simbólico e programático ao *incipit* de *Voyage*:

« Ça a débuté comme ça. Moi, j’ avais jamais rien dit. C’ est Arthur Ganate qui m’ a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. » (*Voyage*, 1981, p.8)⁶¹

Essa conversa, presente nas primeiras linhas do romance está imbuída de uma carga emblemática, pois remete o leitor ao detalhe e aos efeitos implícitos na densa mobilidade narrativa que Céline imprime a seu relato.

As vozes que ressoam ao longo do romance pertencem aos personagens incumbidos, eles também, além do narrador, de contar a história: Bardamu, seu duplo Robinson, Molly e Madelon, os médicos alienistas Bestombes, Parapine e Baryton. Todas essas vozes nos levam a compor o quadro inicial proposto por Céline através de seu *incipit*: já poderemos entrever as diversas vozes que participarão da atividade narrativa.

Céline, ao criar Ferdinand Bardamu, cria também Robinson, o duplo do narrador, e já temos aí duas vozes narrativas. O texto é tecido através dessas duas vozes, que ora se intercalam, ora se misturam.

Seu retorno é sentido pelo narrador como um tipo de mal com o qual ele mantém uma relação ambígua de afastamento e aproximação. Esses dois sentimentos podem ser ilustrados nos trechos seguintes:

« (...)J’essayais pas d’ aller le revoir moi, bien sûr... Il reviendrait à coup sûr(...) J’ osais même pas sortir de peur de le rencontrer.(...) C’ était la pagaye dans mon esprit comme dans ma vie.» (*Voyage*, 1981, p.270)⁶²

⁶⁰ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966

⁶¹ “Foi assim que tudo começou. Eu nunca tinha dito nada. Nada. Foi Arthur Ganate que me fez falar.Arthur, um estudante de medicina, ele também, um colega”(*Viagem*, 1995, p.17)

⁶² “Eu não tentava revê-lo, é claro...Ele voltaria, evidentemente(...) Eu nem mais me atrevia a sair com medo de encontrá-lo. Estava uma confusão no meu espírito como na minha vida.”(op.cit., p.276)

« (...)Décidément d' avoir suivi dans la nuit Robinson jusque-là où nous en étions, j' avais quand même appris des choses. » (*Voyage*, 1981, p.308)⁶³

1.3.3 O narrador e seu duplo

O duplo, como motivo literário, representa o antagonismo, o outro lado, a parte sombria de um personagem. Com o duplo, surge então um casal particular, um duo singular entre o original e sua cópia. Através dele são revelados os aspectos mais sinistros e ele representa o lado terrificante do ser humano. Sob a influência do positivismo e da psiquiatria, essa dualidade é definida como alteridade psíquica. Efetivamente, as teses do médico francês Charcot, a formidável explosão da hipnose e as teorias freudianas expõem outra visão do duplo. Assistimos agora a uma interiorização do duplo em si. Com ele, temos um dualismo na esfera dos desejos - total aversão e ao mesmo tempo fascinação mórbida. Ambivalência oscilando entre aproximação e afastamento.

Retomando as palavras de Céline: “ Bardamu ? É o meu duplo. Mas Robinson também.”, deveremos analisar o narrador de *Voyage* também através de sua relação com Robinson, que representa o outro lado, a zona escura, mas também a atração: duas forças opostas e complementares.

Mero “coadjuvante” na primeira parte do romance, sua presença é sentida e concretizada durante todo o trajeto itinerante de Bardamu. Está presente na recusa de Bardamu em aceitar a “salvação” (através do casamento, da normalidade) proposta por Molly, encontra-se de certa maneira presente na decisão de Bardamu de retornar à França, abandonando portanto inteiramente Molly, sua “salvadora”, como podemos observar através deste diálogo:

- « Et toi, qu' est-ce que tu fais ? Qu'il a demandé alors. T' es donc toujours cinglé ? (...) T' en veux encore des voyages ? »
- « J' veux rentrer en France, que je lui dis, j' en ai assez vu comme ça, t' as raison,ça va...» (*Voyage*, 1981, p.233)⁶⁴

⁶³ “Realmente, por ter seguido na noite Robinson até ali onde estávamos, eu tinha apesar de tudo, aprendido coisas.” (*Viagem*, 1995, p.314)

⁶⁴ “- E você, o que anda fazendo? Me perguntou ele. Continua doido como sempre? Ainda está interessado nas viagens?- Quero voltar para a França, respondi, já vi o suficiente, você tem razão, chega...” (op.cit., p.241)

Nessa sequência, está presente a natureza do duplo, no sentido romântico e patológico do termo: Bardamu e Robinson tornam-se nesse momento, os dois lados de uma mesma moeda, estamos diante de duas forças opostas, que são também complementares.

A presença de Robinson é tão intensa em Bardamu, e tão contraditórios são seus sentimentos, que ela acarreta uma pressão psíquica sem limite. Bardamu tenta se livrar através de uma explosão, considerada um ato de loucura, mas em vão. Todos os seus esforços racionais e emotivos são inúteis.

« (...) à propos de Robinson dont j' avais espéré me délivrer par un éclat de franchise, trouver dans le scandale volontaire la résolution de ne plus le recevoir celui-là, en me faisant une espèce de scène brutale à moi-même. » (*Voyage*, 1981, p.274)⁶⁵

A partir desse momento o romance sofre uma brusca reviravolta e de coadjuvante, Robinson torna-se o personagem principal, aquele que conduzirá a ação a seu final trágico. Poderemos dizer que Robinson representa a viagem; esse duplo, com suas misérias, fracassos e impotências encarna o fim da noite.

O questionamento filosófico de Bardamu sobre o mundo e os homens encontra a solução existencial “fora” de si, através da revolta proferida por seu duplo contra a sociedade, revolta que se concretiza na recusa do amor de Madelon (aqui representando a normalidade) e o condenará à morte.

Esse grito de revolta aparece seguinte passagem:

« ...Eh bien, c' est tout, qui me répugne et qui me dégoûte à présent ! Pas seulement toi !... Tout !... L' amour surtout !... Le tien aussi bien que celui des autres... » (*Voyage*, 1981, p.493)⁶⁶

Convém lembrar que Ferdinand Bardamu, ao exprimir o mesmo tipo de recusa a Molly, também se condena à morte que se consuma muito depois através de seu recolhimento voluntário no hospital psiquátrico de “Vigny-sur-Seine”

As vozes femininas que escutamos podem ser consideradas peças integrantes da teia narrativa de *Voyage*, uma vez que as presenças de Molly e Madelon são essenciais ao desenvolvimento da narrativa e seu desenlace trágico.

A presença de Molly, a prostituta americana que acolhe Bardamu nos Estados Unidos, encontra-se revestida de grande importância junto ao protagonista do romance: Molly não se

⁶⁵ “(...) mas ainda sobre Robinson de quem eu tinha esperado me livrar mediante um acesso de franqueza, ao armar para mim mesmo uma espécie de cena brutal, encontrando no escândalo voluntário a resolução de não mais recebê-lo.”(*Viagem*, 1995, p.280)

⁶⁶ “Pois é, agora, é tudo o que me repugna e me dá nojo! Não só você!... Tudo!... O amor especialmente!... Tanto o seu como o dos outros...”(op.cit., p.494)

contenta apenas em salvar o náufrago, ela lhe propõe uma nova axiologia sobre a qual construir seu futuro. Desta maneira, ela oferece a Bardamu uma vida calma, livre de inquietações e na qual não mais existiria a angústia do dia seguinte:

- « On placera nos économies...on s'achetara une maison de commerce...On sera comme tout le monde... »
 « (...) J' ai fini, tellement qu'elle était gentille par lui avouer la manie qui me tracassait de foutre le camp de partout. » (*Voyage*, 1981, p.229)⁶⁷

Bardamu revela-se incapaz de aceitar a existência simples que Molly lhe propõe, assim como satisfazer-se com um ideal que acha modesto demais. Além disso, ele sente que perdera toda a capacidade para ser feliz:

« Ah! Si je l' avais rencontrée plus tôt, Molly, quand il était encore temps de prendre une route au lieu d' une autre!(...) Mais il était trop tard pour me refaire une jeunesse. J' y croyais plus! » (*Voyage*, 1981, p.229)⁶⁸

Molly tenta dissuadir Bardamu, entretanto, compreende que não pode retê-lo e termina aceitando sua partida:

- « Vous en êtes comme malade de votre désir d'en savoir toujours davantage...Voilà tout...Enfin, ça doit être votre chemin à vous...Par là, tout seul...C' est le voyageur solitaire qui va le plus loin...Vous allez partir bientôt alors ? » (*Voyage*, 1981 , p.235)⁶⁹

Seria interessante assinalar o paralelismo entre as narrativas de Bardamu e as de Robinson, uma vez que seus caminhos narrativos se cruzam: a história de Molly e Bardamu pode ser confrontada à história de Robinson e Madelon. Assim como Molly fizera com Bardamu, em Detroit, Madelon acolhe, em Toulouse, Robinson, gravemente doente, de quem cuidará, para no final de sua convalescença, ser abandonada :

- “ Fallait que ça finisse ! J' aurais bien sûr préféré qu'on se quitte en bons amis...(...) Elle se tenait plus d' amour et elle était butée. Un matin, pendant qu'elles étaient parties aux commissions la mère et elle, j' ai fait comme toi t' avais fait, un petit paquet , et je me suis tiré en douce...” (*Voyage*, 1981, p.457)⁷⁰

⁶⁷“Vamos aplicar nossas economias...vamos comprar uma loja...vamos ser como qualquer pessoa...(...)Acabei, de tanta gentileza, por lhe confessar a mania que me atormentava de dar o fora de qualquer lugar.”(*Viagem*, 1995, p.237)

⁶⁸ “Ah! Se eu a tivesse encontrado mais cedo, Molly, quando ainda era tempo de pegar uma estrada ao invés da outra!(...) Mas era tarde para recuperar minha juventude. Eu não acreditava mais.”(op.cit., p. 237)

⁶⁹ “Você está como que alucinado por causa de seu desejo de saber sempre mais...É só isso...Que remédio, deve ser esse o seu caminho...Por ali sozinho...É o viajante solitário quem vai mais longe...Quer dizer que você vai partir em breve?”(op.cit., p.243)

⁷⁰ “Isso aí tinha que acabar! Eu preferia é claro que a gente se separasse como bons amigos...Ela não agüentava mais de tanto amor e estava obstinada. Certa manhã, enquanto tinham ido fazer compras, a mãe e ela, fiz que nem você tinha feito, uma trouxinha e sai de fininho.”(op.cit.,p.458)

Esse relato permite observar a presença de Céline atrás do narrador/Robinson - o autor e o personagem aqui se misturam, Robinson anuncia a seu(s) interlocutor(es), Bardamu/leitor, o desenlace de suas aventuras, no momento só conhecidas por seu criador. Através dessa antecipação “premonitória”, o autor deixa uma pista ao leitor sobre a trama narrativa, mas também uma pergunta: estamos diante de Robinson ou de Bardamu? Pergunta essa que Céline já nos respondera ao dizer que Bardamu e também Robinson eram seus duplos.

As personagens femininas de Molly e de Madelon são diferentemente tratadas por Céline: se por um lado, Madelon não suporta o que sente ser uma traição e prefere assassinar Robinson ao perceber que ele deseja fugir, por outro lado, o amor de Molly está fundado sobre a generosidade, sobre o dom do sublime, opondo-se, portanto ao amor egoísta de Madelon que visa a posse do outro e pode conduzir a suprimi-lo se não corresponder à imagem que dele havia feito.

Essa construção narrativa, elaborada como o reflexo de um espelho, sobre a dualidade, é o dispositivo literário que Céline utiliza para ressaltar o caráter heróico de Molly, considerada um dos poucos personagens positivos do romance:

« ... J' ai gardé tant de beauté d' elle en moi, si vivace, si chaude que j' en ai bien pour tous les deux et pour au moins vingt ans encore, le temps d' en finir.(...) et si la mort, demain, venait me prendre, je ne serais, j' en suis certain, jamais tout à fait aussi froid, vilain, aussi lourd que les autres, tant de gentillesse et de rêve Molly m' a fait cadeau dans le cours de ces quelques mois d' Amérique. »
(*Voyage*, 1981, p.236)⁷¹

Molly desempenha um papel essencial na trama narrativa: é, efetivamente, após a estada em Detroit que Bardamu compreende e pode formular o sentido da viagem que até então, havia conduzido “às cegas”.

O título *Voyage* refere-se não tanto a uma aventura realista (mesmo se os episódios africanos e americanos constituem-se em “viagens”), mas sim às experiências vividas de maneira embaralhada pelo herói: as “estações” de Bardamu assemelham-se aos episódios de uma odisséia moderna cujo final faz emergir uma verdade.

Voyage é, portanto, o livro de uma investigação no qual a exploração do real não conduz simplesmente à constatação aterrorizadora de sua presença, mas, sobretudo, à análise

⁷¹ “Guardei tanta beleza dela dentro de mim, tão viva, tão quente que ainda tenho o suficiente para nós dois e para no mínimo vinte anos, o tempo de tudo se acabar.(...) e se a morte amanhã viesse me pegar eu não seria, tenho certeza tão frio, malvado, tão pesado quanto os outros, tanta gentileza e tanto sonho Molly me deu de presente durante aqueles poucos meses na América.”(*Viagem*,1995, p.244)

de seu vigor, de sua essência . O relato torna-se assim o ponto de encontro entre uma dimensão realista e uma consciência crítica, uma matéria bruta e a percepção do objeto de suas indagações.

Céline prossegue em todo o livro e mais particularmente na segunda parte, seu questionamento sobre o mal, a morte e a doença, sua viagem ao fim da noite. Deseja transmitir aos homens suas verdades – verdade sobre a condição metafísica de seres para os quais a vida tem sempre o seu avesso que é a morte, verdade sobre eles mesmos e principalmente sobre sua essência.

Bardamu empreende através de suas viagens uma busca filosófica sobre o mal: sobre a “guerra” e a doença.

Penetrar no universo celiniano de um livro como *Voyage au bout de la nuit* pressupõe uma imersão em uma “viagem” conduzida por imagens e representações que evocariam as dimensões de uma travessia habitada pelas duas faces de seu itinerário: o real e o imaginário, ambas fortemente impregnadas da presença recorrente da morte.

Não poderíamos deixar de evocar a epígrafe do romance: « Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. (...) Il suffit de fermer les yeux »(*Voyage*, 1981, p. 5)⁷², uma vez que ela remete o leitor a um universo fortemente determinado pelos elementos constitutivos da visão onírica dessa viagem... Estamos diante do relato de um sonho ?

⁷² “Nossa viagem , a nossa, é inteiramente imaginária. (...) Basta fechar os olhos.” (*Viagem*, 1995, p.15)

CAPÍTULO 2

O UNIVERSO CELINIANO DE *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*

« Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C' est un roman, rien qu'une histoire fictive. » (*Voyage* :1981, p,5)⁷³

⁷³ “(...) Homens, animais e coisas, tudo é imaginado. É um romance, nada mais que uma história fictícia.” (*Viagem*, 1995,p.15)

2.1 Do real ao imaginário

2.1.1 A representação do tempo e do espaço

Uma narrativa apresenta um espaço imaginário, (mesmo sendo geograficamente realista) cuja função, natureza, organização e modo de descrição são diversos. Mesmo apresentado como “real”, o espaço narrativo é sempre construído pela escrita. O espaço permite um itinerário: frequentemente o deslocamento dos personagens está associado ao encontro da “aventura”. Uma viagem pode servir de desencadeador para a ação. O espaço pode oferecer um espetáculo, cenário para a ação relatada. Evidentemente, nesse caso, o espaço está condicionado ao olhar do narrador e dos personagens. O papel do espaço é essencialmente funcional, permitindo a evolução da ação através de encontros, separações, etc.

A narrativa de *Voyage au bout de la nuit* é estruturada pelos relatos das viagens empreendidas por Bardamu, narrador-protagonista. Elas estão inseridas dentro de uma perspectiva de deslocamentos realizados à deriva, apresentando uma forte carga de evasão e fuga, visto que nenhuma obedece a um itinerário ou destino preciso. O personagem não é guiado por nenhuma das finalidades esperadas, tal como o desejo de conhecer novos países ou o interesse ou curiosidade por outras culturas. Trata-se de uma “peregrinação”. Para Céline, a viagem possibilita evidenciar a miséria universal e a degradação, principais características da humanidade, a miséria do homem definitivamente cético e descrente. Em todos os lugares percorridos, Bardamu só se deparou com a miséria material e moral.

A viagem tem como ponto de partida o terraço de um café da Praça Clichy em Paris, e termina não muito longe daí, praticamente através de um retorno ao ponto inicial, um boteco nas proximidades de Paris, à beira do rio Sena. Entre os dois marcos, há o relato de uma longa viagem errante pela França, África, Estados Unidos, culminando com o retorno à França.

O título do romance nos conduz inicialmente a um gênero literário que se convencionou chamar de “relato de viagem” e supõe algumas limitações: um narrador relata fatos recentes por ele vividos: onde, quando e como e se deslocou. O desenrolar cronológico dos acontecimentos é geralmente de imediata localização e o relato tem a finalidade de retirar o leitor de seu mundo familiar, ao representar, com grande verossimilhança, lugares nunca vistos.

Esse gênero literário esteve sujeito a uma dupla interpretação: de um lado, ao submeter-se às exigências da vulgarização científica e de outro, ao revestir-se de um valor de parábola quando a pintura do “outro lugar” funciona como um contraste ou espelho crítico com relação ao universo onde se mora habitualmente (caso freqüente no século XVIII). Já no século seguinte, o referido gênero ultrapassa o estágio de simples reportagem ou utopia e nos informa, sobretudo, sobre o imaginário dos artistas, e com muita freqüência, também sobre o imaginário de seus contemporâneos. Aparece um valor mítico nos relatos: a Itália, para Stendhal, o Oriente, para Nerval e Flaubert.

Abordar uma obra intitulada *Voyage* nos obriga, portanto, a examinar de que maneira Céline faz uso de um quadro literário tradicional preexistente.

O romance apresenta em sua narrativa certo número de viagens, em sentido literal, como, por exemplo, África e Estados Unidos, cujas descrições são relativamente precisas. Na própria França, o narrador percorre a região dos Flandres durante a guerra e visita a cidade de Toulouse. E seria interessante observar que Céline utiliza ao lado de nomes reais (Paris, Nova York, Detroit e Toulouse), nomes de lugares inteiramente fictícios (Bambola-Fort-Gono, Topo, San Tapeta, La Garenne-Rancy e Vigny-sur-Seine).

Parece haver dentro dessa estratégia o desejo de desconcertar o leitor ao lhe apresentar, junto a referências espaciais bem reais, lugares imaginários que possuam características típicas. A África e a periferia parisiense descritas por Céline evocam paisagens reais, sem que se possa, no entanto, lhes atribuir nomes precisos.

Por meio de sua técnica descritiva, Céline constrói, com a ajuda de detalhes característicos e cuidadosamente escolhidos, uma espécie de essência para cada paisagem, ao mesmo tempo, pitoresca e simbólica. O viajante nos faz observar detalhes marcantes e impressões pessoais; no entanto, esse itinerário é falseado, uma vez que os lugares, nomes, personagens e situações apresentados no romance são imaginários. O escritor busca dessa maneira, desfazer a ilusão realista: ao lado de lugares reais o leitor é confrontado com lugares fictícios descritos de forma a suscitar a “ilusão do real”.

A realidade é transposta a partir da força imaginária do autor, e o leitor, ao empreender a leitura é prevenido dessa dimensão desde as primeiras linhas:

« Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. » (*Voyage*, 1981, p.5)⁷⁴

⁷⁴ “(...) Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária. É essa sua força.” (*Viagem*, 1995, p.15)

A realidade se transforma conforme as modalidades desse imaginário pessoal, e sua pintura exprime a dimensão de um abandono e de uma solidão moral sem limites, como os episódios da guerra e a experiência na África nos revelam.

O gênero “relato de viagem” encontra-se assim subvertido, pois nem lugares, nem cronologia têm importância: *Voyage* possui realmente um início (« Ça a débuté comme ça. ») e um final (« Et qu’on n’ en parle plus. »), mas poderia começar de outro modo e momento que não fosse a “Place Clichy” e “depois do almoço”, e terminar em uma ponte de Vigny-sur-Seine e ao amanhecer.

O romance apresenta várias lacunas em seu tecido narrativo como, a sequência que relata como Bardamu consegue finalmente escapar da guerra. O leitor acompanha durante várias páginas o protagonista sonhando com uma maneira de fugir, sozinho ou ao lado de Robinson e, de repente, no decorrer da quinta sequência, o vemos no mundo dos civis e só descobrimos mais adiante que fora graças a uma ferida no braço:

« Pour ma part, je n’ avais plus à me plaindre. J’ étais même en train de m’ affranchir par la médaille militaire que j’ avais gagnée, la blessure et tout. »(*Voyage*, 1981, p.,49)⁷⁵

Várias vezes, durante a narrativa, os eventos relatados não chegam a um desenlace, frustrando a expectativa do leitor sem que ele tome consciência disso.

O relato é constituído de uma série de situações críticas das quais Bardamu participa, e dos esforços por ele empreendidos para escapar. No entanto, observamos uma ausência de conexão entre elas, detectada pelo aumento de elipses: entre a partida dos Estados Unidos e sua instalação, como médico, na periferia parisiense de Rancy, passaram-se cinco ou seis anos de “tribulações acadêmicas”:

« Quand j’ ai eu tout de même terminé mes cinq ou six années de tribulations académiques,(...) Alors, j’ ai été m’ accrocher en banlieue, à la Garenne-Rancy. » (*Voyage*, 1981, p.237)⁷⁶

O autor, contudo, não se contenta em proceder por omissão, ele chega a fornecer informações contraditórias que mesmo referindo-se a detalhes, vão minando a credibilidade primária do relato. Isso se torna claro no episódio transcorrido na África em relação a um cofre de 300 francos: o objeto teria sido roubado por Robinson ou por Bardamu ?

