

Autor e texto em guerra: *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline

Author and text at war: *Journey to the end of the night* by Louis-Ferdinand Céline

Leonardo Francisco Soares*

 <https://orcid.org/0000-0002-0803-1210>

Recebido em: 30/09/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Este texto traz algumas considerações acerca do modo como o trinômio Guerra, Revolução e Violência é mobilizado, no âmbito da linguagem, pelo romance *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline, publicado em 1932, no contexto conturbado da França do entreguerras. Interessa, aqui, também, pensar a relação entre figura de Céline e as possibilidades de leitura de seus textos.

Palavras-chave: Louis-Ferdinand Céline. *Viagem ao fim da noite*. Guerra. Revolução. Linguagem

ABSTRACT: *This text offers some considerations on how the trinomial War, Revolution and Violence is presented, in the scope of the language, throughout Louis-Ferdinand Céline's novel Journey to the end of the night, published in 1932, during the troubled context of the interwar period in France. It is of interest, here, also, to consider the relation between Céline's figure and the different approaches to his work.*

Keywords: *Louis-Ferdinand Céline. Journey to the end of the night. War. Revolution. Language*

Ao longo do “breve século XX” (HOBSBAWM, 2002) – século heraclítico por excelência¹ –, a experiência da guerra se impôs como “um horizonte fatal do pensamento” (DOLLÉ, 1999, p. 20). São inúmeros os exemplos que podem demonstrar, de forma emblemática, a pregnância do tema da guerra no referido período. Seja pelo viés da arte – como faz Modris Eksteins, em seu livro *Rites of Spring: the great war and the birth of the Modern Age* (2000), que mostra como a arte de vanguarda e a guerra moderna estiveram atreladas –, ou pelo viés da análise

* Professor Associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: leonardo.soares@ufu.br.

¹ Lembra-se, aqui, do conhecido fragmento 53: "O combate (*pólemos*) é de todas as coisas pai, de todas rei, a uns manifestou como deuses, a outros como homens; de uns fez escravos, de outros livres". (HERÁCLITO DE ÉFESO, 1996, p. 93).

histórica – como realiza Mark Mazower, em *Continente sombrio* (2001), que examina a história da Europa desde a Primeira Guerra Mundial, em 1914, até os conflitos nos Bálcãs, no final dos anos 1990 –, diferentes pesquisadores irão enfatizar o vínculo íntimo entre o século XX e a experiência da guerra.

Em *Da revolução* (1988), de Hannah Arendt, publicado originalmente em 1963, esse estado de coisas também é confirmado. Logo na introdução desse importante estudo, que investiga as duas revoluções fundadoras da história política moderna – a francesa e a americana –, atentando para o significado e o legado de ambas, a autora chama a atenção para o fato de que o inter-relacionamento entre guerra e revolução, sua reciprocidade e dependência mútua, intensifica-se sobremaneira ao longo do século XX.² Embora reconheça que o imbricamento entre as duas noções não seja um fenômeno recente, Arendt salienta que, até o período em que escreve, as guerras e as revoluções determinaram a fisionomia do século. Outro ponto significativo dessa reflexão é a questão da violência, espécie de denominador comum entre essas duas experiências. Por outro lado, a pensadora também afirma que, de um ponto de vista político, ambas as experiências não podem ser produtivamente enfocadas recorrendo-se apenas ao tema da violência, que, quando domina de modo absoluto, condena todo o entorno ao silêncio. A dimensão política, por sua vez, depende de sua articulação discursiva, nas palavras da autora: “É em virtude desse silêncio que a violência é um fenômeno marginal no campo político; pois o homem, na medida em que é um ser político, está dotado do poder da fala” (ARENDRT, 1988, p. 15).

Se, portanto, no século XX, o trinômio Guerra, Revolução e Violência adentrou o cotidiano das experiências humanas, o estado de exceção inscreveu-se na vida natural, assistiu-se, também, à intensificação da aproximação entre arte/cultura e guerra; o que se confirma de modo significativo na literatura produzida no período. Nesse sentido, o presente estudo tem, como propósito principal, começar a construir um espaço de discussão sobre as fortes relações entre literatura e guerra, enfrentando um autor e um texto em torno dos quais venho circundando há algum tempo – Louis-Ferdinand Céline e o seu primeiro romance, *Viagem ao fim da noite*. Apesar do meu interesse, eu ainda não havia sistematizado um estudo específico sobre Céline e seu primeiro romance; o que se traçará, então, nestas breves páginas, é uma primeira investida sobre o autor e o livro, algumas notas de minhas primeiras leituras, até porque acredito que abordar a figura de Louis-Ferdinand Céline, *Viagem ao fim da noite* e todas as questões que os atravessam pode ser produtivo para as discussões políticas e estéticas do presente.