⁷⁵.: “Quanto a mim, eu não tinha mais do que me queixar. Esta inclusive me alforriando graças à medalha militar que recebi, ao ferimento e tudo.” (*Viagem*, 1995,p.59)

⁷⁶ “Mesmo assim concluí meus cinco ou seis anos de tribulações acadêmicas,(...) E aí fui me dependurar no subúrbio, em la Garenne-Rancy”. (op. cit., p. 245)

A incoerência da informação se manifesta nas seguintes passagens:

« Enfin, moi, c' est la caisse que je regrettais surtout dans cette histoire. Mais il est peu commun de revoir les gens qui emportent la caisse... »
 « (...) Je n' avais sauvé que mon petit bagage, le lit pliant, les trois cents francs et bien entendu quelques « cassoulets » hélas ! pour la route. » (*Voyage*, 1981, p.171)⁷⁷

É notória a indiferença pela coerência e precisão, cuja ausência desfaz a ilusão de uma história real: a reconstituição das seqüências narrativas permite observar como o enquadramento espaço/temporal é impreciso e incoerente.

De maneira geral Céline, evitou qualquer referência explícita às datas históricas, que poderiam representar marcadores delimitando a narrativa. Ao optar por tal estratégia, o autor estaria recusando uma aproximação entre sua obra e uma crônica de época. No entanto, inúmeros são os detalhes que remetem à épocas históricas bem determinadas:

A alusão à Exposição Universal:

« ... L' année d' avant l' Exposition ça se passait, la Grande, quand j' étais encore bien petit. »⁷⁸

Ao presidente francês Raymond Poincaré, nas primeiras páginas do romance:

« ...le Président Poincaré qui s' en allait inaugurer, justement ce matin-là, une exposition de petits chiens ;... »⁷⁹

Ao jornal « Le Temps »,

« - Tiens, voilà un maître journal, *Le Temps* ! », qu' il me taquine Arthur Ganate, à ce propos. »⁸⁰

Aos primeiros estudos analíticos de Freud divulgados na França:

« - Cela commença vers 1900... (...) A partir de cette époque ce ne fut plus dans le monde em général et dans la psychiatrie em particulier qu' une course frénétique à qui

⁷⁷ “Enfim, eu, era sobretudo o cofre que eu lamentava nessa história. Mas é pouco comum rever pessoas que levam o cofre...”

“(...) Eu só salvara minha pequena bagagem, a cama dobrável, os trezentos francos e, é óbvio, alguns *cassoulets*, que tristeza! Para a viagem.” (*Viagem*, 1995, p.180 e 185)

⁷⁸ “No ano de antes da Exposição que isso aconteceu, da Grande, quando eu ainda era bem pequeno.” (op. cit., p.184)

A Exposição Universal citada por Céline realizou-se em Paris, em 1900.

⁷⁹ “...o presidente Poincaré que ia inaugurar, justamente naquela manhã, uma exposição de cachorrinhos...” (op. cit., p.17)

Raymond Poincaré foi presidente francês de 1913 a 1920.

⁸⁰ Op. cit., p.16

“Esse aí é um jornal do barulho, o *Le Temps*!”, Arthur mexe comigo.” (op. cit., p. 17)

Le Temps, jornal francês de orientação republicana conservadora, publicado em Paris entre os anos 1861 e 1942

deviendrait plus pervers, plus salace, plus original, plus dégoûtant, plus créateur, comme ils disent, que le petit copain!... »⁸¹

A descrição da guerra – e o leitor deve saber que se trata da 1ª Guerra Mundial! – alguns detalhes da vida cotidiana nos permitem situar o romance na primeira metade do século XX, entre 1915 e 1930.

Entretanto, com o desenrolar do romance, as referências cronológicas tornam-se mais raras: os acontecimentos nunca possuem uma data, apenas leves precisões (“deux jours après”, “au petit jour”, “un peu plus tard, une heure peut-être»), algumas indicações de hora: «...Je l’ ai eu mon train de 7h15, quand même, mais au poil »⁸². De forma pontual e quase gratuita, tais indicações temporais não são utilizadas para estruturar a narrativa. O leitor sente diluir-se diante de si qualquer percepção precisa do tempo que passa – essa impressão pode ser confirmada pelo uso que Bardamu faz dos tempos do passado: ele se limita, na maioria das vezes, aos tempos verbais do discurso (*passé composé, imparfait, plus-que-parfait, présent de narration*) utilizados como meros indicativos do relato dos acontecimentos.

À ausência referências acrescenta-se o encadeamento tênue do tecido narrativo. Os episódios da viagem de Bardamu são unidos através de elos imprecisos ou mesmo inexistentes. Poderemos exemplificar tal constatação com a seguinte passagem:

«...Et puis il s’ est passé des choses et des choses, qu’il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d’ aujourd’hui ne les comprendraient déjà plus. »(*Voyage*, 1981, p.47)⁸³

Essa observação feita pelo narrador, e presente no início de seu relato, está revestida de grande importância no que se refere a esse encadeamento: os acontecimentos são relatados de maneira linear mas os articuladores temporais são quase imperceptíveis.

Essas múltiplas “alfinetadas” no detalhe do tecido romanesco libertam o leitor de sua natural expectativa da coerência, nesse caso, favorecendo a inserção de elementos simbólicos – metáforas e alegorias – ao relato.

Observamos dessa maneira uma dimensão onírica no cenário celiniano. O espaço de *Voyage au bout de la nuit* contém elementos realistas, mas ao mesmo tempo simbólicos.

⁸¹ *Voyage*, 1981, p. 425

.”Isso começou lá por 1900...(…) Desde essa época o mundo em geral e a psiquiatria em particular foram unicamente uma corrida frenética entre quem se tornaria mais perverso, mais libidinoso, mais original, mais repugnante, mais criativo, como dizem, do que o coleguinha!...”(*Viagem*, 1995, p.426)

⁸² “...Ainda deu para pegar meu trem de sete e quinze, mas foi em cima da hora.”(op. cit., p.414)

⁸³ E depois aconteceram coisas e mais coisas, que não é fácil contar agora, porque os de hoje já não as compreenderiam.”(op. cit., p.57)

Esses recursos suscitam a “ilusão realista” que Barthes e os estruturalistas puderam identificar, após Flaubert, nos romances modernos: pode-se constatar a existência de um efeito do real, fundamento da verossimilhança não confessada que segundo Barthes formaria a estética de todas as obras da modernidade.⁸⁴

Constatamos em *Voyage au bout de la nuit* um “efeito metafórico” permanente, no qual cada elemento do cenário conduz não a um referente preciso, mas a uma presença perceptível apenas exteriormente e em si quase indecifrável.

Esse é o “efeito” que a percepção de Bardamu pode definir: para ele tudo está revestido de “um sentido”. É nisso que reside o horror do Real, pois, ao envolver constantemente o homem com significações que ele pode apenas imperfeitamente apreender, esse Real, continua a ser essencialmente um universo hostil.

2.1.2 O real e a recusa da ilusão realista

O narrador de *Voyage* observa um mundo em constante movimento de expansão uma vez que seu olhar, é um olhar em deslocamento, cuja intenção é sempre de ir adiante, fugir, explorar e sonhar com lugares distantes e desconhecidos.

O real é transcendido segundo sua visão e essa percepção encontra-se toda ela em um universo simbólico cujas metáforas e alegorias correspondem ao desejo manifesto do autor de situar a viagem no plano do imaginário.

A realidade se transforma ao sabor de todas as dimensões e nuances desse imaginário. Deve-se sempre lembrar, porém, que o universo de *Voyage* é um universo simbólico e onírico mas também um cenário realista, uma vez que a narrativa se apóia em acontecimentos vividos pelo narrador - autor.

A força do imaginário celiniano confere ao romance uma dimensão simbólica ao colocar nele numerosos elementos pseudo-realistas, deliberadamente concebidos como metafóricos ou alegóricos.

Isso aparece no episódio de Nova York em que Bardamu logo após sua chegada, torna-se “catador de pulgas”, pretendendo dessa forma manter a caça a estes “parasitas nocivos” dentro da perspectiva formal e lógica da matemática:

⁸⁴ Estas teses de Roland Barthes são desenvolvidas no artigo “L’ effet du réel”, *Littérature et réalité*, Paris, 1982

« (...)J' en profitai pour leur parler moi des puces,(...) que je savais les attraper...Les compter...Que c' étai mon affaire et aussi de grouper ces parasites en véritables statistiques. Je voyais bien que mes allures les intéressaient... » (*Voyage*, 1981, p.188)⁸⁵

Entretanto, a evidente irônia da proposta não pode deixar de dissimular a força genética emprestada a tais animálculos, que se limitam às pulsões essenciais da vida (reprodução e destruição violenta).

Esse exemplo nos permite ainda processar o conteúdo simbólico da metáfora da seguinte maneira: as pulgas representariam vírus ou micróbios, e o catador de pulga, ao contá-las e classificá-las, o trabalho científico da medicina. Poderíamos acrescentar a essa metáfora, a imagem destituída de auto-estima que Bardamu possui de si mesmo, como um mero catador de insetos.

A mensagem que esses seres parecem transmitir é a da marca irredutível do tempo: sua presença designa ao mesmo tempo seu futuro, sua morte – estar ali significa dirigir-se para a decomposição. Em nenhum momento, Bardamu parece percorrer um mundo novo ou em nascimento; o universo inteiro parece viver em *sursis*. Esse cenário apocalíptico estará sempre presente no romanesco celiniano: *Mort à crédit, D'um château l' autre,...*

Bardamu, o narrador, interroga permanentemente o mundo e dele procura extrair um sentido subjacente ou situado no interior dos objetos. Contudo, essa imanência não se mostra, ela permanece aquém das palavras: é como se além da opacidade das coisas, Ferdinand Bardamu percebesse uma segunda realidade camuflada mas que conduz o homem sempre às evidências primárias: a vida, a morte.

Céline apresenta uma percepção da vida que ultrapassa a realidade aparente e a apresenta impregnada pelas dimensões do imaginário.

O herói celiniano encontra-se em constante embate com a doença, a infelicidade e a morte . Essa temática aparece na cavalgada dos mortos no céu vista na praça do Tertre em Paris, na qual Bardamu presencia, ao lado de sua amiga Tania, um desfile no qual pode reconhecer pessoas cujos destinos um dia cruzaram o seu. Assim, distingue o garoto Bébert, o tenente Grappa, o padre espanhol:

⁸⁵.”Aproveitei para falar com eles de pulgas,(...)que eu sabia pegá-las...contá-las...Que entendia do negócio e também de agrupar estes parasitas em estatísticas de verdade. Eu bem que percebia que meu comportamento os interessava.”(*Viagem*,1995, p.197)

« Ils commençaient sur la Place du Tertre, à côté les morts.(...) Avec eux les morts, j' ai compris tout de suite qu'ils avaient repris Bébert, on s' est même fait un signe tous les deux...et le père Grappa, le vieux lieutenant de la forêt vierge !...et ce curé, il était venu le curé avec les morts pour les prières du ciel.(...) Il s' accrochait avec sa croix dans les nuages...et à mesure j' en reconnaissais encore bien d' autres des disparus... » (*Voyage* , 1981, 366)⁸⁶

Estaria, nesse momento da narrativa, o leitor compartilhando com o autor um sonho dentro de outro sonho, ou uma alucinação dentro de outra alucinação ?

Os numerosos elementos oníricos disseminados por Céline ao longo da narrativa manifestam também um caráter delirante e alucinatório.

Em sua apresentação de *Voyage* para a Bibliothèque de la Pléiade (1981) , o professor Henri Godard afirma que Céline manifesta nesse romance uma predileção pelo delirante que o opõe à estética da verdade e da verossimilhança. O romance contém um grande número de indicações que permitem descartar qualquer dúvida com relação a seu conteúdo simbólico, tal como a sequência da travessia do *Amiral Braguetton*, onde Bardamu acredita ser vítima de um complô para atirá-lo no mar:

« Une véritable réjouissance générale et morale s' annonçait à bord de l' Amiral Braguetton. « L' immonde » n' échapperait pas à son sort. C' était moi.(...) Mon garçon de cabine, voulut bien me confier que les brillants officiers de la coloniale avaient fait le serment (..) de me balancer par-dessus bord... » (*Voyage*, 1981, p.115-6)⁸⁷

A estética literária de Céline reflete a indiferença explícita pelo encadeamento das causas e consequências, assim como pela coerência. As cenas marcadas pela miséria e desumanidade das cidades são descritas não apenas por fidelidade ao real, mas também porque oferecem à imaginação, sob sua forma mais violenta e crua, as experiências que o obsedam.

No episódio da galera *Infanta Combitta*, Bardamu, doente, é vendido como escravo pelo padre, a preço vil: a forte conotação simbólica da alucinação libera o relato de qualquer exigência de coerência ou verossimilhança.

⁸⁶ Eles começavam na praça Du Tertre, ao lado, os mortos.(...)Com eles, os mortos, compreendi na mesma hora que tinham se apropriado de Bébert, chegamos até a trocar um sinalzinho nós dois Bébert e eu...e o seu Grappa então, o velho tenente da floresta virgem!...aquele padre, ele tinha vindo o padre essa noite para as orações do céu (...)Agarrava-se com seu crucifixo nas nuvens...e aos poucos eu também ia reconhecendo vários outros mortos..."(*Viagem*,1995, p.370)

⁸⁷ "Um verdadeiro júbilo geral e moral anunciava-se a bordo do *Amiral-Braguetton*. O "miserável" não escaparia de seu destino. Era eu.(...)Meu camareiro, um pai de família, achou por bem me contar que os brilhantes oficiais das tropas coloniais tinham feito o juramento (...) e me atirarem no mar em seguida."(op.cit., p. 125)

« À partir du quatrième jour, je n' essayais même plus de reconnaître le réel parmi les choses absurdes de la fièvre qui entraient dans ma tête les unes dans les autres(...) Qu'on y réfléchisse, ce capitaine de *l'Infanta* Combitta, avait eu quelque audace em m' achetant, même à vil prix, à mon curé au moment de lever l'ancre. À partir du moment où j'ouvris les yeux il vint souvent me rendre visite...paré de son chapeau à plumes le capitaine. Il m' apparaissait ainsi.» (*Voyage*,1981, p.178)⁸⁸

De modo geral, mesmo quando o narrador apresenta como verdadeira uma experiência alucinatória ou onírica do personagem, fica para este último a possibilidade de restabelecer a ordem normal das coisas e identificar o efeito literário da cena.

No entanto, no que diz respeito ao episódio acima, nada descarta a galera, seu comandante com seu chapéu de plumas e sua tripulação, do estatuto de puras visões.

Através de seus próprios princípios, a narrativa atribui uma ambiguidade simbólica ao romance. O real é transmitido ao leitor através do filtro da subjetividade do narrador (o “eu” de Bardamu): não seria a projeção do “eu” sobre o universo que criaria esse efeito de símbolo? Esse “eu”, em sua busca (viagem) pela identidade, não poderia forçar as coisas a uma significação, a qualquer preço ? Nesse sentido, pode-se afirmar que Céline não apresenta tanto a realidade, mas sim a alucinação que ela nos provoca.Ou, ao contrário, a realidade que apresenta não passa da projeção do “eu” do personagem, de uma construção do narrador.

Há por vezes, uma dimensão paranóica na narrativa de Céline: para Bardamu a Natureza e os homens consituem “ o Outro” cuja existência é uma ameaça permanente, uma conspiração generalizada contra ele:

« A mesure qu' on reste dans un endroit, les choses et les gens se débrailent, pourrissent et se mettent à puer tout exprès pour vous. » (*Voyage*, 1981, p.275)⁸⁹

Uma das teses dominantes do livro é a de que o homem é destinado ao massacre a partir do momento em que não se submete às regras, normas e desejos dos outros. Portanto, quando se pensa em “delírio persecutório” ou em “discurso paranóico” precisamos acenar com um certo particularismo. Primeiramente, porque a porção autobiográfica do romance ainda é tênue, nessa que é sua obra inaugural. O mesmo não poderemos dizer de sua produção posterior: *Mort à crédit* é a primeira obra celiniana fortemente marcada por essa porção autobiográfica. Em seguida, porque em *Voyage au bout de la nuit*, a ilusão romanesca ainda é muito pronunciada: Ferdinand, é, antes de mais nada, Bardamu, um homem sem grande

⁸⁸ “A partir do quarto dia, eu nem sequer tentava identificar o real entre as coisas absurdas da febre que entravam na minha cabeça umas dentro das outras...(...) Que se pense um pouco, esse comandante do Infanta Combitta tivera certa audácia ao me comprar, mesmo a preço vil, do meu padre no momento de içar a âncora...(...) A partir do momento em que abri os olhos, ele veio com frequência me visitar ali mesmo no meu reduto e enfeitado com seu chapéu de penachos, o comandante. Ele me parecia assim.”(*Viagem*, 1995, p. 187-190)

⁸⁹ “À medida que se permanece num lugar, as coisas e as pessoas perdem a compostura, apodrecem e começam a feder de propósito para você.”(op.cit., p.281)

importância coletiva, apenas um indivíduo, a paranóia é ambígua uma vez que o medo do “Outro”, é contrabalançado por um forte desejo de comunicação.

O profundo pessimismo de Bardamu com relação aos homens e à sociedade mistura-se a um desejo quase epidérmico de troca, de conhecimento do outro, desejo esse que Céline demonstra em relação ao garoto Bébert⁹⁰:

« Bébert abandonna sa carpette pour me souhaiter le bonjour. De toutes les fenêtres on nous regardait parler ensemble.
Tant qu’ il faut aimer quelque chose, on risque moins avec les enfants qu’ avec les hommes, on a au moins l’ excuse d’ espérer qu’ ils seront moins carnes que nous autres plus tard. » (*Voyage*, 1981, p. 242)⁹¹

A viagem de Bardamu inicia-se em 1914 com seu engajamento na Primeira Guerra Mundial, e esse acontecimento é por si só o elemento desencadeador do romance, pois é no front que ele adquire a certeza que há de balizar sua viagem ao fim, ao fim da noite:

« 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 ? 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. » (*Voyage*, 1981, p.14)⁹²

É, através da guerra, o autor constrói um cenário de horror, onde o mundo surge como caos, uma explosão do real, cujos elementos encontram-se desunidos para sempre sob o fogo contínuo da violência. Nesse inferno, qualquer ligação parece impossível, o homem perde toda a profundidade de sua essência humana: encontra-se exilado da condição humana, estrangeiro a si mesmo. A guerra retira toda a sensibilidade e toda a consciência que distingue o homem de um animal.

Dominado pelo medo, somente a sobrevivência biológica tem valor, o egoísmo oculta o instinto. O homem pode ainda atribuir um sentido à sua presença e aos seus atos no front ?

⁹⁰ O personagem Bébert marcou muito a vida de Céline a ponto de dar este nome a um de seus gatos de estimação.

⁹¹ “Bébert largou seu tapete para me dar bom-dia. De todas as janelas nós olhavam conversar nós dois. Já que é para amar alguma coisa, a gente se arrisca menos com as crianças do que com os homens, pelo menos se tem a desculpa de esperar que sejam menos canalhas do que nós, mais tarde.” (*Viagem*, 1995, p. 250)

⁹² “Somos virgens de Horror como o somos de volúpia. Como é que eu poderia desconfiar daquele horror ao sair da praça Clichy? Quem poderia prever antes de entrar realmente na guerra tudo o que continha a escabrosa alma heróica e vagabunda dos homens ? Agora eu estava envolvido nessa fuga em massa rumo ao assassinato em comum, rumo ao fogo...Isso vinha das profundezas e havia chegado.(op.cit., p.24)

« Combien de temps faudrait-il qu' il dure leur délire, pour qu' ils s' arrêtent épuisés enfin, ces monstres ? Combien de temps un accès peut-il bien durer ? Des mois ? Des années ? Combien ? Jusqu' au dernier ? Et puisque les événements prenaient ce tour désespéré je me décidais à risquer le tout pour le tout, à tenter la dernière démarche, la suprême, essayer, moi, tout seul, d' arrêter la guerre ! » (*Voyage*, 1981, p.15)⁹³

Ao longo de *Voyage*, onde quer que Bardamu esteja (a guerra, a África, Os Estados- Unidos, Rancy, ...) um sentimento é dominante : a noção de que o ser humano vagueia em um mundo que o rejeita e agride. Durante todo o desenrolar do romance, o leitor torna-se progressivamente consciente dessa ruptura entre o “herói” e os universos pelos quais ele transita – entre a sua consciência e a ordem natural das coisas. Isso porque a escritura celiniana questiona a percepção humana do Real.

2.1.3 A realidade delirante

Uma forte distância separa o homem de seu universo; as coisas, a sociedade humana e animais, a Natureza, não têm nada a lhe dizer, nenhuma virtude consoladora; o antropomorfismo não tem nenhuma razão de ser em um mundo onde a subjetividade do narrador encontra dificuldade em ordenar e racionalizar.