² Em resenha de uma nova tradução do estudo de Hannah Arendt, Eduardo Jardim lembra que a recepção do livro foi bastante reticente: “Ele apareceu em uma época em que nem mesmo os americanos reconheciam a importância da sua revolução e a noção da revolução francesa vitoriosa ainda não tinha sido abalada. Também o ambiente da guerra fria, polarizado por esquerda e direita, não favorecia a visão de uma ideia libertária da política que desafiava todos os padrões”. (2011). Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-sobre-revolucao-de-hannah-arendt-381674.html>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

Faz-se interessante, por esse ângulo, recuperar, sumariamente, a trajetória de vida de Louis-Ferdinand Destouches (Céline era o nome de sua avó),³ em especial para esclarecer àqueles pouco familiarizados com as controvérsias em torno da figura desse autor. Ele nasceu em Courbevoie, em 27 de maio de 1894, único filho de Fernand Destouches e Marguerite-Louise-Céline Guilloux. Seu pai, vindo da Normandia, de origem burguesa, era gerente intermediário em uma companhia de seguros, enquanto sua mãe, de família de pequenos comerciantes, era dona de uma loja de artigos de renda, moda e *lingerie*. Fazia serviço militar na Lorena quando, em agosto de 1914, a França entra na grande guerra. Dois meses depois, é ferido no campo de batalha, sendo transferido para Paris. Reformado, depois de uma passagem por Londres, o jovem Louis partiu para a África, como gerente de uma plantação na colônia dos Camarões, de onde voltou com malária. Em 1924, tendo concluído o curso de medicina, foi para Genebra, para trabalhar na seção de higiene da Sociedade das Nações, o que o leva a percorrer a Europa, os Estados Unidos e a África em missões médicas.

O autor estreia na literatura em 1932, com *Viagem ao fim da noite* – romance que, apesar da recepção controversa, fará grande sucesso. O mesmo não acontece com o seu segundo romance, *Morte a crédito*, publicado em 1936. Entre 1937 e 1940, publica três panfletos em que defende o racismo e o antissemitismo de forma virulenta e histérica. Durante a Ocupação, escreveu em jornais pró-nazistas e deu entrevistas aprovando a perseguição aos judeus e o ódio racial. Em 17 de junho de 1944, onze dias após o desembarque dos aliados na Normandia, consciente dos riscos que corria,⁴ Céline conseguiu, dos alemães, um salvo-conduto e fugiu de seu apartamento de Montmartre com a segunda mulher, Lucette Almanzor, e o gato Bébert. Depois de um percurso delicado, passa seis anos exilado na Dinamarca. Nesse meio tempo,

acusado de traição à pátria, ele se livrou da extradição, mas passou pouco mais de um ano em uma prisão de Copenhague (...) Em fevereiro de 1950, Céline foi condenado, em Paris, a um ano de prisão, ao humilhante estado de indignidade nacional e ao confisco de metade de seus bens atuais e futuros. Anistiado meses depois, retornou à França, em julho de 1951, com Lucette e Bébert, e comprou uma casa em instala-se em Meudon” (D’AGUIAR, 2009, p. 9-10).

Em Meudon, o escritor passará os últimos anos de sua vida. Morre em 1 de julho de 1961, de congestão cerebral, aos 67 anos.

Publicado em 1932, no contexto conturbado da França do entreguerras, *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline, inicia-se em 1914, com a

³ O autor toma o seu pseudônimo literário emprestado de sua avó Céline Lesjean (ARAÚJO, 2016, p. 38).