Em *Voyage*, a Natureza distancia-se bastante do romantismo que dominou a literatura a partir do século XIX; o escritor não a concebe como um espaço salvador , estando portanto destituída de um estatuto caracterizado pela segurança que os escritores daquele século tentaram lhe conferir. Esse ambiente outrora propício à exaltação da alma e à meditação filosófica, aparece na obra de Céline, como um espaço sufocante e apavorante, incapaz de conduzir os devaneios do homem às dimensões do infinito. Pelo contrário, ela o esmaga e lhe mostra a precariedade de sua existência:

« La nature est une chose effrayante, et même quand elle est fermement domestiquée comme au Bois⁹⁴, elle donne encore une sorte d' angoisse aux véritables citadins. » (*Voyage* ,1981, p.55)⁹⁵

⁹³ “Quanto tempo teria de durar o delírio deles, para que finalmente parassem esgotados, esses monstros? Quanto tempo um acesso como aquele pode durar ? Meses ? Anos ? Talvez até a morte de todos, de todos os loucos? Até o último ? E já que os acontecimentos tomavam este caminho desesperado, resolvi arriscar tudo, tentar uma última tentativa, a suprema, experimentar, eu, sozinho, parar a guerra !” (*Viagem*, 1995, p.25)

⁹⁴ Trata-se do Bois de Boulogne, um grande parque situado à oeste de Paris.

⁹⁵ “A natureza é uma coisa apavorante, e mesmo sendo solidamente domesticada, como no Bois, ainda provoca uma espécie de angústia nos verdadeiros citadinos” (op. cit., p.65)

Essa citação nos permitiria observar que a civilização é também assustadora e mesmo quando bem domesticada – educada, reprimida - mantém ainda o homem em permanente angústia.

Mas é sobretudo o mundo tropical da África, com todos os seus excessos, que assinala ao homem sua insignificância, seu nada, diminuindo-o pouco a pouco:

« La végétation bouffie des jardins tenait à grand-peine, agressive, farouche, entre les palissades, éclatantes frondaisons formant laitues en délire autour de chaque maison, ratatiné gros blanc d'oeuf solide dans lequel achevait de pourrir un Européen jaunet. » (*Voyage*, 1981, p.143)⁹⁶

A África se revela assustadora com uma potência e força irracionais, e longe de ser para o homem um aprendizado, o inferioriza, abate a sua condição mortal demonstrando que ele não é o Eleito da Terra, mas um infeliz sem energia, incapaz de prosperar nesse universo superlativo.

« 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. On en finissait par ne plus s'entendre entre nous dans la case.» (*Voyage*, 1981, p.168)⁹⁷

A geografia física e o teatro da natureza aparecem sempre como elementos de traição e ameaça:

« La nature est une chose effrayante(...) »(*Voyage*, 1981, p.55)⁹⁸

A natureza é percebida por Bardamu como um palco de horrores, e essa percepção pode ser captada desde os primeiros relatos da guerra:

« (...)Jamais plus, même si je vivais encore cent ans, je ne me promènerais à la campagne. C' était juré.» (*Voyage*, 1981, p.19)⁹⁹

Mas é realmente na África que a natureza se apresenta como algo vampirizador e decadente:

⁹⁶ “A vegetação frondosa dos jardins resistia a duras penas, agressiva, feroz, entre as paliçadas, deslumbrantes folhagens formando alfices em delírio em volta de cada casa, grande e murcha clara de ovo sólida na qual terminava de apodrecer um europeu levemente amarelo.” (*Viagem*, 1995, p. 152)

⁹⁷ “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. Findávamos não nos escutando mais entre nós, no barraco.”(op. cit., , p.177)

⁹⁸ A natureza é uma coisa apavorante(...) op. cit.,p. 65)

⁹⁹ “Nunca mais, mesmo se ainda vivesse cem anos, eu passearia pelo campo. Juro.”(op. cit. p.29)

«(...) Le jour c' est la chaleur, mais la nuit, c' est le bruit qui est le plus difficile à supporter.(...) Et les plus bruyants parmi, c' est encore les hyènes!...Elles viennent là tout près de la case.(...) C' est votre viande à vous qu' elles reniflent.(...)C' est pressé de vous voir crever ces bêtes-là !... »
(*Voyage*, 1981, 164)¹⁰⁰

A experiência na África é fundamental, pois servirá para denunciar a crise do colonialismo. A colônia européia de “Topo” é nesse contexto implicitamente datada, Bardamu pode nela observar os sinais de uma transição entre dois sistemas de exploração; o primeiro, ilustrado pelo tenente Grappa (responsável pela administração de Topo), exprime um colonialismo brutal, ansiando tirar proveito de uma terra submetida à força. A segunda fase da exploração, mais sintonizada com o liberalismo moderno, é simbolizada por Alcide (sargento que obedece às ordens do tenente Grappa): o colonizado torna-se um consumidor, um “cliente” de quem a metrópole vai tirar proveito:

« À Topo em somme, tout minuscule que fût l' endroit, il y avait quand même place pour deux systèmes de civilisation, celle du lieutenant Grappa, plutôt à la romaine, qui fouettait le soumis pour en extraire simplement le tribut, dont il retenait, d' après l' affirmation d' Alcide, une part honteuse et personnelle, et puis le système d' Alcide proprement dit, plus compliqué, dans lequel se discernait déjà les signes du second stade civilisateur, la naissance dans chaque tirailléur d' un client, combinaison commercialo-militaire en somme, beaucoup plus moderne, plus hypocrite, la nôtre. » (*Voyage*, 1981, p.156)¹⁰¹

A passagem de Bardamu pela África possibilita a Céline desenvolver uma reflexão sobre o sistema colonialista que enfatiza seus determinismos históricos e econômicos. Nesse enfoque, o autor também faz uma denúncia de sua brutalidade e crueldade.

O que há de inovador na descrição desse universo colonial é a evidência do absurdo de um sistema, justamente para aqueles que aparentemente deveriam dele se beneficiar; esse mundo está mais mergulhado no signo do absurdo do que no da crueldade. E é justamente o aspecto absurdo da sociedade colonial que imprime unidade, comicidade e força ao cenário apresentado por Céline:

¹⁰⁰ “De dia é o calor, mas de noite é o barulho que é o mais difícil de agüentar.(...)E as mais barulhentas ali dentro ainda são as hienas!...Elas vêm aqui bem pertinho do barracão(...) É a sua carne, a carne da gente que elas ficam farejando...(...) Estão doidos para ver você morrer, esses bichos aí!...”(*Viagem*, 1995, p.173)

¹⁰¹ “Em Topo, resumindo, por minúsculo que fosse o local, havia mesmo assim lugar para dois sistemas de civilização, o do tenente Grappa, mais à romana, que açoitava o submisso para simplesmente extrair-lhe o tributo, do qual retinha, segundo a afirmação de Alcide, uma parte vergonhosa e pessoal, e depois o sistema de Alcide propriamente dito, mais complicado, no qual já se distinguiam os sinais do segundo estágio civilizatório, o nascimento em cada soldado de um freguês, combinação comercial-militar em suma, muito mais moderna, mais hipócrita, a nossa.”(op. cit., p.165)

«(...) A chaque arrivée du *Papaoutah* il allait attendre optimiste et sceptique des équipements complets pour ses effectifs. Il les réclamait vainement depuis deux ans ses équipements complets. Étant Corse, Grappa se sentait plus humilié peut-être que tout autre en observant que ses miliciens demeuraient tout nus. »
(*Voyage*, 1981, p.151)¹⁰²

É inevitável aproximar essa passagem e a apresentação feita por Céline dessa obra:

« L’homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C’ est ça mon livre. »

(*Cahiers Céline I*, 1976, p.22)¹⁰³

À nudez e ao despojamento do homem seria necessário acrescentar a ausência de vontade de viver. *Voyage au bout de la nuit* é considerada uma obra marcante do século vinte ao exprimir e salientar a nudez e o despojamento do homem, um ser destituído de defesas diante de um mundo hostil.

A natureza visivelmente mais “domesticada” que aparece em outros momentos de *Voyage* conduz Bardamu à conclusões similares: não há nenhum traço de humanidade nos campos franceses:

« Moi d’ abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j’ ai jamais pu la sentir, je l’ ai toujours trouvée triste, avec ses bourbiers qui n’ en finissent pas, ses maisons où les gens n’ y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part. » (*Voyage*, 1981, p.13)¹⁰⁴

A contemplação da natureza não conduz a nenhuma verdade , a nenhuma certeza intelectual; o único significado das paisagens que Bardamu percorre, é sua irredutível indiferença ao sentimento humano. Prisão do corpo e da alma: a natureza possui essa dupla característica – ela domina fisicamente o homem através de sua potência e o encerra nas preocupações sobre o seu “eu” sem fornecer-lhe respostas válidas às questões formuladas por sua consciência.

O homem estaria dessa maneira condenado a permanecer prisioneiro em seu próprio corpo, com sua natureza, seus instintos e desejos. Ora, o homem é um ser social e necessita portanto do outro o que nos leva a considerar que tal isolamento o conduz à loucura.

A natureza conduz os homens, escondidos em suas choupanas, a seus sofrimentos cotidianos ; uma vida isolada em plena natureza dirige-se à loucura. É isso que a passagem

¹⁰² “(...) A cada chegada do *Papaoutah*, ia esperar, otimista e cético, equipamentos completos para seus efetivos. Reivindicava-os sem êxito fazia dois anos, seusequipamentocompletos. Sendo córsico, Grappa se sentia mais humilhado talvez do que qualquer outro ao observar que seus milicianos continuavam a viver completamente nus.”(*Viagem*, 1995, p. 160)

¹⁰³ “O homem está nu, despojado de tudo, até mesmo de sua fé em si . É isso, meu livro.” (trad. nossa)

¹⁰⁴ “(...)Eu primeiro o campo, é bom ir logo dizendo, nunca o suporrei, sempre o achei triste, com seus atoleiros intermináveis, suas casas onde as pessoas nunca estão e seus caminhos que não levam a lugar nenhum.”(*Viagem*, 1995, p.23)

pela África nos ensina: as descrições são aí abundantes, fazendo da natureza selvagem o palco de todas as loucuras, sob um céu crepuscular:

« Les crépuscules dans cet enfer africain se révélaient fameux. On n' y coupait pas. Tragiques chaque fois comme d' énormes assassinats du soleil. Un immense chiqué.(...) Le ciel pendant une heure paraissait tout giclé d' un bout à l' autre d' écarlate en délire, et puis le vert éclatait au milieu des arbres et montait du sol en traînées tremblantes jusqu'aux premières étoiles. » (*Voyage*, 1981, p.168)¹⁰⁵

A cidade também está inserida nesse isolamento e demência cósmica; assim, podemos observar que a verticalidade de Nova York esmaga suas ruas estreitas onde os pobres andam cabisbaixos:

« (...)Ils remontaient comme moi dans la ville, au boulot sans doute, le nez em bas. C' étaient les pauvres de partout. »(*Voyage*, 1981, p.191)¹⁰⁶

Tristeza, frustração e decepção insuportável são alguns dos sentimentos experimentados por Bardamu em contato com a natureza. No entanto, ao dela se afastar em busca do outro, o que encontra ? A guerra, o egoísmo, a indiferença e a mesquinhez...

Céline parece dessa forma apontar para um dilema terrível: em contato com a natureza, o homem enlouquece e, em contato com outros homens (a guerra, o colonialismo, a exploração , as periferias pobres, as grandes cidades, ...), ele morre.

Dois movimentos estão presentes na passagem de Bardamu por esses dois continentes, a América e a África: de um lado, o realismo da forte crítica social dirigida ao exército, aos responsáveis pela colonização, ao poder do dinheiro, aos patrões e à religião; de outro, o imaginário e o simbólico utilizados por Céline como possibilidades literárias que permitem ao leitor imaginar cenas que estão além da experiência comum, escolha mais eficaz do que uma duplicação verbal.

Céline não escreve para voltar em pleno século XX a um projeto literário do século XIX, tenta e consegue oferecer à literatura francesa algo que ela não possuía até então: o simbólico e o imaginário que podem surgir também de evocações cujo teor histórico e social é forte.

¹⁰⁵ “Os crepúsculos neste inferno africano eram fantásticos. Sistemáticamente. Trágicos toda vez como enormes assassinatos do sol. Uma imensa ostentação.(...) O céu durante uma hora se exibia todo salpicado de um lado a outro de escarlate em delírio, e depois o verde explodia no meio das árvores e subia da terra em rastros trêmulos até as primeiras estrelas.”(*Viagem*, 1995, p.177)

¹⁰⁶ “(...)Subiam como eu para a cidade, para o trabalho talvez, o nariz para baixo. Eram os pobres de todos os lugares.”(op. cit., p. 200)

A união desses dois movimentos, o realismo e o simbolismo, pode ser considerada como um prolongamento da estética naturalista. Efetivamente, Céline desejava retomar, em novas bases, o projeto romanesco de Zola: procurava dar ao leitor a mais perfeita ilusão da vida através da fidelidade a uma pintura composta de uma experiência amplamente disseminada.

As “evidências” de ordem temática que direcionam o romance a uma estética literária proletária são tão fortes, que desde o momento de sua publicação até nossos dias, esses elementos associados ao simbólico, foram dificilmente reconhecidos como tais ou em todo caso, aceitos como elementos integrantes do romance. Eles quase sempre foram vistos como “corpos estranhos”, “fantasias gratuitas” que o escritor havia se permitido e que o leitor aceitava com uma certa indulgência mas sem incorporá-las. As obras subseqüentes do escritor vão, entretanto, mostrar que se trata de uma orientação essencial da criação celiniana.

O universo de Céline é hiper-expressivo, significando sempre para o homem, um futuro terrível, marcado pelo sofrimento e pela desagregação física. A síntese de todas essas angústias é amplamente expressa através da descrição do subúrbio parisiense de Rancy.

Na descrição de Céline/Bardamu, Rancy é um subúrbio de cores esmaecidas, habitado por pessoas tristes e embrutecidas. As primeiras páginas revelam uma atmosfera de decadência, morosidade e lenta agonia; tal atmosfera será realçada no decorrer da narrativa constituída na maior parte por considerações, reflexões e meditações de Bardamu cujas ações ficam em segundo plano, pois o interesse do autor é o ambiente, o espaço, a maneira de sobreviver das pessoas em Rancy.

É interessante observar que o nome fictício “*Rancy*” deriva do verbo francês “*rancir*” e do substantivo “*rance*” que significa ranço, mofo. Na língua francesa, o particípio passado do verbo “*rancir*” apresenta uma sonoridade idêntica à do nome da cidade: *Le beurre a ranci*. (A manteiga está rançosa.)

É dessa forma que o autor descreve Rancy, com todas as tonalidades cinzentas que metaforicamente entram na alma de seus habitantes:

« La lumière du ciel à Rancy, c' est la même qu' à Détroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. Les cheminées, des petites et des hautes ça fait pareil de loin qu' au

bord de la mer les gros piquets dans la vase. Là-dedans, c' est nous.»
(*Voyage*, 1981, p.238)¹⁰⁷

Para Céline, no subúrbio ou na civilização, a“fumaça” que enche a alma das pessoas é a mesma !

Em Rancy, que é de certa maneira, preâmbulo da parte central do romance, a humanidade encontra-se imobilizada entre o céu e a terra em um mundo que não pode dominar: a imagem do “lodo” ilustra bem a imutabilidade caótica da condição humana e a tudo isso, o urbanismo acrescenta a sua opressão:

« Au matin donc le tramway emporte sa foule se faire comprimer dans le métro.(...)Après chaque aurore, ça les prend, ils s' accrochent par grappes aux portières, aux rambardes.Grande dérouté. C' est pourtant qu' un patron qu' ils vont chercher dans Paris, celui qui vous sauve de crever de faim (...)»
(*Voyage*, 1981, p.239)¹⁰⁸

O subúrbio, tal como descrito, é uma espécie de território indefinido entre a cidade e o campo, a miséria e a opulência, o progresso e o passado, apresentando um urbanismo desordenado com suas casas e prédios esteticamente uniformes, e como pano de fundo, o rio Sena, sinuoso em sua forma, os bondes, os bistrôs e uma grande desesperança cinzenta evocada pela fumaça das fábricas e pelo nevoeiro do inverno.

Tal cenário parece mostrar em todos os momentos que o homem é um ser pronto para a morte, cujo destino é a destruição:

« Quand on habite à Rancy, on se rend même plus compte qu'on est devenu triste. On a plus envie de faire grand-chose, voilà tout. A force de faire des économies sur tout, à cause de tout, toutes les envies vous sont passées. »(*Voyage*, 1981, p.241)¹⁰⁹

Junto ao impulso destruidor, a cidade acrescenta todos os sinais possíveis de decomposição e podridão: a ruína geral do cosmos, o mundo transformado em esgoto, em cloaca.

« (...)Dans le grand abandon mou qui entoure la ville(...) la ville montre à qui veut le voir son grand derrière en boîtes à ordures(...)Tout près, moisit pa petite fête foraine.(...) Par terre, la boue vous tire sur la fatigue et les côtés de l'

¹⁰⁷ “A luz do céu em Rancy é a mesma que em Detroit, fumaça líquida que encharca a planície desde Levallois. Um rebotalho de construções presas por uma lama preta ao chão. As chaminés, as baixas e as altas, essas aí ficam que nem grossas estacas fincadas no lodo à beira-mar.”(*Viagem*, 1995, p.246)

¹⁰⁸ “De manhã, portanto, o bonde leva sua multidão para ser espremida no metrô.(...)Depois de cada amanhecer ficam nesse estado, se agarram como cachos nas portinholas, nos estribos.Salve-se quem puder. No entanto, é só um patrão que vão procurar em Paris, aquele que salva você de morrer de fome...” (op. cit., p.246)

¹⁰⁹ “Quando a gente mora em Rancy, nem percebe mais que está ficando triste. Não se tem mais vontade de fazer grande coisa. De tanto economizar em tudo, por causa de tudo, todas as suas vontades passam. (op. cit., p. 249)

existence sont fermés aussi, bien clos par des hôtels et des usines encore, C' est déjà des cercueils les murs de ce côté-là. » (*Voyage*, 1981, p.95)¹¹⁰

Através das mais diversas experiências vividas nesses três continentes, Bardamu observa um ponto comum: as desgraças e misérias da guerra. A agressividade infinita à qual ele é confrontado, quer seja a dos homens, ou a do mundo, do barulho, da doença, da loucura, lhe traz de volta a experiência primeira, inaugural e traumatizante. A multidão que, nas ruas de Paris ou de Nova York, cruza com homens morrendo de fome, sem que isso lhe desperte o menor sentimento, é ainda a guerra que se manifesta de outras formas.

« En somme, tant qu' on est à la guerre, on dit que ce sera mieux dans la paix et puis on bouffe cet espoir-là comme si c' était du bonbon et puis c' est rien quand même que de la merde. » (*Voyage*, 1981, p. 234)¹¹¹

Diante das agressões, a reação natural vem do instinto de preservação. No decorrer da primeira metade de *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu e Robinson tentam escapar das ameaças como se estivessem submetidos a uma caçada desenfreada. Após os tiros, bombas e granadas, será a vez do calor, dos mosquitos e das febres na África, em seguida, a desumanidade nos Estados-Unidos.

Ora, na passagem de Bardamu por Detroit, ele pode escolher entre uma vida segura (oferecida por sua amante Molly) e o desejo de fugir:

« Elle essayait bien aimablement de me retenir auprès d' elle Molly, de me dissuader...(...) Je l' aimais bien, sûrement, mais j' aimais encore mieux mon vice, cette envie de m' enfuir de partout, à la recherche de ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par conviction d' une espèce de supériorité. » (*Voyage*, 1981, p.229)¹¹²

Bardamu está irresistivelmente preso à necessidade de perseguir uma ilusão que normalmente a segurança oculta e se tornou para ele, razão de viver. A guerra, não somente obrigou-o a salvar sua pele, mas também lhe deu estranhas perspectivas para si mesmo e para os homens.

¹¹⁰ “No grande abandono indolente que cerca a cidade, (...) a cidade mostra, a quem quer vê-lo, seu grande traseiro em latas de lixo. (...) Bem pertinho, mofa, o pequeno parque de diversões. (...) No chão, a lama aumenta o nosso cansaço, e os lados da existência também estão fechados, bem cercados por hotéis e mais fábricas. Já são caixões os muros desse lado aí.” (*Viagem*, 1995, p.104)

¹¹¹ “Em suma, enquanto a gente está na guerra diz que na paz vai ser melhor e depois a gente engole esta esperança aí como se fosse bala e depois afinal é só a mesma merda.”(op. cit., p. 242)

¹¹² “Ela tentava muito amavelmente me manter perto dela, Molly, me dissuadir...(...) Eu gostava muito dela, é verdade, mas gostava ainda mais do meu vício, dessa vontade de fugir de todo lugar, à procura de não sei quê, por um orgulho besta sem dúvida, por estar convencido de uma espécie de superioridade.”(op. cit.,p. 237-8)

A partir do momento em que sobreviveu a guerra, Bardamu sente-se perseguido, como se fosse um pesadelo, por um pensamento inconfessável, contrário ao bom senso, pela idéia que os homens têm deles mesmos: a de que fogem menos do que parece da possibilidade de matar e morrer - negada por suas crenças, e que através de deformações e desvios, poderia ser a razão profunda de suas ações.

Bardamu exprime no início da segunda parte de sua narrativa, a existência de um desejo de matar e morrer nos homens :

«(...) Je savais moi, ce qu' ils cherchaient, ce qu' ils cachaiet 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... » (*Voyage*, 1981, p.270¹¹³)

Essa célebre fórmula de Céline “*Tuer et se tuer*” muito repetida nos estudos sobre o romance, nos fala desse desejo homicida que estamos relativamente preparados a reconhecer em nós mesmos. Tal desejo o romance explicita fartamente em inúmeras sequências, inicialmente durante a guerra, onde o capitão “colaborava com a morte”:

« (...)Pâle et cerné, toujours agité sur ses membres fragiles, dès qu' il mettait pied à terre, il chancelait d' abord et puis il se reprenait et arpentait rageusement les sillons en quête d' une entreprise de bravoure. Il nous aurait envoyés prendre du feu à la bouche des canons d' en face. Il collaborait avec la mort. On aurait pu jurer qu' elle avait un contrat avec le capitaine Ortolan » (*Voyage* ,1981, p.32)¹¹⁴

Pode-se afirmar que o cerne do livro é a expressão desse desejo obscuro e a presença constante da morte lhe confere uma profunda unidade.

Junto com uma crítica radical da sociedade, Céline parece mostrar que individualmente os homens fogem menos do que pensam da possibilidade de matar e morrer.

A experiência da guerra o torna claro e explícito, mas o desejo vai além; situa-se no plano do irracional e é quase impossível verificá-lo através da experiência.

Podemos aí observar o que fascina Bardamu e como o romance é organizado pelo imaginário. Esses dois elementos, o imaginário e a morte, lhe conferem uma dimensão que impede que se processe a uma leitura estritamente social e ideológica.

¹¹³ “ 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...”(*Viagem*, 1995, p.276)

¹¹⁴ “Pálido e com olheiras, sempre agitado em cima de seus membros frágeis, quando botava o pé no chão primeiro cambaleava e depois se reaprumava e percorria furiosamente o terreno em busca de um ato de bravura. Teria nos mandado apanhar fogo na boca dos canhões à nossa frente. Ele colaborava com a morte. A gente seria capaz de jurar que ela tinha um contrato com o capitão Ortolan.”(op. cit. p. 42)

2.2 O imaginário dominado pela morte

2.2.1 A estética de uma tragi-comédia

O texto de *Voyage* nos remete incessantemente ao espaço, às etapas do itinerário da viagem percorrida por Bardamu e do início ao fim estamos diante de um mesmo sentimento: a impressão de que o narrador vagueia em um mundo que o rejeita e agride. A percepção de que há uma ruptura entre o protagonista e os espaços percorridos torna-se cada vez mais evidente. Uma sólida distância o separa de seu meio: as coisas, as sociedades humanas, a natureza, nada têm a lhe oferecer.

O universo visto por Céline é apresentado em tons hiper-expressivos, apontando para o homem um destino terrível, marcado pela dor e a lenta decomposição física.

Tanto os espaços urbanos quanto a natureza mostram o sofrimento cotidiano do ser prisioneiro da demência: a experiência de Bardamu na África mostra a natureza virgem como palco de todas as loucuras “sob um céu crepuscular”:

«(...) Le ciel pendant une heure paraissait tout giclé d’ un bout à l’ autre d’ écarlate en délire... » (*Voyage*, 1981,168)¹¹⁵

O mesmo sentimento opressivo é encontrado nos grandes e pequenos espaços urbanos, a verticalidade de Nova York esmaga as ruas estreitas onde os homens caminham de nariz para baixo:

« (...)Ils remontaient comme moi dans la ville, au boulot sans doute, le nez en bas. C’ étaient les pauvres de partout. » (*Voyage*, 1981,191)¹¹⁶

e a insignificância das cidades pequenas, como Toulouse, imprime um caráter sufocante à existência humana:

« (...) On découvre dans cet endroit-là toute la vallée et même au loin cette petite ville dans son creux, ratatinée autour du clocher planté comme un clou dans le rouge du ciel » (*Voyage*, 1981, p.407)¹¹⁷

O espaço celiniano é por si só ameaçador: da ameaça sangrenta da natureza simbolizada pela vermelhidão do céu, passa-se ao encolhimento do espaço urbano. Essa angústia é explicitada pelo autor em sua descrição de Rancy:

¹¹⁵ “(...)O céu durante uma hora se exibia todo salpicado de um lado a outro de escarlate em delírio...” (*Viagem*, 1995, p.177)

¹¹⁶ “(...)Subiam como eu para a cidade, para o trabalho talvez, o nariz para baixo. Eram os pobres de todos os lugares” (op. cit., p.200)

¹¹⁷ “Descortina-se daquele lugar todo o vale e inclusive ao longe aquela cidadezinha lá no fundo, enroscada em volta do campanário espetado como um prego no vermelho no céu.” (op. cit., p.408)

«(...) Pour voir le soleil, faut monter au moins jusqu'au Sacré-Coeur, à cause des fumées. De là alors c' est un beau point de vue ; on se rend bien compte que dans le fond et la plaine, c' étaient nous, et les maisons où on demeurerait. Mais quand on cherche en détail, on les retrouve pas, même la sienne, tellement que c' est laid et pareillement laid, tout ce qu'on voit. » (*Voyage*, 1981, p.241)¹¹⁸

O cenário em *Voyage* assume a função deliberada de mostrar com fortes tonalidades – o escarlate em delírio na selva africana, o campanário espetado no vermelho do céu de Toulouse ou o cinzento da fumaça em Rancy - que o homem é um ser destinado à morte e à lenta destruição.

O romance manifesta abundantemente a obsessão celiniana por tudo aquilo que se desfaz, cai, se atola e se torna um peso. O horror da terra sob a forma de lama encontra sua representação na guerra, assim como na África, o horror da vegetação cujo crescimento é visto como ameaça. Os espaços urbanos enclausurados são vistos como armadilhas ou prisões:

« À mesure qu'on reste dans un endroit, les choses et les gens se débrailent, pourrissent et se mettent à puer tout exprès pour vous. » (*Voyage*, 1981, p. 275)¹¹⁹

No cenário urbano, a natureza é lembrada apenas pelos cemitérios, pelos jardins públicos com suas águas paradas ou no parque de um asilo, espaço onde os doentes podem passear seus delírios.

« 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. » (*Voyage*, 1981, p.36)¹²⁰

Essa reflexão parece conduzir além da simples presença recorrente da morte: essa, certamente, virá para todos, mas há aqueles para os quais ela chega com “vinte anos de antecedência”. Quem são esses últimos ? Talvez sejam aqueles submetidos ao lodo, às águas paradas...ou seja, imobilizados, inertes, parados. São os que “permanecem num lugar” e não tentam ver o sol, “subindo até o Sacré-Coeur” e, assim, se resignando a viver envoltos pela fumaça. A metáfora parece ser aqui a da comparação entre o imobilismo (morte, ficar parado, estático) e movimento (vida, busca, amor).

¹¹⁸ “Para ver o sol, tem que se subir pelo menos até o Sacré-Coeur, por causa da fumaça. Dali então tem-se um bonito panorama; dá para perceber bem que no fundo da planície estamos nós, e as casas onde moramos. Mas quando as procuramos uma por uma, não as encontramos, nem mesmo a nossa, de tanto que é feio e identicamente feio tudo o que se vê.” (*Viagem*, 1995, p. 249)

¹¹⁹ “A medida que se permanece num lugar, as coisas e as pessoas perdem a compostura, apodrecem e começam a feder de propósito para você.” (op. cit., , p.281)

¹²⁰ “ 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.” (op.cit., p.46)

O imaginário celiniano é alimentado pela certeza inabalável da morte iminente, como se pode verificar na seguinte passagem :

« (...) Il faudra mourir (...), plus copieusement qu' un chien et on mettra mille minutes à crever et chaque minute sera neuve quand même et bordée assez d'angoisse pour vous faire oublier mille fois tout ce qu' on aurait pu avoir de plaisir à faire l' amour pendant mille ans auparavant... » (*Voyage*, 1981, p.380)¹²¹

O pessimismo aumenta progressivamente, pois se, de um lado, Céline parece sugerir que para viver é preciso avançar, seguir adiante, por outro, vê nesse “navegar é preciso” apenas uma sequência de infortúnios e desgraças.

A obsessão pela morte foi sem dúvida alguma gerada durante o período da guerra, uma vez que ela representa o encontro com a realidade da morte. As imagens e construções mentais elaboradas em torno dela foram redimensionadas pela experiência bélica: a ameaça constante para si de uma morte imediata e brutal e a visão cotidiana dos corpos nos quais a morte já havia ocorrido ou estava ocorrendo.

As sequências iniciais do romance, relativas à guerra não possuem todas elas o mesmo tom de denúncia no que diz respeito aos horrores presenciados pelo narrador. As linhas consagradas à sequência do cavaleiro decapitado – soldado morto em uma explosão enquanto conversava com seu capitão - possuem um tom de tragédia e sátira:

« Ce fut la fin de ce dialogue parce que je me souviens bien qu' il a eu le temps de dire juste : « Et le pain ? ». Et puis ce fut tout. Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec. [...] 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... » (*Voyage*, 1981, p.17)¹²²

A visão trágica e aterrorizadora da guerra, cederá lugar à sequências onde o grotesco ocupa um espaço dominante, uma vez que é através desse registro que Céline incorpora o cômico e o riso a seu texto:

¹²¹ “ Teremos de morrer (...), mais copiosamente do que um cachorro e levaremos mil minutos para morrer e mesmo assim cada minuto será novo e cercado de angústias suficiente para fazer você esquecer mil vezes tudo o que poderia ter tido de prazer fazendo amor durante mil anos antes...” (*Viagem* 1995, p.382)

¹²² “Foi o final do diálogo, porque me lembro que ele só teve tempo de dizer:” E o pão?”. E pronto. Depois, nada a não ser o fogo e barulho juntos.(...) 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.”(op. cit., p. 27)

« (...) le cavalier n' avait plus sa tête, rien qu' une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. » (*Voyage*,1981, p.17)¹²³

A morte e a visão dos corpos embrutecidos pela guerra são apresentados através do dispositivo literário que se convencionou chamar de fantasia grotesca, que via de regra encontra-se associado à precisão da análise anatômica e fisiológica.

O teórico e linguísta russo Mikhail Bakhtin(1988) em sua obra “ *Questões de Literatura e de Estética*” nos propõe a seguinte reflexão sobre o grotesco literário:

“ Todas as combinações de palavras, mesmo quando parecem objetivamente absurdas, tendem antes a destruir a hierarquia de valores estabelecidos, a reduzir o que é grande e a aumentar o que é pequeno, tendem a destruir a perspectiva habitual do mundo em todos os seus detalhes.” (*Questões de Literatura e de Estética*,1988, p.291)

O grotesco permite lançar um novo olhar sobre o universo e sentir até que ponto tudo o que existe é relativo e, conseqüentemente, uma nova ordem do mundo, totalmente diferente, é possível.

Céline não teme combinar grupos totalmente absurdos de palavras só para justapor tais palavras e conceitos, que a fala dos homens, baseada numa ordem determinada, numa visão de mundo e num sistema de valores preciso, nunca emprega num mesmo contexto, num mesmo gênero, estilo e frase. O emprego de palavras como: *sang* (sangue), *mijoter* (cozinhar em fogo brando), *confiture* (geléia) e *marmite* (tacho), permite ao escritor criar o efeito grotesco.

Utilizando a análise proposta por Bakhtin , vemos que essa combinação de palavras e idéias aparentemente incompatíveis determina a particularidade do discurso grotesco celiniano, a originalidade de seu realismo simbólico. Segundo o teórico russo, a essência de tal dispositivo consiste na “(...)destruição de todos os laços e *vizinhos habituais*, das coisas e das idéias, e na criação de *vizinhos inesperados*, de ligações inesperadas, inclusive das ligações linguísticas lógicas (“alogismos”) mais imprevistas (etimologia, morfologia e sintaxe).”¹²⁴

O mesmo pode ser observado através desta cena de *Voyage*:

¹²³ “(...)mas o cavaleiro não tinha mais cabeça, só uma abertura em cima do pescoço, com sangue dentro que cozinava em fogo brando fazendo gluglu como geléia no tacho.” (*Viagem*, 1995, p.27)

¹²⁴ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, 1988, p. 283

« Il se remit à pleuvoir, les champs des Flandres bavaient l' eau sale.(...) Encore pendant je ne savais d' où, une balle comme ça, à travers le soleil et l' air me cherchait, guillerette, entêtée à me tuer, dans cette solitude, moi. » (*Voyage*, 1981, p.19)¹²⁵

A leitura do texto de Céline permite supor que o autor acredita útil procurar no riso a primeira proteção contra todos os males impostos pela sociedade à maioria dos homens e à condição humana em particular. Não existiria, portanto, nenhuma situação tão insuportável ou tão extrema que não pudesse fornecer algo de rísivel, seja porque a situação, ela mesma, tem um lado cômico, seja porque o cômico é criado através do relato.

Durante a travessia no navio *Amiral Bragueton*, rumo à África, Bardamu encontra-se encurralado, sem saída e o relato mostra como o autor faz uso dessa comicidade onde o riso e a sátira estão presentes, associados a um certo olhar sobre o ser humano; visto sempre como um ser vulnerável:

«(...) Elle quittait peu les officiers coloniaux aux torsos moulés dans la toile éclatante et parés aux surplus du serment qu' ils avaient prononcé de m' écraser ni plus ni moins qu' une infecte limace, bien avant la prochaine escale.[...] J' étais la bête. Le bord entier l' exigeait, frémissant jusqu' aux soutes.(...) (*Voyage*,1981, p.117)¹²⁶

Essa “condenação à morte” exigida pela tripulação do navio é revertida através do “discurso patriótico” proferido por Bardamu, cuja única finalidade é “salvar sua pele” de uma morte anunciada:

« (...)Tout en faisant largement amende honorable, je sollicitai pour conclure qu' on m' admît sans y surseoir et sans restriction aucune, au sein de leur joyeux groupe patriotique et fraternel... » (*Voyage*, 1981, p.121)¹²⁷

As cenas cômicas e satíricas apresentadas durante o romance possuem todas elas um elemento comum: a luta incessante do homem contra um meio que lhe é inteiramente hostil.

A dimensão cômica de *Voyage* é alcançada pelo uso de sátiras, cenas cômicas, imagens de absurdo, e no detalhe do texto, o cômico verbal de aproximações bizarras e jogos de linguagem, como pode ser visto através desta cena (em plena floresta africana):

¹²⁵ “ Voltou a chover, os campos da Flandres babavam água suja(..). De vez em quando, eu não sabia onde, uma bala, assim, sem mais nem menos, através do sol e do ar me procurava, saltitante, obstinada em me matar, nessa solidão, a mim. “(*Viagem*, 1995, p. 28)

¹²⁶ “(...)Não desgrudava dos oficiais coloniais de dorsos bem delineados dentro do brim impecável e ostentando além do mais o juramento que tinham proferido de me esmagarem nem mais nem menos qual uma lesma asquerosa, bem antes da próxima escala.[...]Eu era o animal. Todo o navio o exigia, estremecendo até os porões.(...) (op. cit., p.128)

¹²⁷ “(...)Retratando-me amplamente, solicitei para concluir que me admitissem sem mais tardar e sem restrição nenhuma no seio daquele alegre grupo patriótico e fraternal...” (op.cit. p. 129)

« (...)Il m’ apprit encore ce ténébreux comment on projetait d’ un seul coup bref, au loin, pour se distraire(...) les lourdes chenilles caparaçonées qui montaient sans cesse nouvelles, frémissantes et baveuses à l’ assaut de notre case forestière. Si on les écrase, maladroit, gare à soi ! On en est puni par huit jours consécutifs de puanteur extrême qui se dégage lentement... [...] Elles dataient, prétendait-il, de la seconde période géologique. » (*Voyage*, 1981, p.167)¹²⁸

Essa cena, revestida de comicidade, pode ser melhor avaliada ao observarmos a réplica de Robinson diante da situação:

« - Quand nous viendrons nous autres d’ aussi loin qu’ elles, mon ami, que ne puerons-nous pas ? » Tel quel. » (*Voyage*, 1981,168)¹²⁹

Cômico e Trágico estão profundamente associados em *Voyage au bout de la nuit*; e para apreender a mais profunda dimensão do texto de Céline, precisamos nos apropriar de ambos. A fim de ilustrar tal afirmação citaremos Henri Godard, em sua obra *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*:

“ Este é um dos primeiros livros a demonstrar uma nova aliança entre o trágico e o cômico.(...) O cômico é revestido de grandes sutilezas e apresenta-se no decorrer da obra de forma intermitente, navegando entre o trágico, ou mesmo o *pathos* do trágico e o riso.”(Godard, 1991, p.130)

O texto celiniano explora um gênero romanesco que poderíamos chamar de comico-trágico:os traços e as marcas dessa estética são essencialmente originais; permitem a abordagem da obra e a apreensão de sua poética, tornando a obra “suportável” para os leitores que precisam enfrentar o imaginário do texto.

2.2.2 A dualidade vida/morte

O universo celiniano é pleno de degradação, de morte em vida. Os tropismos e os motivos dessa temática evidenciam-se através do elo entre a vida e a morte.

Céline realiza uma exploração das condições de vida ou mera sobrevivência que permeiam o século vinte nos três continentes (França, África e Estados-Unidos). A profunda

¹²⁸ “(...)Ensinou-me também, esse tenebroso, como atirava ao longe com um só e curto chute, para se distrair[...] as pesadas lagartas de carapaça que subiam sem parar, novas, rebolando e babando ao assalto de nosso barraco florestal. Se você, desajeitado, as esmagar, que se cuide ! Será punido por oito dias consecutivos com um fedor extremo que se solta lentamente[...] As lagartas datavam, pretendia ele, da era mesozóica!” (*Viagem*, 1995, p.176)

¹²⁹ “- Quando a gente vier de tão longe quanto elas, meu amigo, o que não vamos feder !”
“ Sem tirar nem por.” (op. cit., p.176)

dificuldade da vida e sobrevida em tal conjuntura é transmitida por Bardamu que, acima de tudo, nos revela uma profunda percepção de impotência da condição humana.

O romance é pontuado de início ao fim por visões e reflexões nas quais a morte, simbólica e fantasmagórica, assume uma presença constante – quer seja na narrativa de Bardamu, quer seja reflexões e comentários de Bardamu/Céline.

Tal obsessão pela morte tem, evidentemente origem na Primeira Guerra Mundial, a qual desempenha papel essencial nas indagações e questionamentos de Bardamu acerca da alma humana:

« Il s' était donc passé dans ces gens-là quelque chose d' extraordinaire ? Que je ne ressentais, moi, pas du tout. J' avais pas dû m' en apercevoir... Mes sentiments toujours n' avaient pas changé à leur égard. J' avais comme envie malgré tout d' essayer de comprendre leur brutalité, mais plus encore j' avais envie de m' en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m' apparaissait soudain comme l' effet d' une formidable erreur. »¹³⁰ (*Voyage*, 1981, p.12)¹³¹

Essa passagem, no início da narrativa, nos indica a incessante busca empreendida pelo narrador-protagonista em “tentar compreender” a alma humana: dessas linhas podemos destacar as palavras ‘brutalidade’, ‘ir embora’ e ‘fantástico erro’, que nos levam de imediato a conceber a “viagem de Bardamu”, como uma viagem, um mergulho no lado escuro do ser humano.

As imagens e representações da morte que o jovem Bardamu carrega no início do romance, onde o cenário é a guerra, serão pouca a pouco reformuladas ao longo das viagens subsequentes, mas serão essencialmente elaboradas na França no exercício da medicina. A atividade médica, além de lhe permitir aliviar o sofrimento dos pacientes, o coloca em contato direto com a morte.

Segundo o crítico literário Philippe Destruel, em seu livro *Louis-Ferdinand Céline* (2005), o texto de Céline apresenta-se como um vasto ‘universo somático’ no qual o soldado ferido e posteriormente o médico transitam entre hospitais, dispensários, institutos médicos,

¹³⁰ “Quer dizer que alguma coisa de extraordinário teria acontecido com aquelas pessoas? Que não teria acontecido comigo? Não devo ter percebido...(…)Meus sentimentos em relação a eles nunca haviam mudado. Eu tinha apesar de tudo vontade de tentar compreender a brutalidade deles, mas eu tinha mais vontade de ir embora, tremendamente, intensamente, de tal forma tudo aquilo me parecia de repente como o resultado de um fantástico erro.” (*Viagem*, 1995, p.22)

¹³¹ “Quer dizer que alguma coisa de extraordinário teria acontecido com aquelas pessoas? Que não teria acontecido comigo ? Não devo ter percebido... Meus sentimentos em relação a eles nunca haviam mudado nada. Eu tinha apesar de tudo vontade de tentar compreender a brutalidade deles, mas eu tinha ainda mais vontade de ir embora, tremendamente, imensamente, de tal forma tudo aquilo me parecia de repente como o resultado de um fantástico erro.”(op. cit., p. 22)

laboratórios e pacientes...E, em todos esses lugares, o imaginário somático apresenta o homem destinado desde o seu nascimento, à morte...

A pesquisa médica do germe mortal é conduzida pelo desejo de descobrir o mistério da morte em atuação durante a vida e dessa forma controlar a morte, o que é ilustrado pelos esforços de Bardamu por salvar o pequeno Bébert, acometido de uma febre tifóide particularmente maligna.

« (...)J' espérais qu'il ne m' avait depuis ces temps si lointains tout à fait oublié et qu' il serait à même de me donner peut-être un avis thérapeutique de tout premier ordre pour le cas de Bébert qui m' obsédait en vérité. » (*Voyage*, 1981, p.283)¹³²

Diante da impossibilidade de descobrir o remédio para o mal do paciente, Bardamu anda a esmo pelas ruas durante a noite, sem nenhum destino, sem coragem de voltar a Rancy sem o medicamento. E é no silêncio absoluto da noite, que Bardamu entra em seu apartamento:

« J'ai fini par m' endormir sur la question, dans ma nuit à moi, ce cercueil, tellement j' étais fatigué de marcher et de ne trouver rien. » (*Voyage*, 1981, p. 291)¹³³

A “noite” adquire nesse momento da narrativa um sentido metafórico que remete ao título do romance: a viagem ao fim da noite. Seria também interessante lembrar que no fim do livro, Robinson, o duplo de Bardamu, é assassinado por sua noiva Madelon durante a noite. A noite mostra-se, assim, em todo o seu caráter de fim, de morte...

« (...) Elle a filé dans la nuit du champ en plein par la boue. J' avais beau la rappeler, elle était déjà loin. » (*Voyage*, 1981, p.495)¹³⁴

A doença de Bébert, seguida por sua morte, retrata a impotência do homem na luta contra a morte, e confirma de que forma Ferdinand Bardamu pode ser visto como representante de uma visão pessimista do Homem, esse ser que se desconhece e não é curável, joguete da doença e da morte.