⁴ Em um dado momento, por exemplo, Céline acusa Sartre de querer matá-lo, pelo fato de o filósofo publicar, em *Les temps modernes*, um artigo no qual afirma que Céline era um colaboracionista que recebera dinheiro dos alemães para entregar membros da resistência. (OLIVEIRA, Fernando Santarosa de. *O pessimismo em Cioran e Céline: o desafio de pensar sem utopia*, p.83-88).

experiência de uma guerra mundial que demonstrou um monstruoso potencial destrutivo, ancorado nas condições da tecnologia moderna. Termina, aproximadamente, em 1930, com a crise econômica que vai se estendendo por toda a Europa. Apesar de o campo de batalha ocupar por volta de dez por cento do romance, a experiência da guerra será fundamental para a constituição da figura do narrador-protagonista, Ferdinand Bardamu, que, após sua breve passagem pelo conflito bélico, passa pela África colonial, pelos Estados Unidos da América em franca industrialização, e termina o curso de volta à França, onde se estabelece como médico nos subúrbios de Paris. O pessimismo intensificado nas trincheiras coaduna-se, no romance, com uma visão desenganada da condição humana em si, como se pode confirmar nos três fragmentos a seguir, que, respectivamente, encontram o personagem durante a grande Guerra; trabalhando na empresa Ford, nos Estados Unidos da América; e de volta à França, como médico em um hospício:

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 heroica e vagabunda dos homens? [...] Portanto nenhum erro? O que fazíamos nos baleando daquele jeito sem sequer nos vermos não era proibido! Era parte das coisas que a gente pode fazer sem merecer um bom esporro. Era inclusive admitido, estimulado talvez pelas pessoas de bem, como um jogo de loteria, um noivado, uma caçada a cavalo!... Nada a reprovar. Eu acabava de descobrir de chofre a guerra inteira. Eu fora desvirginado. É preciso estar praticamente sozinho diante dela como eu estava naquele momento para vê-la direito, essa peste, de frente e de perfil. (CÉLINE, 2009, p. 21-22).

O que é pior é que a gente fica pensando como que no dia seguinte vai encontrar força suficiente para continuar a fazer o que fizemos na véspera e já há tanto tempo, onde é que encontraremos força para essas providências imbecis, esses mil projetos que não levam a nada, essas tentativas para sair da opressiva necessidade, tentativas que sempre abortam, e todas elas para que a gente se convença uma vez mais que o destino é invencível, que é preciso cair bem embaixo da muralha, toda noite, com a angústia desse dia seguinte, sempre mais precário, mais sórdido. [...] Toda a juventude já foi morrer no fim do mundo no silêncio de verdade. E aonde ir lá fora, pergunto a vocês, quando não temos mais em nós a soma suficiente de delírio? A verdade é uma agonia que não acaba. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher, morrer ou mentir. Eu, eu nunca pude me matar. (CÉLINE, 2009, p. 216).

[...] não consigo me impedir de pôr em dúvida que existam outras verdadeiras realizações de nossos profundos temperamentos além da guerra e da doença, esses dois infinitos

do pesadelo. 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, profundamente nós mesmos, quer dizer, abjetos, atozes, absurdos. Pesadelo ter que sempre apresentar como um pequeno ideal universal, super-homem de manhã à noite, o sub-homem claudicante que nos deram. (CÉLINE, 2009, p. 440).

Os fragmentos recortados de diferentes momentos da narrativa apontam para a visão desencantada do narrador “desvirginado” pela guerra. Não é possível um discurso coeso, uma expressão coerente da experiência, o que se evidencia pela dicção entrecortada. Pensando com Walter Benjamin (1994, p. 198), pode-se dizer que Ferdinand Bardamu volta da guerra quase mudo; se há uma experiência a ser intercambiada, esta irá diferir em muito da enxurrada de livros sobre a guerra que inundou a Europa no período pós Primeira Guerra. Muitas vezes lida ao pé da letra, a reflexão de Walter Benjamin indica a necessidade de se reconstruir a experiência (*Erfahrung*) no mundo da técnica – inclusive das guerras tecnológicas – para além do seu uso redutor (*Erlebnis*), da ordem da vivência, característica do indivíduo solitário (GAGNEBIN, 1994, p. 9). Ao mesmo tempo em que a Primeira Guerra Mundial produziu um número sem precedentes de romances de guerra, realizados por escritores de países de todos os lados do conflito, percebe-se uma dificuldade em encontrar uma dicção que permita, em especial, compartilhar as críticas abertas ao dogma nacionalista e à incompetência militar, as críticas à guerra em si. Tal possibilidade de transmissão, de intercâmbio, de partilha da experiência estaria atrelada à descoberta de uma nova forma de narratividade.

“Narrador de subúrbio, narrador de periferia”, para dizer com Heloísa Maria Murgel Starling (2001, p. 248), Bardamu narra a partir da percepção insólita da experiência do corpo fraturado pela guerra de trincheiras: “Da prisão a gente sai vivo, da guerra não. O resto é lero-lero” (CÉLINE, 2009, p. 22). É esse corpo, não mais da ordem do vivo, do inteiro, que se volta para os buracos da memória da guerra. Ao mesmo tempo, nas outras partes do romance, a personagem é obrigada a encarar uma realidade não menos insólita – o colonialismo tardio na África; a modernização americana; os subúrbios de Paris –, um lugar e um tempo “onde as relações humanas remetem à precariedade, à intermitência e à reviravolta, um território de fronteiras, perpetuadas pelo embaraçamento de referências, pela confusão de registros étnicos e culturais, pela produção de híbridos, pelo entrecruzamento do vivido e da ficção” (STARLING, 2001, p. 248). Retomando, também, Walter Benjamin, ainda uma vez, “[u]ma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Em direção semelhante à dessas observações, num dado momento da narrativa, Bardamu, localizando-se nesse cenário de transformações, afirma: “Tudo o que se tocava era adulterado, o açúcar, os aviões, os chinelos, as geleias, as

fotografias; tudo o que se lia, engolia, chupava, admirava, proclamava, refutava, defendia, tudo isso não passava de fantasmas execráveis, falsificações e farsas” (CÉLINE, 2009, p. 63).

Mais que a temática da narrativa, em um primeiro momento, o que me interessa é o modo como o trinômio Guerra, Revolução e Violência ganha corpo no âmbito da linguagem do romance de Céline.⁵ *Texto em guerra*,⁶ *Viagem ao fim da noite* não toma a guerra como algo puramente referencial, apenas uma efeméride. Ao contrário, ao construir formas alternativas de relato, registro, perspectiva, Louis-Ferdinand Céline questiona a própria topologia das narrativas de guerra de sua época, a gramática da representação dita realista, representando a guerra também no processo e no ato de narrar; é a própria materialidade do texto que se faz "resíduo perturbador" (FELMAN, 2000, p. 47) da experiência da catástrofe. Próximo ao final do romance, ao refletir sobre o acontecimento que redundava no assassinato de Robinson, personagem que, desde a guerra, de forma intermitente, o acompanha durante a vida, Ferdinand Bardamu escreve:

Das palavras, nunca desconfiamos o suficiente, têm um jeito inofensivo, as palavras, nenhum jeito de perigo, é claro, mais parecem ventinhos, sonzinhos de boca, nem quentes nem frias, e captadas com facilidade, assim que chegam via ouvido pelo imenso tédio cinzento mole do cérebro. Não desconfiamos delas, das palavras, e ocorre a tragédia. Palavras, há umas escondidas entre as outras, como pedrinhas. Não as reconhecemos especialmente, e depois elas no entanto fazem com que estremeça toda a vida que você possui, e inteirinha, no seu fraco e o seu forte... Então é o pânico... uma avalanche... A gente fica ali igual a um enforcado, acima das emoções... Foi uma tempestade que chegou, que passou, forte demais para você, tão violenta que jamais acreditaríamos que ela pudesse existir só com os sentimentos... Portanto, nunca desconfiámos o bastante das palavras, é minha conclusão. (CÉLINE, 2009, p. 512-513, grifo meu).

Nesse trecho, o narrador se mostra consciente do risco de se fiar nas palavras para dizer do real. Trata-se de uma desconfiança tantas vezes expressa pelo próprio escritor Louis-Ferdinand Céline, por exemplo, através da imagem do bastão na água [*bâton dans l'eau*], utilizada para dizer da deformação que precisa ser impressa na linguagem:

Céline assim explicava sua experiência, aparentemente realista: quando se mergulha um bastão na água, ele parece torto pelo efeito da refração; então, se quisermos que ele pareça reto, temos de quebrá-lo antes de mergulhá-lo na água. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 106).

⁵ Para Julia Kristeva, por exemplo, a estética do abjeto de Céline não pode ser compreendida sem levar em conta a sua profunda relação com a guerra (KRISTEVA, 1982, p. 149-150, 211).