No seio da imensa e universal comédia humana, a busca pela verdade, levou-o a denunciar todas as mentiras e a afirmar que de verdadeiro só havia a morte, a miséria e os vermes, mas, Céline parece se ressentir de ser obrigado a encarar a verdade, e talvez se pudesse, contentar-se-ia com a “mentira”:

¹³² “Eu esperava que não houvesse desde aqueles tempos já distantes me esquecido completamente e que estivesse em condições de me dar talvez uma opinião terapêutica de primeiríssima ordem sobre o caso de Bébert que na verdade me obcecava.”(*Viagem*, 1995, p.288)

¹³³ “Terminei dormindo com essa pergunta, na minha noite, a minha, aquele caixão, tão cansado eu estava de andar e não encontrar nada.”(op. cit., p. 297)

¹³⁴ Fugiu na noite do campo bem pelo meio da lama.Não adiantou nada eu chamá-la, já estava longe.”(op. cit., p.495)

« (...)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. »¹³⁵ (*Voyage*, 1981, p.200)

Assim o fio condutor de *Voyage* se desloca para o terrível e inevitável confronto com a verdade que se encontra ao lado da morte: Céline tem o sentido da morte, uma vez que a vida havia se desmoronado na revelação da mentira. Estamos diante da dupla constatação da morte e da máscara:

« La terre est morte ! qu'il m' avait expliqué...On est rien que des vers dessus nous autres, des vers sur son dégueulasse de gros cadavre, à lui bouffer tout le temps les tripes et rien que ses poisons...Rien à faire avec nos autres. On est tout pourris de naissance...Et puis voilà ! » (*Voyage*, 1981, p.378)¹³⁶

A busca de Bardamu através de seus deslocamentos contínuos o leva a constatar a existência em todo ser humano de um direito e de um avesso, um “ser” e um “parecer”. Essa revelação é feita nas observações de Bardamu pelas ruas de Nova York, assinalando o contraste entre “as ruas”, com sua estética estereotipada e a indiferença de todos, e “a caverna fecal” – os toilettes públicos onde a animalidade e a fraternidade das tripas que se esvaziam se encontram:

« (...)Tout ce débrailage intime, cette formidable familiarité intestinale et dans la rue cette parfaite contrainte ! J' en demeurais étourdi. » (*Voyage*, 1981, p.196)¹³⁷

Céline nos fala ao longo de seu livro, da necessidade da mentira, da ilusão, indispensáveis à existência humana; a alienação consistiria na fuga radical do insuportável encontro com o real caso não houvesse a mediação da ilusão. A realidade causa um sentimento de horror sempre que é minunciosamente dissecada: é isso o que nos diz Bardamu, de forma metafórica, ao associar o recuo da mentira ao refluxo do mar:

« (...)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' étronc. » (*Voyage*, 1981, p.113)¹³⁸

¹³⁵ “A verdade é uma agonia que não acaba. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher, morrer ou mentir.”(*Viagem*, 1995, p. 208)

¹³⁶ “(...)A terra está morta, me explicou...”Não passamos de vermes em cima dela, vermes em cima de seu infecto cadáver, a lhe comer o tempo todo as tripas e unicamente seus venenos...Não há o que fazer conosco. Somos todos podres de nascença...E estamos conversados.”(op. cit., p. 379)

¹³⁷ “Toda essa indecência íntima, essa formidável familiaridade intestinal, e na rua aquela perfeita compostura! Eu ficava embasbacado.”(op. cit., p.205)

¹³⁸ “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, charcos pesadamente fedorentos, os siris, a carniça e o cagalhão.”(op. cit., p. 122)

A morte de Bébert é um dos acontecimentos trágicos do romance: diante dela Bardamu não consegue suportar o peso da realidade, de sua impotência e fracasso como médico ; não curar seu jovem paciente o marcará profundamente.

Essa morte deve ser considerada um acontecimento emblemático no romance, uma vez que é a partir dela que Bardamu desenvolve uma verdadeira e profunda reflexão sobre a morte e a condição humana:

Tal fato, leva Bardamu a fugir novamente. No entanto, aqui, sua evasão é marcada pela alienação, o protagonista foge de si mesmo ao ingressar como figurante em um teatro parisiense, o *Tarapout* – a metáfora encontra a vida uma vez que Bardamu vive na ilusão da iluminação artificial, do prazer sensual, da dança:

« (...) ces temps du “Tarapout” ne furent en somme qu’une sorte d’ escalade interdite et surnoise.” (*Voyage, I* 981, p.362).¹³⁹

O teatro é o espaço no qual o homem pode se exprimir de forma diferente de sua pessoa real adquirindo, por conseguinte, uma outra “persona”, útil quando não se pode assumir o seu verdadeiro “eu”. É o espaço no qual o homem se permite, por um instante, a ilusão sobre a possibilidade de evitar o inevitável declínio:

«(...)Être vieux, c’ est ne plus trouver de rôle ardent à jouer, c’ est tomber dans cette insipide relâche où on n’ attend plus que la mort ».(*Voyage* ,1981, p.322)¹⁴⁰

A vida seria vista como um teatro onde estaríamos todos a representar; a iluminação garantiria a “vida” aos personagens: quando a luz se apaga, os personagens “morrem”...

A “escala proibida “ de Bardamu no *Tarapout* reveste-se de um duplo significado: de um lado, a iluminação artificial produzida pelo ser humano proporciona um ilusão de bem-estar momentâneo.

Como no interior do teatro *Tarapout*:

« (...) Dans les coulisses même tout était luxe, aisance, cuisses, lumières, savons, sandwiches. » (*Voyage*, 1981, p.355)¹⁴¹

e de outro, a dualidade entre a luz e a noite, a noite como destino inevitável de todas as viagens, dualismo esse que metaforicamente descreve a condição humana:

¹³⁹ (...)esses tempos do Tarapout foram em suma apenas uma espécie de escala proibida e sorrateira.” (*Viagem*, 1995, p. 365)

¹⁴⁰ “Ser velho é não encontrar mais papel ardente para representar, é cair nesse insípido momento em que o teatro está de folga e não se espera mais do que a morte.” (op. cit., p. 328)

¹⁴¹ “Até nos bastidores tudo era luxo, conforto, coxas, luzes, sabonetes, sanduíches.” (op. cit., p. 359)

« (...)La vie c' est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit. » (*Voyage*,1981, p.340)¹⁴²

A dualidade pode ser vista como um movimento pendular, oscilação, alternância do movimento da maré, da “viagem” em suma.

O itinerário de Bardamu “ ao fim da noite” representa uma progressão em direção à morte cujo ponto final será o assassinato de Robinson. Deve-se lembrar que Robinson passa longo tempo em Toulouse, aos cuidados de sua noiva Madelon, para se recuperar de um acidente que atingira seus olhos deixando-o cego. Céline, recorre mais uma vez à oposição luz /escuridão : a iluminação representando a vida e a escuridão, a morte. A cegueira faz parte dessa metáfora como o outro pólo do movimento pendular no qual se torna impossível enxergar a realidade. O par dia/noite exprime a oposição vida/morte, mas há que considerar o eterno recomeçar: há sempre um novo dia que se sucede a uma noite! Convém lembrar que o fim da viagem de Bardamu ocorre ao amanhecer:

« Le zinc du canal ouvrait juste avant le petit jour à cause des bateliers. L'écluse commençait à pivoter lentement sur la fin de la nuit. (...) On recommence à tout voir, tout simple, tout dur. »(*Voyage*, 1981, p.503)¹⁴³

Recuperar-se do acidente representa um recomeçar e, ao que parece, isso foi conseguido através dos cuidados da noiva (o amor...sem o qual, talvez, não haja recomeço!)

Afinal, um novo nascer, no homem, nas plantas, nos animais, é sempre resultado do amor. Céline nos mostra que o que a guerra faz é eliminar a presença/possibilidade do amor.

2.2.3 A viagem, a noite e a pulsão de morte

A noite, o mundo do inconsciente e seus fantasmas descortina-se claramente diante de Bardamu. Ela simboliza tudo o que a psicanálise procura explorar: o instinto primitivo, todas as formas de regressão, a pulsão de morte... A noite africana revela “seus monstros”: desejo de morte, sede de destruição, “delírio amoroso” enraivecido e colérico.

Céline mostra o homem (espírito e corpo) apodrecendo, limitado às pulsões de morte. Cabe aqui salientar as sequências finais dessa “viagem” consagradas ao asilo do médico alienista Baryton em “Vigny-sur-Seine” . As sensações do corpo, a palavra e o

¹⁴² “A vida é isso, um fiapo de luz que termina na noite.”(*Viagem*, 1995, p. 344)

¹⁴³ “O boteco do canal abria bem antes do amanhecer por causa dos barqueiros. A eclusa começa a girar lentamente lá pelo final da noite.(...)Recomeça-se a ver tudo, tudo simples, tudo duro.”(op. cit., p.503)

pensamento são governados pelas pulsões e pelos instintos: o protagonista celiniano é conduzido basicamente pela pulsão de morte.

Céline cedo começara a se interessar pelo inconsciente que havia descoberto ao ler Freud e Otto Rank: no próprio texto do romance, duas passagens referem-se a Freud de maneira direta. Primeiramente, quando o autor constata a impossibilidade de se fazer doravante retratos psicológicos:

« De nos jours, faire le « La Bruyère »¹⁴⁴ c' est pas commode. Tout l' inconscient se débine dès qu' on s' approche. » (*Voyage*, 1981, p.397)¹⁴⁵

...e mais adiante através do longo discurso do médico Baryton:

« (...)ces favoris de la psychiatrie récente, à coups d' analyses superconscientes, nous précipitent aux abîmes...(...)A force de nous étirer, de nous sublimer, de nous tracasser l' entendement, de l' autre côté de l' intelligence, du côté infernal, celui-là, du côté dont on ne revient pas !...(...) Ah ! on s' ennuyait paraît-il dans le conscient ! ... » (*Voyage*, 1981, p.424-5)¹⁴⁶

Ora, o que se pode notar é que a observação sobre La Bruyère provém do próprio Bardamu ao passo que o discurso de Baryton pode ser considerado uma resposta na qual o médico o vê como um defensor ou simpatizante da psicanálise:

« ... Vous serez libérés comme vous dites ! Ça vous a trop tentés depuis trop longtemps ! » (*Voyage*, 1981, p.425)¹⁴⁷

Nos anos que antecedem a publicação de *Voyage*, são divulgados, em tradução francesa, os escritos de Freud, nos quais o médico austríaco apresenta sua teoria sobre a pulsão de morte relacionadas com a guerra.¹⁴⁸ Várias formulações contidas no romance podem ser aproximadas desses escritos e a mais famosa delas é a expressão: “*Tuer et se faire tuer.*” que evidenciaria o que Céline chamaria do desejo latente de matar e ser morto: matar por prazer e prazer de matar.

No momento em que Céline escrevia *Voyage au bout de la nuit*, seus conhecimentos de psicanálise reduziam-se às obras de divulgação dos psicanalistas franceses e aos livros de Freud traduzidos para o francês. Contudo, talvez se possa afirmar que o emprego que Céline

¹⁴⁴ La Bruyère, escritor francês (1645-1696), que notabilizou-se por seus retratos satíricos na obra “*Portraits*”

¹⁴⁵ “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*, 1995, p.398)

¹⁴⁶ (...)esses favoritos da psiquiatria recente com base em análises superconscientes nos jogam nos abismos...(...) De tanto nos puxarem, nos sublimarem, nos azucrinarem o entendimento, o outro lado da inteligência, o lado infernal, esse aí, o lado de onde ninguém retorna!...(...)Ah, parece que nos entediávamos no consciente!” (op. cit., p. ,425)

¹⁴⁷ “Estarão liberados, como dizem! Era algo que os tentava demais fazia tempo demais!” (op. cit., p.426)

¹⁴⁸ As referidas teses de Freud encontram-se em seu livro, “*O mal-estar da civilização*” (1930)

faz de alguns conceitos psicanalíticos assinala o limite de seus conhecimentos . As noções de instinto, e mais precisamente de pulsão de morte, empregadas por Céline, não correspondem àquelas muito mais complexas empregadas por Freud, uma vez que o escritor francês possuía um conhecimento limitado da teoria psicanalítica.

Fruto das leituras de Freud e da literatura psicanalítica, Céline atribui um sentido mais concreto à noção de “pulsão de morte”, nela encontrando a confirmação da intuição extraída de sua própria experiência: o desejo profundo dos homens:

« (...)C’ est tuer et se tuer qu’ils voulaient, mais pas d’ un seul coup bien sûr, mais petit à petit... » (*Voyage*, 1981, p.270)¹⁴⁹

Essa intuição é sem dúvida o fator que atribui a *Voyage* sua inflexão mais profunda. Uma das principais entradas para a compreensão do livro, encontra-se justamente na fórmula “matar e se matar”.

«(...) Il en est peut-être des vérités sur la maladie, tuberculose, syphilis, etc., comme des vérités sur la guerre. Elles provoquent plus de vocations que de dégoût. Le résultat est bientôt une horrible attirance. Envie chez l’ homme latente de tuer et d’ être tué » (*Cahiers Céline 3*, 1977, p. 201)¹⁵⁰

Ao longo do texto, a única verdade que subsiste é a “certeza da morte”, que se torna então a “verdade do mundo” e a suspeita de que ela poderia conter em cada um de nós, ao mesmo tempo que o horror e a vontade de lutar, o desejo e a atração.

A constatação dessa certeza da morte transformada em verdade do mundo é portanto a entrada principal no texto de Céline: *Voyage* deveria ser visto como um romance que ultrapassa a crítica radical da sociedade e a denúncia do massacre perpetrado pela guerra. Trata-se de um romance sobre a dificuldade da condição humana, na qual a morte sob suas diversas formas encontra-se sempre presente.

O romance, construção do imaginário, faz uso de uma história fictícia para reconstruir o mundo em função de seus fantasmas e desejos próprios. Céline cria seu universo textual através de uma visão em que se apropria da realidade deformando-a.

A obsessão celiniana por tudo o que se desfaz e apodrece é abundantemente exposta em *Voyage au bout de la nuit*. E a expressão literária desta obsessão é vista através de uma narrativa fragmentada em sequências correspondentes aos numerosos deslocamentos do

¹⁴⁹ “Era matar e se matarem que essas pessoas queriam, não de uma vez só é claro, mas pouco a pouco... (*Viagem*, 1995, p.276)

¹⁵⁰ Existem verdades sobre a doença, a tuberculose, a sífilis, etc., como verdades sobre a guerra. Elas suscitam mais vocações do que asco. O resultado imediato é o de uma horrível atração. O desejo latente no homem de matar e de ser morto.” (trad. nossa)

protagonista em movimentos de errância e marginalidade. A vida errante de Bardamu, permeada por mudanças, o faz rejeitar qualquer tipo de organização vista como algo que aprisiona. Uma vida “normal” é francamente rejeitada por Bardamu diante da proposta de sua amante Molly:

« (...)Je l’ aimais bien, sûrement, mais j’ aimais encore mieux mon vice, cette envie de m’ enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi... » (*Voyage*, 1981, p.229)¹⁵¹

Poderíamos afirmar que a “viagem ao seu inevitável destino” empreendida por Bardamu parece o produto de uma pessoa amargurada, triste, frustrada...Em suma, um ressentido para a qual a dimensão do amor, do romance, do “encanto” foi.

Tais colocações aparecem, por exemplo, na seguinte passagem:

« Ah ! si je l’ avais rencontrée plus tôt, Molly, quand il était encore temps de prendre une route au lieu d’ une autre !(...) Mais il était tard pour me refaire une jeunesse. Je n’y croyais plus. On devient rapidement vieux et de façon irrémédiable encore. On s’ en aperçoit à la manière qu’ on a prise d’ aimer son malheur malgré soi. » (*Voyage*, 1981, p.229)¹⁵²

O escritor Maurice Blanchot(1986) em seu livro *A conversa infinita (A experiência-limite)* afirma que o nomadismo responde a uma relação que a posse não contenta e a dispersão provocada pelo exílio convoca a uma estada sem lugar, assim como arruina toda relação fixa com um indivíduo. A verdade do exílio, a ruína de toda relação fixa, seria a marca da pulsão de morte no destino humano.

Segundo a psicanalista Nathalie Zaltzman(1994) em seu livro *A pulsão anarquista*, enquanto a ação de Eros é unificante e se mostra uma atividade de ligação, a ação de Thanatos é desorganizadora e desagregadora.

“As pulsões de morte possuem uma história inconsciente, uma história mental que não é apenas a da agressividade;(...) Ela se exerce no mundo exterior ou se volta contra o sujeito em sua vida psíquica e física. Esta história mental tem vários destinos que não são apenas aqueles com finalidade mortífera...” (*A pulsão anarquista*, 1994, p.22)

¹⁵¹ Eu gostava muito dela, é verdade, mas gostava ainda mais do meu vício, dessa vontade de fugir de todo lugar, à procura de não sei quê...”(*Viagem*, 1995, p.237)

¹⁵² “Ah! Se eu a tivesse encontrado mais cedo, Molly, quando ainda era tempo de pegar uma estrada ao invés da outra! (...) Mas era tarde para recuperar minha juventude. Eu não acreditava mais! A gente envelhece depressa e para completar irremediavelmente. Percebemos isso como passamos a amar sem querer nossa própria desgraça.” (*op. cit.*, p.237)

Podemos observar em Bardamu um sentimento de desdém, uma solidão que não pode ser dividida, nem aliviada, um desencantamento que faz com que ele não encontre repouso nos laços estabelecidos:

«(...) Je retournais tout seul en moi-même, bien content d’ être encore plus malheureux qu’ autrefois parce que j’ avais rapporté dans ma solitude une nouvelle façon de détresse, et quelque chose qui ressemblait à du vrai sentiment. » (*Voyage*, 1981, p.230)¹⁵³

As passagens acima nos permitem observar a ação ou predomínio da pulsão de morte na vida de Bardamu: de um lado, a solidão e o isolamento e, de outro, o desencanto que o impede de aceitar o repouso que o poderia confortar da solidão e da morte.

« (...) Enfin, ça doit être votre chemin à vous... Par là, tout seul... C’ est le voyageur solitaire qui va le plus loin... Vous allez partir bientôt alors ? » (*Voyage*, 1981, p.235)¹⁵⁴

Essa frase de Molly está claramente inserida na dimensão solitária e errante de Bardamu, formas vivas da pulsão de morte em sua existência.

A narrativa da vida errante de Bardamu caminha sempre ao lado da morte: após o horror da guerra e o exotismo de dois continentes longínquos, o retorno à realidade cotidiana na França – numerosas idas e vindas entre diversos pontos da região parisiense e uma excursão no interior do país. Todos esses deslocamentos justificados aparentemente pela necessidade de sobrevivência são marcados pela presença da morte, manifestada de diferentes formas.

Escolher a medicina, é escolher a atividade que o coloca diretamente em contato com a morte, mas também com a possibilidade de salvar e dar vida. Contudo, sua mobilização enquanto médico se deixa paralisar diante da morte de uma criança, fato que o deixa notoriamente perturbado e descrente de si próprio . Após a morte do garoto Bébert, Bardamu se isola cada vez mais e esse isolamento é metafóricamente manifestado através do trabalho como assistente em um asilo de doentes mentais. Bardamu aí literalmente se interna e sua nova condição não lhe é de todo penosa :

« Les routines du traitement nullement pénibles, bien qu’ évidemment, de temps à autre, un petit malaise me prît quand j’ avais par exemple conversé trop longuement avec les pensionnaires, une sorte de vertige m’ entraînaît alors comme s’ ils m’ avaient emmené loin de mon rivage habituel les pensionnaires, avec eux, sans en avoir l’ air, d’ une phrase ordinaire à l’ autre, en paroles innocentes, jusqu’ au bout milieu de leur délire. Je me demandais pendant un petit

¹⁵³ “Voltei sozinho para dentro de mim mesmo, muito contente por ser ainda mais infeliz do que no passado, por ter trazido para a minha solidão um novo modo de desespero, e alguma coisa que se assemelhasse a um verdadeiro sentimento” (*Viagem*, 1995, p.238)

¹⁵⁴ “Que remédio, deve ser esse o seu caminho... Por ali, sozinho... É o viajante solitário quem vai mais longe... Quer dizer então que você vai partir em breve?” (op. cit, p.243)

instant comment en sortir, e si par hasard je n' étais pas enfermé une fois pour toutes avec leur folie, sans m' en douter. »
(*Voyage*, 1981, p.427)¹⁵⁵

O recolhimento de Bardamu será interrompido com a chegada de Robinson, responsável pelo desfecho do romance, uma vez que seu assassinato permitirá a Bardamu obter resposta a indagação sobre o homem e a morte na famosa fórmula celiniana, chave do romance – « tuer et se tuer » O romance pode então terminar, uma vez que Bardamu agora sabe o que ele queria saber: desde o primeiro dia, desde as primeiras páginas do romance.

Essa resposta, obtida através da morte de Robinson, é terrível demais para ser explicitada: a evidência de um desejo latente de matar e se matar.

Assim, é melhor retornar ao silêncio e ao recolhimento e é isto que faz Bardamu:

« (...) 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. (*Voyage*, 1981, p.505)¹⁵⁶

O silêncio, como única alternativa, demonstra o fracasso da “sublimação” e a impossibilidade de soluções criativas.