⁶ A noção de textos em guerra é desenvolvida em Soares (2012, p. 82-150).

Esse movimento forjado pela água, que a leva “a entortar o real, para que ele volte a ser o que era” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 106), diz muito do trabalho formal empreendido por Céline em *Viagem ao fim da noite*. Posso dizer, dialogando com o que eu chamo de *textos em guerra* (SOARES, 2012), que o romance de Céline propõe uma espécie de desintegração da guerra como gênero, proporcionando a manifestação do valor/potência da experiência pelo viés do trabalho com a forma, em uma narrativa que hesita – diante do perigo das palavras – e se refaz sempre. O que se convencionou chamar de romance de guerra teria como principal característica, o fato de a situação da guerra se apresentar como o próprio conteúdo representacional da construção narrativa. Nesses casos, “O regime de signos e imagens volta-se para a representação da guerra, estando nele impressa a relação de semelhança entre signo e referente, sendo este último tomado como regulador, controlador do discurso narrativo” (SOARES, 2012, p. 95). Por sua vez, acima da presença da Primeira Guerra Mundial no enredo de *Viagem ao fim da noite*, a *experiência* é sinalizada e apresentada pela dimensão indicial e simbólica dos signos, livres de uma representação colada a algo a ela anterior – aquém e além da aderência ao referente. Lembro aqui das palavras de Gilles Deleuze, refletindo sobre o cinema, mas que acredito casam com a minha leitura do literário: “Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é a da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento” (1990, p.198).

Nessa perspectiva, enfatizo que a relação entre literatura e guerra no âmbito dos estudos literários não precisa se circunscrever ao aspecto temático, como bem salienta Jaime Ginzburg, na breve reflexão “A guerra como problema para os estudos literários”:

A partir da Escola de Frankfurt, o debate inclui a proposição de que exista uma conexão entre tema e forma. Isto é, há condicionamentos formais articulados com as concepções de guerra. As heranças hegelianas de abordagem da épica tradicional estão associadas à legitimação da violência. O problema do conceito de representação, que vem sendo examinado com atenção para suas variações históricas e de suas limitações, é hoje estudado em suas relações com o conceito de catástrofe histórica. (GINZBURG, 2012, não paginado).

O avizinhamiento das noções de ética e de estética encaminha-nos a encarar por determinado ângulo uma categoria fulcral para a interpretação desses textos: a empatia. Além disso, ainda na esteira da reflexão de Jaime Ginzburg, lembro, aqui, do texto “Arte e fascismo”, de Anatol Rosenfeld (1993, p. 189-198). Rosenfeld começa o seu ensaio, escrito na década de 1940, com a seguinte afirmação: “Um dos fenômenos mais perturbadores destes tempos é existirem escritores e poetas de valor favoráveis ao fascismo.” (1993, p. 189), citando, em seguida, entre outros nomes, Louis-Ferdinand Céline. Dentre as

questões que o ensaio de Anatol Rosenfeld coloca, destaque: seria possível que um artista ligado a valores não humanitários produzisse obras com real valor artístico? Em que medida a consciência de que um escritor é fascista condiciona a valorização de suas obras artísticas? Concentrando-se, em especial, no escritor norueguês Knut Hamsun, Rosenfeld irá afirmar:

Referimo-nos a toda essa complexa questão para demonstrar que a relação entre a obra e o seu criador, embora muito íntima, não é simples e direta, mas contraditória e ambígua. É ingênuo supor que um produto de valor deva ter um autor biologicamente “normal” ou social, moral ou espiritualmente, “satisfatório”. (ROSENFELD, 1993, p. 196).