O recolhimento de Bardamu no asilo de Vigny-sur-Seine reveste-se de uma carga eloquente, uma vez que essa procura deliberada no fim da viagem remete ao silêncio e à constatação da impotência da linguagem e do discurso. Não poderíamos deixar de salientar que Robinson é assassinado após ter proferido um longo discurso no qual manifesta sua profunda repugnância diante da vida e do amor. O grande fluxo verborrágico do personagem, primeiro e único durante toda a narrativa, imediatamente é seguido pela morte, ou seja, o fim, o silêncio.

O discurso, a fala, as palavras, assumem no universo criado por Céline dimensões decisivas e dessa maneira poderíamos compreender o fim da viagem, determinado pela morte de Robinson, pois permite a Bardamu constatar que está privado de qualquer energia vital.

« (...) Mon tramballage à moi était bien fini... » (*Voyage*, 1981, p. 500)¹⁵⁷

¹⁵⁵ “As rotinas do tratamento nem um pouco penosas, se bem que, é evidente, de vez em quando eu sentisse um pequeno mal-estar quando por exemplo conversava tempo demais com os pacientes, uma espécie de tonteira me arrastava então, como se tivessem me levado para longe do meu litoral costumeiro, os pacientes, consigo, como quem não quer nada de uma frase banal a outra, com palavras inocentes, até o pleno delírio deles. Por instantes eu indagava como sair dali, e se por acaso não estaria trancado de uma vez por todas na loucura deles, sem me dar conta.” (*Viagem*, 1995, p. 428)

¹⁵⁶ “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.” (op.cit., p.504)

¹⁵⁷ “Minha vagabundagem, a minha, estava terminada...” (*Viagem*, 1995, p. 500)

Bardamu “morre” com a morte do duplo, que é seu “lado escuro” ou com a negação da vida e do amor ? O fim da viagem ao evocar o silêncio, « ...qu'on n' en parle plus » seria a negação da vida e do verbal ? O fim da viagem é o fim da palavra ?

É necessário, agora, proceder a uma análise do sistema linguístico e discursivo dessa viagem, marcada pelas porções do real e do imaginário, da eloquência e do silêncio.

CAPITULO 3

UMA ESCRITURA ROMANESCA EM CONFLITO

« Au commencement était l'émotion »

(Céline)

Voyage au bout de la nuit é um desses romances onde nada poderia ser retirado sem alterar ou danificar o seu conjunto. As palavras e a mensagem fazem parte de uma mesma unidade.

As palavras estão interligadas por tal abundância e complexidade de relações que o texto assume uma consistência e uma densidade raras em seu domínio.

A experiência literária que vivenciamos com esse romance nos permitem observar que essas relações unem dois tipos de fenômenos.

De um lado, temos elementos do mundo real, representados ou evocados, aspectos do mundo e da condição humana bem como reações e comportamentos que ele desencadeia no homem. Esses elementos afloram do imaginário do autor, etapa intermediária para a porção do inconsciente que ele nos revela. O imaginário escolhe, apresenta, imprime significados e associa esses elementos segundo suas próprias leis.

E por outro, encontramos elementos pertencentes ao domínio dos signos e da linguagem, outro universo, mas do qual participamos igualmente, uma vez que é por seu intermédio que nos exprimimos. Tal universo possui sua lógica e nele agimos conscientemente e inconscientemente.

O estudo da presente etapa insere-se nas formas da escritura aqui caracterizada por três diferentes níveis: o sistema das escolhas, a linguagem e o discurso, elementos que forjarão a identidade do autor.

3.1 De uma língua, outra...

Em 1932, Marcel Proust pontificava na grande literatura. Há apenas cinco anos o último volume de *À la recherche du temps perdu* havia sido publicado. Ora, tudo o que em Proust era delicadeza e harmonia, em Céline era grosseria e violência. Hoje, um e outro são fervorosamente cultuados por devotos no mundo inteiro. Mas, oitenta anos atrás a audácia de Céline parecia tanto maior quanto ele pretendia, assim como seu predecessor, renovar a língua francesa. E foi o que fez, porém, digamos, “às avessas”, a partir da linguagem oral e popular. Bardamu, o narrador-protagonista de *Voyage au bout de la nuit*, é um anticonformista, um revoltado, um iconoclasta; assim será a linguagem de seu criador. Juntar palavras que não se juntam, mudá-las de seu lugar habitual na frase, usar elipses que comprometem a clareza do texto, gírias e palavrões, criar uma pontuação *sui generis*, todos esses elementos marcam o ritmo inconfundível de sua prosa.

Voyage au bout de la nuit é o primeiro romance de Céline e nele o autor ainda está no início de seu projeto literário: o status da história, a evolução narrativa e sobretudo a escritura ainda não refletem inteiramente a grande novidade e audácia promovida por Céline no âmago da “boa língua francesa”. Poderemos dizer que de forma embrionária, as grandes marcas celinianas nele estão presentes: os traços narrativos dessa suposta autobiografia cujo relato é marcado de idas e vindas entre o passado e o presente, a descontinuidade de um relato posteriormente apresentado como a desordem inerente às lembranças, a desarticulação da frase, e além do estilo convencionalmente chamado de “oral-popular” os diversos jogos lexicais. Todos esses elementos serão aperfeiçoados a partir de seu segundo romance *Mort à crédit* e de suas obras posteriores.

De todos os textos de Céline, *Voyage*, é provavelmente o mais acessível, pois, nele o autor ainda não se desprende totalmente da “boa língua literária”: o trabalho de demolição e deformação radical da língua francesa, tão característicos da escritura celiniana está apenas começando.

O próprio autor reconhece : « Dans le *Voyage*, je fais encore certains sacrifices à la littérature, à la «bonne littérature. »

(*Céline vivant*, 2007, p.11)¹⁵⁸

Segundo o crítico literário, Émile Brami(2007),¹⁵⁹ se Céline utiliza a gíria e formas populares e até vulgares, se não demonstra nenhuma má vontade diante do relato de cenas chocantes, o escritor iniciante, ainda não se liberou completamente das limitações de uma língua clássica e, nesse seu primeiro romance, a intriga conta tanto quanto a forma, o que não será o caso nos romances posteriores.

Em *Voyage*, a narrativa ainda é tradicional com um narrador-protagonista distinto do autor, no entanto, sabemos que se trata de seu alter-ego. O relato ainda é linear através de seqüências que poderiam ser vistas como capítulos e uma história que tem começo e fim.

Este primeiro romance é considerado como um texto fundador e não poderíamos conceber Céline sem ele: todo o processo de criação literária aí começava uma vez que o autor decidira narrar a história através de seu alter-ego Bardamu e esse relato será feito do início ao fim do livro em uma língua não somente não-acadêmica, mas, sobretudo, não-escrita, quer dizer, uma linguagem falada.

¹⁵⁸ “Em *Voyage*, ainda faço alguns sacrifícios à literatura, à “boa literatura”. (tradução nossa). Citado por Émile Brami, *Céline vivant*,2007, p.11

¹⁵⁹ Brami, op. cit., p. 12

Essa linguagem falada, popular e permeada por gírias já havia sido empregada na literatura francesa antes de Céline (Emile Zola em *L'Assommoir* e bem antes Victor Hugo em seu romance *Les derniers jours d' un condamné* e posteriormente com *Les Misérables*). Entretanto, Céline faz uso dessa linguagem de maneira diferente de seus antecessores. No texto de Céline, a linguagem não será unicamente reservada às réplicas de seus personagens, como instrumento de caracterização social e psicológica: torna-se o elemento constitutivo de um estilo presente na totalidade de sua narrativa. O narrador, o “eu” do romance constrói seu relato do início ao fim em uma linguagem não-acadêmica, uma linguagem cujo objetivo é captar e reproduzir a forma oral da língua.

Referindo-se à frase celiniana, o crítico literário Henri Godard(1985)¹⁶⁰ afirma que ela não visa apenas captar ou reproduzir a forma oral da língua. Ela utiliza a oralidade para questionar a forma escrita opondo-lhe outra visão do mundo e da sociedade.

Existe, portanto, na escolha dessa língua, empregada do início ao fim do romance, a idéia da transgressão de um tabu: Céline abre caminho para inúmeros sucessores, pois a partir desse momento o *bon usage*¹⁶¹ não desfrutaria mais do mesmo monopólio de ser a língua obrigatória da literatura.

Contudo, se *Voyage au bout de la nuit* será sempre lembrado como um romance escrito em uma língua com uma forte conotação popular, é preciso mencionar que isto é apenas em parte verdade. Se a língua popular é de tal forma ressaltada, é porque ela surpreende pela novidade e audácia de seu emprego.

3.2 « Ça a débuté comme ça »

A primeira frase do romance, característica do início dos relatos, coloca o leitor diante de uma narrativa oral podendo ser a resposta a uma questão previamente formulada. No entanto, em nenhum momento do texto, encontramos um destinatário explícito – o narrador não se dirige explicitamente a um destinatário em particular. Sua linguagem é um tipo de monólogo interior, mas apresentando traços característicos do monólogo exterior.

O relato de um encontro em um café e de uma conversa não nos informa quanto ao valor semântico da palavra “Ça” inicial. É preciso, efetivamente, ler o primeiro capítulo para

¹⁶⁰ *Poétique de Céline*, 1985, p.130

¹⁶¹ O “ *bon usage* ” é uma expressão que designa as únicas formas linguisticamente corretas e aceitas. Suas normas encontram-se no dicionário de Maurice Grevisse “*Le bon usage*”, obra de referência quanto ao uso das formas corretas do francês escrito.

saber que “Ça” contém toda a trama dos acontecimentos relatados no romance, toda a “viagem ao fim da noite”.

Desde a primeira frase, o “passé composé” de «(...) a débuté», era ao mesmo tempo que o “ça”, uma marca do francês falado. O “passé simple”, tempo verbal por excelência da narração tradicional, não é usado na linguagem oral. Contudo, ele ainda é introduzido no texto, apesar do emprego recorrente durante toda a narrativa de uma linguagem de forte conotação oral. O “passé simple” e o “passé composé” são duas formas verbais que exprimem o passado, correspondentes ao nosso pretérito perfeito do indicativo, mas não são empregadas no mesmo contexto. A primeira possui um uso, hoje, reduzido ao texto escrito e literário e, a segunda, tanto pode ser utilizada na língua escrita como na falada.

«Ça a débuté comme ça» - neste *incipit* também podemos ouvir a frase: «Cela a commencé de la manière suivante»¹⁶² como se fosse a réplica em um diálogo. Os dois enunciados são igualmente compreensíveis para qualquer leitor, no entanto, um deles pertence à língua escrita correta (o famoso *bon usage*) e o outro não.

Será que essa língua que se submete a proibições arbitrárias, aceitaria sua própria mutilação ao se limitar lexicalmente?

Sem uma só gíria ou expressão popular, a primeira frase de *Voyage* instala-se imediatamente no plurivocalismo, conceito desenvolvido pelo teórico literário russo Bakhtin (1978) em sua obra “*Esthétique et théorie du roman*”¹⁶³.

Bakhtin chama a atenção para a existência, nas grandes línguas nacionais européias, de sub-conjuntos que correspondem a grupos sociais determinados e que representam numerosas línguas dentro de uma língua aparentemente única. Cada uma delas não representa somente um signo distintivo caracterizando seus locutores, mas, sobretudo, um ponto de vista sobre a sociedade, sobre o mundo e sobre a vida. O teórico russo acrescenta que uma das vocações do romance é justamente a de exprimir o plurilinguismo.

O conceito “plurilinguismo” designa a coexistência, não apenas das línguas nacionais, mas no interior de cada uma delas de formas lingüísticas diversas promovendo a sua cisão. E torna-se necessário complementar este conceito com a noção de plurivocalismo que designaria o reconhecimento das vozes participantes desse “diálogo de linguagens”

A obra de Céline constitui por si só, um campo de estudo privilegiado para as teorias de Bakhtin. Temos em *Voyage au bout de la nuit*, o início de um movimento que será

¹⁶² “Foi assim que isso começou” *Viagem*, 1995, p.17

¹⁶³ *Esthétique et théorie du roman*, 1978, p. 113

acelerado em *Mort à crédit*. Mas, em seu primeiro romance, ainda que sob formas simples, o plurivocalismo já é um dos fundamentos de sua escritura.

A simples escolha de uma língua oral e popular, tal como Céline faz na primeira linha de seu romance é por si só, um ato de plurivocalismo: trata-se da contestação do francês oficial e de tudo o que ele representa. As frases, manifestamente populares através das quais o romance começa, bastam para se opor à idéia implícita, mantida durante séculos, de que a língua francesa acadêmica era a única língua em que um romance poderia ser escrito. Contra esse pressuposto, a abertura de *Voyage* lança outra língua cuja expressão representaria a linguagem de um determinado grupo social. Ao fazer uso, dessa forma lingüística enquanto língua escrita literária como base de sua “língua”, Céline opõe-se à linguagem escrita precisamente definida pela exclusão do código popular.

No seio da língua oficial, existem discursos ampliados até a caricatura: um dos mais evidentes e um dos mais sensíveis é o discurso patriótico. A língua popular criada por Céline em *Voyage* cria tal contexto que a simples expressão de amostras do referido discurso é suficiente para exprimir sua oposição. É o que Céline faz com relação ao discurso do professor Bestombes, médico responsável pelo hospital psiquiátrico onde Bardamu encontra-se internado:

«(...) C’ est le plus haut devoir des poètes, pendant les heures tragiques que nous traversons, déclara le professeur Bestombes, qui n’ en ratait pas une, de nous redonner le goût de l’ Epopée ! Les temps ne sont plus aux combinaisons mesquines !(...) Une âme nouvelle nous est éclosé au milieu du grand et noble fracas des batailles ! L’essor du grand renouveau patriotique l’ exige désormais.. »
(*Voyage*,1981, p.99)¹⁶⁴

Poderemos também apreciar o jogo das línguas empreendido por Céline na seqüência referente à travessia para a África a bordo do navio *Amiral Bragueton*. Durante essa viagem Bardamu, alvo do ódio dos outros passageiros, salva sua pele ao apropriar-se de uma retórica patriótica, a tempo de reverter a situação:

« -Capitaine ! lui répondis-je avec toute la voix convaincue dont j’ étais capable pour le moment, quelle extraordinaire erreur vous alliez comettre !(...) Comment me prêter à moi, les sentiments d’ une semblable perfidie ? C’ est trop d’ injustice en vérité !(...) Moi hier encore défenseur de notre chère patrie ! Moi dont le sang

¹⁶⁴ “É o mais elevado dever dos poetas, durante as horas trágicas que atravessamos, declarou o professor Bestombes, que não perdia uma, restituir-nos o gosto pela Epopéia! Os tempos não estão mais para as pequenas combinações mesquinhas !(...) Uma alma nova nos está desabrochando no meio do grande e nobre estrondo das batalhas ! A expansão da grande renovação patrótica o exige !” (*Viagem*,1995, p.108)

s' est mêlé au vôtre pendant des années d'innombrables batailles ! De quelle injustice alliez-vous m' accabler capitaine ! » (*Voyage*, 1981, p.120)¹⁶⁵

Esse plurivocalismo de oposições permite a Céline obter uma grande parte de seus efeitos estilísticos. Mas o escritor não se atém somente a isso. Desde o momento em que atribui ao narrador uma fala “popular”, sabia tratar-se não de uma língua popular, mas sim de uma língua construída sobre um registro “oral-popular”.

Contudo, ainda mais que popular, trata-se da língua oral, ou da forma oral da língua, em oposição a sua forma escrita. E Céline, no decorrer de todo o texto, procura incessantemente formas mais profundas e sutis da substituição de um discurso escrito por um discurso oral e popular.

Estamos, pois, diante de um discurso que é ao mesmo tempo oral e popular: oral, porque através de suas formas simples, representa uma tendência espontânea de qualquer locutor e popular, porque certo tipo de locutor o emprega com mais frequência do que outras formas, ou de maneira mais acentuada. Do ponto de vista da interpretação, podemos aí ver a primazia de uma ordem subjetiva e afetiva sobre a ordem lógica. Enquanto o discurso escrito tende a uma estruturação cada vez mais vasta e complexa de seu enunciado, o discurso oral, deve se contentar com uso de uma sintaxe mais simples. Renuncia à subordinação, em benefício da coordenação e até mesmo da justaposição. E, além disso, dispõe, para relacionar os elementos de sentido, da entonação e de todas as possibilidades da comunicação extra-lingüística obtidas pela co-presença do locutor e do auditor.

Essa atenuação de uma organização sintáxica em benefício de uma justaposição relativamente ocasional induz ao crescimento do papel do ritmo na elaboração do enunciado e no efeito produzido para o leitor. As “frases rítmicas” numerosas no decorrer do romance levam-nos a refletir sobre a importância atribuída ao ritmo e à entonação, como poderemos ver nos seguintes enunciados:

« (...)La vie quoi ! Rien de commun avec cette Afrique décortiquée des agences et des monuments, des chemins de fer et des nougats. Ah non ! Nous allions nous la voir dans son jus, la vraie Afrique ! Nous les passagers boissonnants de l' *Amiral-Braguetton* ! » (*Voyage*, 1981, p.112)

« - Toi, quand j' y pense, t' as le bon bout. Tu vends tes bobards aux crevards et pour le reste tu t' en fous...T' es pas contrôlé, rien...T' arrives et tu pars quand tu

¹⁶⁵ “Capitão! Respondi com toda a voz convicta de que Ra capaz no momento, que erro extraordinário o senhor ia cometer!(...) Como atribuir-me a mim, os sentimentos de semelhante perfídia!É injustiça demais, na verdade!(...) Eu ainda ontem, defensor de nossa querida pátria! Eu, cujo sangue se misturou ao seu durante anos em inesquecíveis batalhas! Com que injustiça o senhor ia me humilhar, capitão!” (*Viagem*, 1995, p.129)

veux, t' as la liberté en somme. T' as l' air gentil mais t' es une belle vache dans le fond !... » (*Voyage*, 1981, p.298)¹⁶⁶

O lingüista Léo Spitzer (1935) em seu texto “*Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline*”¹⁶⁷ consagrado ao estilo celiniano, destaca um certo número de construções sintáticas que o autor teria extraído da língua falada. Para o lingüista, tais formulações conhecidas como “*constructions à rappel*”¹⁶⁸ poderiam ser verificadas com os seguintes exemplos:

« (...) Il avait l' air de la saluer lui, ce cavalier à pied, la guerre, en entrant » (*Voyage*, 1981, p.27) ou « (...) que faisait-elle donc pendant ce temps-là pendant que ses amis argentins faisaient du piano, cette garce avec ses mains? » (*Voyage*, 1981, p.108)

Tais elaborações produziriam o efeito de suscitar no leitor a expressão de uma agressão uma vez que atribuiriam uma grande força à invectiva e à ironia. Dessa forma, observamos que o pronome “*Il*” do início da frase é retomado de duas maneiras: com o pronome tônico “*lui*” e o substantivo “*cavalier à pied*” o que viria a imprimir uma grande força à cena, o mesmo podendo ser verificado na citação seguinte através do pronome “*elle*” e a palavra “*la garce*”

As ofensas e, portanto, as apreciações contidas nessas frases teriam o propósito de dirigir-se a um interlocutor e nesse sentido seria necessário observar o uso dos demonstrativos: “*ça*” e “*cette*” cuja presença nos remeteria à presença de um receptor.

Os locutores ao fazer uso desse tipo de construção, imprimiriam certo grau de incerteza e insegurança relativas à compreensão de seu discurso por parte do interlocutor e a repetição seria uma forma de retomar o discurso e enfatizar o objeto da mensagem. Tais formulações são abundantes no decorrer do texto de *Voyage au bout de la nuit* – seja nos diálogos, ou na narrativa.

À elaboração de frases caracterizadas por elementos que retomam o objeto inicial de seus enunciados, conviria acrescentar as construções pontuadas por elementos evocando antecipações.

Essas duas características podem ser ilustradas nos seguintes exemplos:

« Elle était bien mise en colère, Sévérine » (*Voyage*, 1981, p.316)¹⁶⁹

¹⁶⁶ “- Você, quando penso, você está por cima da carne-seca. Vende suas baboseiras para os pés-na-cova e o resto que se foda...Não é controlado nem nada...Chega e vai embora na hora em que bem entende, em suma, tem total liberdade...Tem essa cara de bonzinho mas no fundo é um puta de um patife !...” (*Viagem*, 1995, p.304)

¹⁶⁷ Este texto encontra-se na edição: “*Voyage au bout de la nuit de L.-F. Céline, Critiques 1932-1935, 1993*”

¹⁶⁸ “*constructions à rappel*”: denominação usada pelo lingüista Léo Spitzer para analisar as construções sintáticas presentes no texto de Céline pontuadas de repetições, deslocamentos e ênfases.

¹⁶⁹ “Ela estava enfezadíssima, a Sévérine.” (*Viagem*, 1995, p.321)

« Les Henrouille, dès avant leur mariage, ils y pensaient déjà à s' acheter une maison. » (*Voyage*, 1981, p.248)¹⁷⁰

Vistas sob esse prisma, essas construções não seriam a expressão de um rancor ou agressão, mas, sim uma forma de intermediar e estabelecer uma comunicação. “*Tu comprends, n'est-ce pas? Tu suis?*”, seriam as frases que acompanhariam em surdina o uso de tais construções. Essas incertezas não exprimiriam apenas uma dúvida quanto à compreensão do leitor, mas também a insegurança do locutor que, ao tatear, tenta exprimir sua idéia. As repetições, os acréscimos – essa linguagem feita de retoques e de correções seriam as formas assumidas por uma linguagem em busca de sua justa expressão.

Henri Godard (1985) em seu livro “*Poétique de Céline*”, salienta que essas construções apresentariam um duplo valor expressivo: o desejo de uma formulação objetiva pontuada por uma ênfase e a necessidade de uma precisão originada da inquietação de não se proceder a uma devida compreensão. Tais formulações estariam revestidas de um caráter irônico e afetivo ao evocar o discurso da oralidade cujo caráter possui efetivamente um duplo aspecto; se de um lado, ele corre o risco de não ser devidamente interpretado devido a construções improvisadas, de outro, dispõe de uma carga entonativa cuja expressividade permitiria realçar a ironia e a afetividade do referido discurso.

Seria interessante retomar aqui a análise de Spitzer sobre a estrutura discursiva presente no texto de Céline:

“As construções com repetições presentes na obra de Céline seriam manifestações da incerteza e indecisão destes viajantes ao fundo de si mesmos e que teriam a necessidade de narrar suas histórias diante de auditores antes de mergulhar no silêncio do nada redentor.” (*Voyage Critiques 1932-1935*, 1993, p.308)

3.3 Potência e impotência da linguagem

A análise do discurso de Céline em *Voyage au bout de la nuit* conduziria o leitor a uma reflexão sobre o emprego reservado à língua e à linguagem: ao léxico, à combinação das palavras, à sintaxe, enfim, à organização de seu discurso.

Poderíamos dizer que o uso literário de uma língua pertencente ao registro lingüístico oral-popular, revestido por gírias, constituiria essencialmente um terreno propício a um

¹⁷⁰ “Os Henrouille, desde antes do casamento, já pensavam em comprar uma casa.” (*Viagem*, 1995, p.256)

grande trabalho de elaboração. Efetivamente, transpor para o discurso escrito, as características e nuances da oralidade implicaria em verdadeira reconstituição lingüística.

Segundo a professora e crítica literária, Leda Tenório (1997) que dedica um capítulo de seu livro *”Lições de Literatura Francesa”* a Céline, o estilo do autor consegue captar a energia da voz, praticando a gíria e o jargão da periferia e quer ser música ainda assim, no momento em que fere o âmago da língua francesa:

“Essa língua enervada, chula, insultuosa, exclamativa, sem ser popular ainda assim, pois ao contrário, é essencialmente fabricada, essencialmente poética. Essa língua dúbia, que postula ser diretamente emoção, quando é trabalho de estilo; pura voz, quando é escritura.” (*Lições de Literatura Francesa*, 1997, p. 120)

A poética musical de Céline, objetivo e consequência de sua escritura, mas não sua origem, pois não é natural, seria uma produção, resultado de um trabalho artístico, um artifício. E como o próprio autor revela no texto: *”Louis-Ferdinand vous parle”*:¹⁷¹

«(...) Ce style, il est fait d’ une certaine façon de forcer les phrases à sortir légèrement de leur signification habituelle, de les sortir des gonds pour ainsi dire, les déplacer et forcer ainsi le lecteur à lui-même déplacer son sens. 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.» (*Romans II*, 1990, p. 993)¹⁷²

De razão emotiva – que esvazia a repartição clássica razão/emoção – depende a *petite musique*¹⁷³ do estilo: aquilo que faz um texto escapar do “tom de bacharelado”, da “eloqüência natural” para ser literatura. A emoção permite mudar a significação natural das palavras, ao forçar o próprio leitor a deslocar o sentido, a ver além.

Dessa maneira, Céline seria o promotor de uma escritura que poderia ser compreendida como a poética da emoção verdadeira, obrigando-o a ser “fiel” diante das turbulências do mundo, das desordens dos acontecimentos de um mundo caótico, através de uma escritura perseguida pela lembrança da linguagem falada.

¹⁷¹ Este texto encontra-se no apêndice da edição *Romans II* editado pela Bibliothèque de la Pléiade.

¹⁷² “Este estilo, é feito de maneira a forçar as frases a sair de sua significação habitual, a sair de seu lugar, quer dizer, deslocá-las e forçar deste modo o leitor a deslocar, ele também, o seu sentido. Mas muito ligeiramente! Oh! Muito ligeiramente! Porque, sem leveza, tudo isso é uma gafe, não é mesmo? Isso exige muito recuo e sensibilidade; é muito difícil de fazer, porque é preciso girar em torno. Em torno do quê? Em torno da emoção.”(tradução nossa)

¹⁷³ A “petite musique” de Céline é uma fórmula constantemente empregada para designar seu estilo, em virtude das variações de ritmo e de entonação que ele imprime a seus enunciados.

E esse estilo literário, sua *petite musique* colocada a serviço da emoção a fim de atingir o nervo do leitor permite que Céline “corrija” o velho adágio bíblico: “No início, era o verbo” para “No início, era a emoção”...

Seu discurso seria, pois marcado pela linguagem da afetividade uma vez que para o autor não bastaria dizer, definir ou qualificar a emoção, seria necessário imprimi-la ao próprio discurso. Essa afetividade à flor da pele seria explicitada através da escolha literária baseada em um registro lingüístico oral-popular.

O autor, logo após a publicação de *Voyage*, explica a escolha de sua linguagem:

« (...) parce qu’ il y a des sentiments que je n’ aurais pas trouvés sans elle. »
¹⁷⁴(*Cahiers Céline 1*,1976, p.51)

Ao tentar explicar a escolha de uma língua considerada oral-popular, deveríamos nos ater ao fato de que em qualquer enunciado escrito a receber a nomeação de “discurso falado”, haveria uma distinção do que diria respeito ao “oral” e que seria encontrado em todos os níveis e registros lexicais e sintáticos, e o chamado registro “popular”.

Céline ao pretender transpor o discurso falado para a literatura evoca sucessivamente ou simultaneamente modalidades de um discurso considerado oral, ao fazer uso de palavras e fórmulas usadas por qualquer locutor, fórmulas conotativas de certo discurso, pois, excluídas da língua escrita, habitualmente não são encontradas no ato da leitura.

Para exprimir sentimentos profundos como o ódio, a revolta, a agressividade do homem em face de um mundo hostil, o autor elabora um discurso fortemente marcado pelas tonalidades de um registro oral-popular, mas seria interessante observar que ele visa não somente captar e reproduzir a forma oral da língua, mas também opor-se a uma forma escrita que corresponderia a outra visão do mundo e das sociedades.

Deveríamos atentar para a análise feita por Barthes (2004) em seu livro “*O grau zero da escritura*” sobre a linguagem falada:

“Assim a reprodução da linguagem falada, imaginada inicialmente no mimetismo divertido do pitoresco, acabou por exprimir todo o conteúdo da contradição social: na obra de Céline, por exemplo, a escrita não está a serviço de um pensamento, como um cenário realista bem feito, que seria justaposto à pintura de uma subclasse social; ela representa verdadeiramente o mergulho de um escritor na opacidade viscosa da condição que descreve.” (Barthes, 2004, p.70)

Poderíamos, dessa maneira, constatar a presença de duas intenções em seu discurso; a primeira que seria a de dizer uma coisa e ao dizê-la, situá-la em relação a um discurso que

¹⁷⁴ “(...) porque existem sentimentos que eu não conseguiria exprimir sem ela.”(tradução nossa)

mesmo ausente do texto, não seria por isto menos presente e a segunda intenção, bastante explícita, que seria posicionar-se contra o discurso escrito – cada palavra seria empregada contra o discurso do outro, como uma agressão.

Ao referir-se aos contos escritos que foram feitos para serem contados oralmente, Bakhtin (1970) em seu livro “*Problèmes de la poétique de Dostoïevsky*” distingue uma orientação para a oralidade e uma orientação visando outro discurso. Na maior parte dos casos, o oral é utilizado a fim de permitir a expressão de uma voz “determinada socialmente, trazendo uma série de atitudes e de julgamentos necessários ao autor.”(Bakhtin, 1970, p.250)

O emprego de um registro “oral-popular” como base estrutural da linguagem assinala uma oposição à língua escrita correta (precisamente definida através da exclusão do registro popular).

Da mesma forma que as palavras dentro de uma frase, o homem não mais possui um lugar determinado no mundo: o estilo torna-se a expressão física do ser humano ao nos conduzir a uma situação que é a função assumida não pelo discurso, mas sim pela “palavra”, entendendo-se aí a capacidade que possui a linguagem de exprimir-se imediatamente sem passar pelo crivo de um código obrigatório de língua escrita. Perspectiva essa que conduz nosso autor a uma ruptura com o romance clássico cujo criador impessoalmente “filtra” as informações e os sentidos dentro de um discurso obedecendo aos padrões canônicos de uma época.

Poderíamos talvez afirmar que Céline não tenta ser natural, o que seria uma forma escrita estereotipada, mas sim criar um vínculo com a língua.

A linguagem celiniana não deveria ser vista como um todo unívoco, privilégio do narrador. Seu “eu” narrativo não se encontra nem em uma retórica acadêmica e nem no estilo oral. Essas duas tendências encontram-se misturadas como podemos observar através desta passagem:

« Après un repos, on est remonté à cheval, quelques semaines plus tard, et on est reparti vers le Nord. Le froid lui aussi vint avec nous. » (*Voyage*, 1981, p.31)

Essa passagem nos permite observar de que forma o autor mistura a técnica oral da narrativa (ao fazer uso do “*passé composé*” e de um sujeito indefinido coletivo, o “*on*”, elemento abstrato, globalizante e sem determinação pessoal e o código narrativo do escrito ao utilizar o “*passé simple*” e um pronome pessoal – o “*nous*” representando protagonistas precisos. A tradução para o português não exprime esta nuance entre o *passé composé* e o *passé simple*, tal como pode ser verificado na mesma passagem:

“Após um descanso, tornamos a montar a cavalo, umas semanas depois, e a partir para o Norte. O frio também veio conosco.” (*Viagem*, 1995, p.41)

Ao analisar essa passagem, observaríamos que a narrativa de Bardamu possui um duplo sentido: o uso do sujeito “*on*” implicaria em uma humanidade próxima e distante, observada dentro de uma imprecisão temporal (“*quelques semaines*”) e espacial (o “Norte”, escrito em maiúscula, aparece como uma região quase simbólica). No entanto, na segunda frase, o autor reintroduz o leitor no real: estamos diante de personagens precisos e de uma estação com características definidas. Poderíamos, portanto, aferir que a ambigüidade do sentido ao mesclar o imaginário e o real, seria obtida através dessa mistura de técnicas.

A língua celiniana desejaria exprimir, transpor de maneira imediata o sentimento conflituoso e atormentado existente no contato com o mundo, no entanto ela é apenas um instrumento de mediação. Ao exprimir-se, ao falar, o homem não estaria mais em contato com o caráter imanente do mundo, a realidade incontornável das coisas, o que transformaria a linguagem em um discurso pontuado pela “vaidade de dizer.”

O discurso reflexivo e o pensamento discursivo estariam dessa forma distantes das referências reais do mundo, e a palavra torna-se, pois, um vetor incapaz de exprimir os excessos e desordens do mundo.

A origem e a energia da escritura logorréica celiniana encontra-se nessa que é a contradição irreduzível e essencial: exprimir a vaidade de “dizer”.

Ferdinand Bardamu, o narrador-protagonista é confrontado à situação paradoxal de sentir-se obrigado a falar. Novamente, recorreremos às palavras iniciais do romance:

« (...) Moi, je n’ ai rien dit. C’ est Arthur Ganate qui m’ a fait parler . » (*Voyage*, 1981, p.7)

Céline pretende obter através das narrativas de seu herói uma comunicação não reflexiva e até mesmo não discursiva, o que viria a acentuar o componente conflituoso de uma escritura construída sobre a intenção obstinada em reconsiderar a arte poética.

Uma das grandes reconsiderações feitas por Céline à arte poética foi o fato de encontrar a emoção da língua falada através da língua escrita. No entanto, poderíamos dizer que existe por parte do autor uma apreensão ambivalente da comunicação da linguagem, isso porque ele coloca-se diante de uma situação “ilícita”: recorrer a tudo aquilo que lhe é repugnante e que detesta. Dessa maneira, a escritura dita “compulsiva” poderia ser vista como um reflexo inverso do envolvimento essencial, mas insustentável: o silêncio.

O crítico Philippe Destruel (2005) em seu livro “*Céline, l’écriture en conflit*”, afirma que um escritor não pode se entrenchear no mutismo, ele pode apenas atribuir a seu discurso as “virtudes do silêncio”.

As palavras finais de Céline em *Voyage* : « (...) qu’on n’ en parle plus. » possibilita vislumbrar a primazia do silêncio verdadeiro, inexprimível e indescritível. Tal prioridade conduziria a uma força eruptiva da escritura que tentaria juntar as desordens e excessos da vida; esse recurso enraivecido e necessário para a escritura da palavra torrencial e caudalosa celiniana transformaria o autor em um logógrafo: um estilista da reconstituição artística da palavra falada, da palavra emocional e, portanto viva e não um escritor de palavras significantes e, por conseguinte mortas.

O mundo exerce um verdadeiro fascínio sobre o escritor e essa força de atração o conduzirá à elaboração de uma escritura destituída de qualquer índice repressivo para refletir a verdade existente em si, uma experiência inexprimível que o levará na verdade ao ápice de uma repulsa deleitável da palavra: o ato de escrever.

Céline mantém com as palavras uma relação na qual o caráter repulsivo e atrativo encontra-se presente, a atração e a repulsa pela palavra compõem seu discurso.

Falar passa a ser tolerável apenas como uma emissão vocal, musical e dançante: as vias da representação sonora iriam preponderar sobre o discurso verbal. Estaríamos, portanto diante do fascínio e charme da voz e nesse sentido, a descrição da velha senhora Henrouille, personagem do romance, poderia ilustrar tal fascinação:

« Ce regard allègre animait tout alentour, dans l’ ombre, d’ une joie jeunette, d’ un entrain minime mais pur comme nous n’ en avons plus à notre disposition, sa voix cassée quand elle vociférait reprenait guillerette les mots quand elle voulait bien parler comme tout le monde et vous les faisait alors sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement comme les gens pouvaient le faire avec leur voix et les choses autour d’ eux au temps encore où ne pas savoir se débrouiller à raconter et chanter tour à tour, bien habilement passait pour niais, honteux et maladif. »¹⁷⁵ (*Voyage*, 1981, p.254)

O ato da fala poderia ser visto como um processo de referência cuja designação promoveria uma separação entre o referente e o referido. A língua estaria dessa maneira destituída de seu significado habitual a fim de valorizar seus aspectos emotivos e vocais, a

¹⁷⁵ Este olhar alegre animava tudo ao redor, na sombra, com uma vivacidade jovial, uma energia mínima mas pura como não temos mais à nossa disposição, sua voz alquebrada quando ela vociferava retomava fagueira as palavras quando se dispunha a falar como todo mundo e fazia-as então saltitarem, frases e sentenças, caracolarem e tudo, e repercutirem vivas muito engraçadas como as pessoas eram capazes de fazer com suas vozes e as coisas em torno de si ainda no tempo em que não ter jeito para contar e cantar, alternadamente, muito habilmente, era visto como ridículo, vergonhoso e doentio.” (*Viagem*, 1995, p. 262)

sua *petite musique*, colocada a serviço da emoção para atingir o nervo do leitor. Poderíamos ilustrar esse processo com a seguinte citação:

« 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. » (*Voyage*, 1981, p.200)

A sonoridade obtida com as palavras “*peut-être*” e “*traître*”; “*vient*” e “*vie*” não poderia ser alcançada com a tradução, pois assim como diante de um texto poético, teríamos uma recriação, como atesta a tradução da passagem acima citada:

“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.” (*Viagem*, 1995, p.208).

Diante desse processo, a relação entre o leitor e a linguagem deveria ser reconsiderada uma vez que nos revelaria a primazia do ato de dizer sobre o que é dito.

Céline manifesta com as palavras uma dupla relação, de repulsa e atração, o que observa-se nas palavras iniciais de *Voyage*: « (...) Moi, j’ avais jamais rien dit. C’ est Arthur Ganate qui m’ a fait parler. »

Esse aspecto dual é visto no romance através das seqüências consagradas ao médico Baryton, diretor do asilo de alienados de Vigny-sur-Seine.

« Avec cette perversion, il devait nous mener très loin...Dès qu’ il eut pris contact avec la grande littérature, il nous fut impossible de nous arrêter. .. Après huit mois de progrès aussi anormaux, il était presque parvenu à se reconstituer entièrement sur le plan anglo-saxon. Ainsi parvient-il en même temps à me dégoûter entièrement de lui-même, deux fois de suite. » (*Voyage*, 1981, p.434)¹⁷⁶

O médico alienista decide abandonar suas funções médicas, talvez para não enfrentar as mudanças econômicas, sociais e científicas do início do século XX, e ele o faz, refugiando-se na língua inglesa, em sua beleza e literatura. Baryton sente-se atraído pela evasão que a língua inglesa promete, uma vez que é vista como garantia de uma realidade ideal.

O real prosaico saboreado nas palavras e literatura não sendo mais suficiente, o médico partirá para a Inglaterra a fim de verificar o milagre da poesia da linguagem pela evasão nas viagens. Baryton desconhece, entretanto a musicalidade das palavras não sabendo transformar a vida em palavras sonhadas.

¹⁷⁶ “Com essa perversão, devia nos levar muito longe...Assim que tomou contato com a grande literatura, não pudemos mais parar...Após oito meses de progressos tão anormais, tinha quase chegado a se reconstituir inteiramente no plano anglo-saxão. Assim consegui que eu tomasse antipatia total por ele, duas vezes seguidas.” (*Viagem*, 1995, p. 434)

O verdadeiro milagre das palavras e a poesia da linguagem nascem segundo Céline do imaginário, quer dizer, de uma transposição e poetização do real. « (...) C'est de l' autre côté de la vie... » como ele afirma na introdução do romance.

Baryton poderia refugiar-se no imaginário das palavras e celebrar a vida, como faz a velha senhora Henrouille com suas histórias, mas o médico alienista despreza o imaginário – visto aqui através dos delírios de seus pacientes – elemento que nos levaria a supor uma impossibilidade em apreender o verdadeiro milagre das palavras.

A presença de Baryton dentro da narrativa celiniana é muito característica, pois demonstra a inutilidade filosófica de qualquer discurso: em sua primeira aparição no romance, Baryton, cientista e pragmático utiliza a linguagem com o objetivo de persuadir e exprimir uma ideologia – dotado de uma grande verve o médico defende a psiquiatria racional contra a invasão da psicanálise:

« (...) La mode n' était pas encore venue de délirer sous prétexte de mieux guérir, mode obscène remarquez-le comme presque tout ce qui nous vient de l' étranger... (...) ces favoris de la psychiatrie récente, à coups d' analyses superconscientes, nous précipitent aux abîmes... » (*Voyage*, 1981, p.424)¹⁷⁷

Esse discurso veemente constitui na realidade o último movimento de Baryton contra a febre do saber. O “segundo” Baryton é aquele que aprende inglês com Bardamu – o aprendizado dessa língua conduziria o diretor do asilo ao “lado infernal” da inteligência, rumo à paixão pelo Conhecimento. A partir daí, o personagem abandona suas responsabilidades e mergulha em um sonho:

« Baryton me semblait de plus en plus perfidement contaminé par la méditation. » (*Voyage*, 1981, p.436)¹⁷⁸

Pequenas e curtas cartas postais serão enviadas por Baryton ao asilo, quase todas muito lacônicas.

Esse episódio demonstraria, portanto, a inutilidade de todo e qualquer discurso: Baryton só consegue apresentar uma grande prolixidade discursiva sob a influência dos preconceitos de sua casta médica; ao abandonar suas convicções falaciosas, ele não tem mais nada a dizer.

Voyage au bout de la nuit é portanto uma obra repleta de palavras cujo sentido não levaria a lugar nenhum. A vida errante de Bardamu lhe demonstraria que as palavras seriam

¹⁷⁷ “Ainda não tinha chegado a moda de delirar com a desculpa de curar melhor, moda obscena, repare bem, como quase tudo o que nos vem do estrangeiro... (...) esses favoritos da psiquiatria recente com base em análises superconscientes nos jogam nos abismos...” (*Viagem*, 1995, p.425)

¹⁷⁸ “Baryton me parecia cada vez mais perfidamente contaminado pela meditação.” (op.cit., p.437)

apenas uma reunião de sonoridades estéreis. As primeiras e últimas palavras do romance revelariam que o sentido está além da linguagem. Suas primeiras palavras possuem uma forma caótica e hesitante: o verbo surge de modo desajeitado do nada, sem reticências, como se os sofrimentos começassem a partir do instante em que se fala. O mal-estar irrompe porque a enunciação o torna consciente. A palavra neutra em “Ça” pareceria uma última repulsa em nomear o real. A irrupção do inconsciente poderia ser observada através do “Moi” – a linguagem faz imediatamente emergir todas as pulsões contraditórias do homem.

Mas as últimas palavras do romance marcam um retorno ao vazio e ao silêncio:

« (...) qu'on n' en parle plus. ». O livro encerra dessa forma seu percurso ao voltar ao ponto de partida. Ao sair do silêncio original, o livro retorna ao zero lingüístico.

O livro demonstraria a impotência da palavra em apreender a essência do ser: somente o silêncio é real uma vez que ele é destituído de existência e a palavra, por sua vez, conduz o homem à deriva da vida:

« Il nous rabâchait les circonstances Gustave, c' était pas ça pourtant qui était important ; on se reperdait déjà dans les mots... » (*Voyage*, 1981, p.504)¹⁷⁹

A verdade apareceria, portanto após o ponto final da narrativa: seria o “branco”, o inexprimível que escapa do homem e de sua “literatura”. Conceber uma Idéia demonstraria ser impossível:

« (...)Combien il m' en faudrait à moi des vies pour que j' en fasse une idée plus forte que tout au monde ? C' était impossible à dire ! C' était raté ! » (*Voyage*, 1981, p.500)¹⁸⁰

Haveria, portanto dentro de todos esses discursos algo que se aproximaria de uma falência da linguagem: a palavra revelaria a existência do homem uma vez que é através dela que ele exprime sua existência, mesmo que essa expressão esteja intensamente marcada por sua des-razão. O delírio verbal, a verborragia transmitiria ao homem uma relativa segurança diante de sua falta de certezas. As palavras serviriam de paliativo frente à angústia de viver – não as palavras afetadas ou natimortas¹⁸¹, mas sim as manifestações da pulsão verbal; a “música” tornaria o homem mais feliz do que a Idéia, o Conhecimento.

Céline ilustra essa constatação no episódio em que relata a festa que se realiza em um barco durante a estada de Bardamu em Toulouse ao lado de Robinson e sua noiva Madelon. Durante essa festa, os convidados só conseguem se sentir felizes quando esquecem

¹⁷⁹ “Ele ficava nos remoendo as circunstâncias Gustave, não era isso porém o mais importante; já nos reperdíamos nas palavras.”(*Viagem*, 1995, p.504)

¹⁸⁰ “De quantas vidas eu precisaria para ter assim uma idéia mais forte do que tudo no mundo ? Era impossível dizer ! Perdida a ocasião !” (*op.cit.*, p.500)

¹⁸¹ Céline usa a expressão “mots morts-nés” no posfácio de seu livro *Guignol's band* para criticar a retórica dos romances acadêmicos. (*Romans III*, 1988 , p. 376)

o sentido das palavras e pouco se importam com o que dizem ; a comunhão efêmera de delírio e de embriaguez:

« (...)Et puis d’abord quand il a bien bu et bien mangé le convive, il est facilement convaincu...(...) Robinson m’ avait bien précédé dans le bonheur furtif des bobards impromptus, le suivre ne demandait plus qu’un petit effort. »

(*Voyage*, 1981, p.405)¹⁸²

A sonoridade e musicalidade das palavras bastariam para tornar o homem feliz :

«Nous restions accrochés aux phrases et aux coussins, bien ahuris par l’essai commun de nous rendre heureux... » (*Voyage*, 1981, p.406)¹⁸³

Quando o único propósito da linguagem é a produção de sons, poderíamos afirmar que ela tranquilizaria o homem quanto a sua “razão de ser”: eu falo, portanto eu existo – comunicar não seria uma função da linguagem. Tal afirmação poderia ser constatada através da seguinte citação:

« Autant pas se faire d’illusions, les gens n’ont rien à se dire, ils ne se parlent que de leurs peines à eux chacun, c’ est entendu. » (*Voyage*, 1981, p.292)¹⁸⁴

As palavras morreriam por elas mesmas ao tentar ultrapassar a linguagem, uma vez que se reduziriam a um esforço para alcançar outro lugar em uma suprema viagem rumo ao sentido perpetuamente dilatatório.

Em *Voyage au bout de la nuit*, poderíamos observar um sentimento de impotência cujo despertar seria explicitado pelo confronto com a miséria do mundo. Ora, a impotência é um sentimento que por definição não poderia ser expresso, pois dessa forma, seria negado.

Toda essa gama de sentimentos contraditórios e conflituosos (angústia, agressão, raiva, fragilidade, etc.) seria traduzida linguisticamente através da gíria, mas, sobretudo através de uma linguagem popular, forma pela qual o autor exprimiria o sentimento de impotência existencial.

Segundo Céline, o homem se relaciona com o mundo e a vida por meio dos sentidos e sentimentos e tal constatação o levaria a encontrar uma forma de expressão que se distanciaria da linguagem falaciosa da comunicação.

¹⁸² “E além do mais, quando ele, o conviva, bebeu bem e comeu bem, deixa-se convencer fácil...(...) Robinson me precedera na felicidade fugaz das balelas improvisadas, segui-lo só exigia um esforço bem pequenino.”(*Viagem*, 1995, p.406)

¹⁸³ “Ficávamos agarrados nas frases e nas almofadas, um tanto assustados pela tentativa comum de sermos felizes...”(op.cit., p.407)

¹⁸⁴ “É melhor não ficar se iludindo, as pessoas não têm nada para se dizer, só falam de suas próprias dores, as delas, de cada uma, é claro.” (op.cit.,p.298)

O estilo celiniano será a mais direta expressão dos afetos e não de preceitos e muito menos de conceitos, o que resultaria em uma expressão vigorosa sobre a palavra e não sobre idéias significadas.

A afetividade é o motor dessa escritura, a infinita fonte criadora de uma subjetividade recriada pelo autor, pois, ele desejaria acreditar que as reações afetivas manifestariam a realidade da vida tal como poderíamos conhecê-la: seu projeto literário seria o de restituí-las através do tratamento expressivo dado às palavras.

CONCLUSÃO

Voyage au bout de la nuit é um romance cujo lançamento em 1932 marcou o cenário literário no período entre guerras alcançando uma larga repercussão. Possui um lugar especial na obra de Céline mesmo se seus romances posteriores, particularmente *Mort à crédit* possam ser considerados, sob certos aspectos, mais completos. *Voyage* é sua obra mais conhecida, mais lida, mais estudada .

A enorme repercussão deve-se, em grande parte, à ruptura feita a uma língua escrita que durante aproximadamente três séculos prevalecera na literatura.

Voyage seria o ponto inicial de uma obra vista como uma ruptura à tradição literária: o próprio autor repetiu reiteradas vezes que sua invenção e marca próprias seriam o “estilo”, a “pequena música” ou mesmo a “emoção na língua escrita.”

Mesmo que nenhuma dessas fórmulas seja suficientemente eloquente e que a força literária de Céline não esteja concentrada apenas na forma expressiva, poderíamos talvez afirmar que a leitura de Céline é, via de regra, a experiência de uma linguagem. Quer seja seduzindo ou repelindo o leitor, é essa linguagem que se impõe de imediato e o obriga a reagir.

A língua utilizada pelo autor seria por ele mesmo qualificada de “antiburguesa”. Com efeito, pela primeira vez na história da literatura, um romance, ao denunciar a sociedade, adotava ou parecia adotar a linguagem das vítimas da referida sociedade. E isso, de maneira explícita, sem se limitar apenas aos diálogos dos personagens, com o intuito de atribuir uma cor local à narrativa, como fizera Zola e Hugo.

A presença da língua com forte conotação oral-popular encontra-se de tal forma incorporada ao texto que os extratos e passagens voluntários ou involuntários da linguagem “acadêmica ou literária” soariam como corpos estranhos assumindo então dimensões paródicas. Contudo, poderíamos observar que ao lado da linguagem própria desse universo romanescos, o autor nos apresentaria também um discurso acadêmico.

Exemplificaremos tal procedimento com o personagem Madame Herote: sua descrição nos evocaria Madame Verdurin, célebre personagem de obra de Proust, *A la recherche du temps perdu*. Assim como no texto proustiano, Madame Herote também possui um salão onde recebe seus convidados... mas o salão aqui apresenta as características de um bordel cuja “anfitriã” oferece favores e serviços a seus clientes. A apresentação de Madame Herote remeteria o leitor ao universo proustiano em uma explícita evocação de Madame Verdurin:

« Proust, mi-revenant lui-même, s' est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l' infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s' entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d' improbables Cythères. Mais Mme Herote, populaire et substantielle d' origine, tenait solidement à la terre par de rudes appétits, bêtes et précis. » (*Voyage*, 1981, p.74)¹⁸⁵

A menção a Proust em tal contexto poderia surpreender e soar como um dispositivo literário promotor de um contraste assaz elaborado cuja finalidade não seria outra senão a de acentuar as atividades mundanas de Madame Herote. Poderíamos com esse exemplo observar que nessa sequência o texto de Céline é elaborado em uma intertextualidade com o texto de Proust.

Nessa passagem, o texto de Céline está muito distante de sua linguagem e estilo próprios: com efeito, a descrição de Madame Herote apresenta poucos elementos que normalmente encontramos no discurso de Bardamu. Quando Céline cita o nome de Proust, não exatamente como paralelo, mas sim como contraste, poderíamos talvez afirmar que o autor o faz como maneira de exorcizar um fantasma surgido em seu texto. E essa “expulsão” é feita através de um pastiche, processo escolhido por Céline como forma de delimitar explicitamente a distância que o separaria da “bela língua francesa” da qual Proust seria um dos expoentes.

À ruptura perpetrada à tradição literária, caberia acrescentar que a língua popular escolhida por Céline funcionaria como uma caixa de ressonância à grande carga dramática da denúncia social contida no discurso de Bardamu.

Com efeito, o impacto que o romance causa no leitor de hoje talvez decorra menos da linguagem, inovadora em sua época e até então desqualificada pelos escritores acadêmicos, e mais da violência com que Bardamu denuncia e vomita o horror que sente pela sociedade.

A dimensão de uma linguagem forjada sobre o registro da oralidade concederia a esse discurso a possibilidade de ter com o mundo exterior uma relação que dificilmente seria alcançada através de uma linguagem acadêmica. A escolha de um discurso cuja força expressiva teria sido construída a partir de um “pretenso” linguajar oral-popular contaria com uma grande reserva afetiva e cômica.

¹⁸⁵ “Proust, ele mesmo uma semi-assombração, perdeu-se com extraordinária tenacidade na infinita, diluente futilidade dos ritos e atitudes que se enroscam em torno das pessoas mundanas, pessoas do vazio, fantasmas de desejos, indecisos amantes de surubas, sempre à espera de seu Watteau, buscando sem ardor improváveis Citeras. Mas Madame Herote, popular e substancial de origem, estava solidamente ligada à terra por apetites toscos, simplórios e precisos.” (*Viagem*, 1995, p.83)

Como vimos no capítulo anterior, Céline não se contentaria em transcrever esse código, ele elaboraria uma língua, resposta a suas exigências pessoais e capaz de extravazar o fundo inesgotável de seu imaginário.

“Nossa vida é uma viagem” nos diz a epígrafe do romance. A palavra “viagem” refere-se à viagem para a morte, a morte certa, a morte aos poucos. A viagem celiniana apresenta-se revestida pela dimensão do imaginário: “Nossa viagem, a nossa, é inteiramente imaginária.(...) Ela vai da vida à morte.”

Essas são algumas das fórmulas presentes no início do romance para convidar o leitor a acompanhar a viagem celiniana e elas nos permitem observar que seu universo se encontra unificado por um imaginário cujas imagens apresentam reações de atração e de repulsão suscitadas pelos diferentes aspectos do mundo e no qual a morte desempenha um papel essencial.

Céline parece dizer que ter plena consciência da inevitabilidade e iminência da morte produz efeitos permanentes traduzidos pela inércia, pelo movimento de atração e repulsão.

Bardamu é o narrador-protagonista dessa viagem de características de sonho ou delírio. O relato, de dimensões oníricas encontra-se evidenciado por referências explícitas à morte, uma vez que seu início havia sido deflagrado pela guerra em cujo front o itinerário da viagem ao fim da noite fora demarcado.

Freud exercera uma influência poderosa sobre o projeto romanesco de Céline, concebido, a exemplo de Balzac, como amplo olhar sobre a “comédia humana”. Deixar-se orientar pelas teorias do médico austríaco permitiria ao escritor dar uma grande sustentabilidade a sua “comédia humana” que a carnificina guerreira mergulhara em tragédia.

Com efeito, as teses de Freud, especialmente as que se referem à pulsão de morte, seriam complementos teóricos ao horror que o escritor viveu durante a Primeira Guerra Mundial e, longe do front, mas perto do drama, dos anos que prepararam e deflagaram a Segunda.

Assim, a frase “ A verdade deste mundo é a morte”, inúmeras vezes repetida por Bardamu, parece sugerir que o desejo homicida por ele observado em seus semelhantes representa a interpretação de Céline ao conceito freudiano de pulsão de morte.

As referências às análises psicanalíticas encontram-se presentes no romance: Bardamu ao tentar analisar a personalidade de Robinson diz que bancar o La Bruyère – quer dizer, fazer retratos psicológicos, não seria fácil nos dias de hoje, em função do inconsciente.

A defesa da psicanálise também poderia ser observada durante a discussão entre Bardamu e o médico Baryton: o diretor do asilo de Vigny-sur-Seine mostra-se bastante refratário às “análises superconscientes” ao dizer que os médicos “se entediavam no consciente.” Esse diálogo permite a Céline evocar as teorias psicanalíticas de Freud cuja influência fora inúmeras vezes mencionada.

Dentro dessa perspectiva, não poderíamos deixar de salientar que para Céline a transposição romanesca do vivido é tanto mais interessante quanto mais delirante; segundo o escritor, as lembranças não contariam tanto, seriam essencialmente pontos de partida, pretextos para contar seus sonhos:

« (...) Car si la littérature a une excuse,(...) c’ est de raconter nos délires. Le délire, il n’ y a que cela et notre grand maître actuellement à tous, c’ est Freud. »

(*Romans I*, 1981, p.1261)¹⁸⁶

Seria talvez interessante observar que o livro de Céline “aportou” na mesa de trabalho de Freud, em Viena, um ano após a publicação. Leda Tenório em seu artigo *Freud-Céline, Breve Encontro*¹⁸⁷, nos informa que a leitura, arrastada, talvez nunca tenha chegado ao fim pois o médico vienense diria não ter gosto por “essa paixão da miséria, do absurdo e do vazio da nossa vida atual que não se apóie numa base artística ou filosófica.” Ainda segundo a crítica literária, ao rejeitar o texto de Céline, Freud deixaria entrever uma concepção de literatura de gosto clássico, “curiosamente infensa às suas próprias especulações e verificações clínicas(...)”

O médico manifestaria dessa forma uma recusa à posição de Céline perante a condição humana que para Freud estaria alicerçada no incesto e no parricídio – ou seja, a desorganização e a vida.

A narrativa celiniana pode ser entendida como a tentativa de escrever “literariamente” seu delírio o que corresponderia à análise feita pelo crítico Michel Beaujour para quem o autor-personagem “perseguido e feliz, delirante sobre sua infelicidade, encontra sua felicidade na diatribe hiperbólica.”(apud Costa Lima, 2006, p.360)

Ocorreria dessa forma um entrelaçamento entre os dois componentes da viagem celiniana: o sonho e seu relato, elementos revestidos por uma mesma força avassaladora pois o mundo desencantado, objeto do sonho delirante e seu relato, seria dinamitado no seio da veneranda língua francesa.

¹⁸⁶ “Porque se a literatura tem uma desculpa, (...) é a de narrar nossos delírios. O delírio, apenas isto, e o grande mestre, no caso é Freud.” (trad. nossa)

¹⁸⁷ Este artigo foi publicado pela revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise, nº17, 1989

Para finalizar, poderíamos talvez formular a hipótese de que o estilo insinuaria um sentido oposto a seu conteúdo: o primeiro o salvaria da podridão e da morte que reinavam na superfície e para os quais o segundo o levaria inelutavelmente.

O relato de Bardamu/Céline é marcado por uma sucessão de desilusões e de trapaças: o exército, o heroísmo patriótico, a colonização da África, a invenção científica, todas essas experiências estão impregnadas pela falência, mentira e podridão. A cada etapa, o narrador-protagonista descobre que nada funciona a não ser na aparência, no blefe ou na fraude e esse seria o aspecto recorrente da narrativa de *Voyage au bout de la nuit* conduzindo, assim, à dupla constatação da morte e da máscara.

No seio da enorme comédia humana, a paixão pela verdade levou-o a denunciar todas as mentiras e a afirmar que de verdadeiro só havia a morte. A vida, segundo Céline, havia se desmoronado na revelação da mentira, promovendo dessa forma a repetição da mesma destituição do ideal. O homem seria visto como um ser abjeto e desprezível, como dizia Bardamu: “(...) podres de nascença...”

O sujeito celiniano é um ser imerso na podridão, quer seja na carnificina da guerra, na putrefação da selva africana ou na miséria médica das periferias pobres. Para suportar o peso de tal constatação, o único recurso seria a re-elaboração da língua materna, como que a reivindicar a necessidade de nascer de novo, de começar tudo de novo e de modo diferente. Seu desejo mais profundo seria o de “salvar” a língua francesa da “podridão”. A questão do estilo em Céline tornou-se assim saber que suplemento ele introduziria na língua francesa para salvá-la da podridão ou das aparências da circunlocução, de maneira a elevá-la à categoria da língua infalível. Poderíamos dessa forma compreender seus ataques à língua literária acadêmica presentes no romance tais como a paródia proustiana.

Foi através do estilo, estilo esse elaborado, construído minuciosamente, que Céline pode enfrentar a mentira e a contaminação da realidade. Após haver denunciado, reduzido e condenado a realidade à decadência e à morte, agora seria necessário “salvá-la” e é isso que fez Céline através de um estilo compulsivamente elaborado, um trabalho sobre a língua materna.

“Sou do estilo, eu !” exclama Céline em seu romance *“Féerie pour une autre fois”* e poderíamos talvez conjecturar que o estilo o salvaria da decadência, da “morte em vida”, o que o tornaria portanto oposto a seu conteúdo: o primeiro o salvaria da morte para o qual o segundo o levaria inelutavelmente. Caberia aqui citar a aproximação feita entre Céline e o

escritor irlandês James Joyce¹⁸⁸: com efeito, essa aproximação é frequentemente estabelecida em relação ao segundo romance de Céline, *Mort à crédit* cuja narrativa e força expressiva possuiriam as dimensões dos “*Dublinenses*”, contos do escritor irlandês.

Seria necessário acrescentar a essas considerações finais que a natureza e a função do estilo em Céline mereceriam um exame em profundidade, na medida em que nenhum escritor insistiria mais do que ele no fato de que sua invenção era uma pequena técnica de redação, um truquezinho cujo objetivo decisivo seria o de introduzir na linguagem *escrita* a emoção do *falado*. Era o emocional que Céline sublinharia, mais do que o falado.

Seu estilo poderia, portanto, residir dentro do falado, contudo, sem ser o próprio falado ?

¹⁸⁸ James Joyce (1882- 1941), escritor irlandês considerado um dos autores de maior relevância do século XX. Dentre suas obras poderemos os contos *Dublinenses* (1914) e o romance *Ulisses* (1922), considerado sua obra prima.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE CÉLINE

CELINE, L.-F., *Voyage au bout de la nuit, Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris :Gallimard, 1981.

_____, *Viagem ao fim da noite*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, trad. Rosa d' Aguiar.

_____, *Mort à crédit, Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1981.

_____, *Semmelweis*, Paris :Gallimard, 1977.

_____, *Cahiers Céline I : Céline et l' actualité littéraire*, Paris :Gallimard, 1976.

_____, *Lettres à la N.R.F.1931-1961*, Paris :Gallimard, 1991.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRÉ, S. *A impostura perversa* .São Paulo:JZahar Editor, 1995.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988, trad. A.Bernardini.

_____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris:Gallimard, 1978.

_____,*Problèmes de la poétique de Dostoïevsky*, Paris :Seuil, 1970.

BARTHES, R. et ali, *Poétique du récit*, Paris :Seuil, 1977.

_____, *Le degré zéro de l' écriture*, Paris : Seuil, 1977.

_____, *Le Plaisir du texte*, Paris :Seuil, 1973.

BERGEZ, David et alii...*Métodos críticos para a análise literária*, São Paulo, Martins Fontes:2006, trad. O. Prata.

BLANCHOT, M., *A conversa infinita 2 A experiência limite*, São Paulo: Escuta, 2007, trad. João Moura Jr.

BRAMI, E. *Céline vivant*, Paris : Édition Montparnasse, 2007.

COMPAGNON, A.,*Le démon de la théorie*, Paris :Seuil, 1998.

COSTA LIMA, L., *História. Ficção. Literatura*, São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

DAMOUR, J.-P., *L.-F. Céline Voyage au bout de la nuit*, Paris : PUF, 1985.

DERVAL, A.(org.), *Voyage au bout de la nuit de L.-F. Céline, Critiques 1932-1935*, Paris : IMEC, 1993.

DESTRUEL, P., *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, A. Colin, 2005.

DURAS, M., *Ecrire*, Paris : Gallimard, 1993.

ECO, U., *Interprétation et Surinterprétation*, Paris : PUF, 1996.

GENETTE, G., *Discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.

GIBAULT, F., *Céline 1 1894- 1932* , Paris : Mercure de France, 1986.

GODARD, H., *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris : Gallimard, coll. Foliothèque, 1991.

_____, *Poétique de Céline*, Paris : Gallimard, 1985.

_____, *Le Roman modes d' emploi*, Paris : Gallimard, 2006.

GREEN, A., *La déliaison*, Paris : Hachette, 1992.

JOUVE, V., *A leitura*, São Paulo: UNESP, 2002, trad. B. Hervot.

KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980.

MOTTA, Leda T. da, *Lições de Literatura Francesa*, Rio: Imago, 1997.

_____, *Catedral em obras*, São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____, *Literatura e contracomunicação*: São Paulo: Unimarco, 2004.

PROUST, M., *Sur la lecture*, Paris : Librio, 2002.

POULET, R., *Entretiens familiers avec L.-F. Céline*, Paris : Plon, 1958.

REUTER, Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Bordas, 1991.

RICHARD, J.-P., *Nausée de Céline*, Lagrasse:Verdier, 1980.

ROSENFELD, A, *Texto/Contexto I*, São Paulo:Perspectiva, 2006.

ROUAYRENC, C, « *C' est mon secret* » *La technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit*, Charente : Du Lérot, 1994.

TODOROV, T., *As estruturas narrativas*, São Paulo:Perspectiva, 2006, trad. L.Perrone-Moisés.

VITOUX, F., *La vie de Céline*, Paris : Grasset, 1988.

ZALTZMAN, N., *A pulsão anarquista*, São Paulo: Escuta, 1994, trad. Anna Christina Aguillar.

ARTIGOS DE PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

GODARD, H., Les voix dans les voix, Paris, *Magazine Littéraire*, nº317, jan 94, p. 30-33

MOTTA, Leda Tenório, Freud-Céline, Breve Encontro, São Paulo, *Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise*, nº 17, 1989, p. 44-47.