Apesar de apenas citar, sem explorá-la, a obra ficcional de Louis-Ferdinand Céline, o ensaio “Arte e fascismo”, por sua abordagem do tema, pode ser tomado como precursor dos estudos sobre Céline no Brasil, que começaram a ganhar maior fôlego na década de 1980, com a pesquisadora Leda Tenório da Motta (1998, 2000, 2009), que desenvolveu pós-doutorado, na Université de Paris VII (1986-1988), sobre Céline e, desde então, vem publicando artigos esporádicos em jornais e periódicos do país. Porém, a grande referência, no Brasil, sobre o autor ainda é a pesquisa de Dau Bastos, realizada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do professor Luiz Costa Lima, intitulada *Céline e a ruína do velho mundo* [tese defendida em 1999; livro, 2003]. Recentemente, há as pesquisas de Daniel Teixeira da Costa Araujo (*A literatura como defesa: espaço público e espaço literário na trilogia alemã de Louis-Ferdinand Céline* [tese/UFRJ/2016]); Daniel Santos Garroux (*Passagem noturna: narração e linguagem em Voyage au bout de la nuit* [dissertação/USP/2012]); e Regina Dantas Miguel (*Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline: o itinerário de uma viagem* [dissertação/USP/2010]). Além disso, é claro, há a tarefa dos tradutores – em especial, Rosa Freire d’Aguiar, que, além de *Viagem ao fim da noite* (1995), traduziu *A vida e a obra de Semmelweis* (1998) e *De castelo em castelo* (2004) –, que contribuem para a nossa aproximação da obra de Céline.⁷

Já o meu contato inicial com o nome de Céline deu-se, na década de 1990, com a primeira leitura da *Aula* inaugural de 1977, no Collège de France, de Roland Barthes. A referência a Louis-Ferdinand Céline acontece depois daquele famoso trecho no qual Barthes afirma que, na língua, servidão e poder se imbricam de modo inelutável, e, portanto, só pode haver liberdade “fora da linguagem”. Sendo a linguagem humana sem exterior, só se pode sair dela pelo preço do impossível, só resta o trapacear com a língua, trapacear a língua: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua

⁷ Logo no início de sua tese, Daniel Teixeira da Costa Araujo atenta para a relevância dos anos 1994 e 2011, respectivamente centenário de nascimento de Céline e cinquentenário de sua morte, o que o professor francês Régis Tettamanzi chama de anos de comemoração. Tettamanzi fala com reservas em relação ao aumento da publicação de obras sobre Céline nessas datas. Porém, é inegável a importância das mesmas para mobilizarem a fortuna crítica do autor, inclusive no Brasil. (ARAUJO, 2016, p. 13).

fora do poder, no esplendor de uma *revolução* permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 2000a, p. 16, grifo do original). Em seguida, Roland Barthes equipara Céline a alguns grandes homens de letras do passado, tocando diretamente na questão política aí envolvida:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto-de-vista, Céline é tão importante quanto Hugo, Chateaubriand tanto quanto Zola. (BARTHES, 2000a, p. 17).

Em sua argumentação, Roland Barthes aponta para um compromisso, uma responsabilidade com a forma, que não pode ser avaliada em termos ideológicos. Já nos anos 1950, em um de seus primeiros livros, *O grau zero da escrita* (1953), com Céline ainda em vida, Barthes faz referência ao então impronunciável nome do autor⁸ de *Viagem ao fim da noite*, ao tratar da reconciliação entre o verbo do escritor e o verbo dos homens, quando, então, seria possível falar em engajamento e a liberdade poética se colocaria no interior de uma condição verbal cujos limites seriam os da sociedade:

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 do escritor na opacidade viscosa da condição que escreve. (BARTHES, 2000b, p. 73).

Já nesses primeiros escritos, como salientado acima, Roland Barthes visa um compromisso com a forma, que seria a primeira e última instância da responsabilidade literária. No entanto, uma questão que se coloca aqui e que não teremos tempo de desenvolver é: seria possível lidar, hoje, com um texto literário apenas pelo viés da forma? O trabalho com a “forma do romance” eximiria o pesquisador de pensar e tratar os outros vínculos de Louis-Ferdinand Céline?

Por outro lado, dentro da fortuna crítica de Louis-Ferdinand Céline, há aquela recepção desfavorável à obra do autor para além da focalização de seus aspectos literários. Para essa parcela da crítica, o nome Céline – um pseudônimo, como salientado anteriormente – é sinônimo de um colaboracionista, autor de execráveis e virulentos panfletos – *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'école de*

⁸ É significativo, por exemplo, o total silêncio de Theodor W. Adorno em relação aos romances de Céline em um ensaio como “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954). Ao se tomar contato com *Viagem ao fim da noite*, não se pode deixar de pensar na noção de “epopeia negativa” (2012, p. 55-63) cunhada pelo teórico alemão, que, em seu estudo, lança mão, em especial, dos nomes de Marcel Proust e Franz Kafka.

cadavres (1938) e *Les beaux draps* (1941) – contra a sociedade francesa, contra a crítica literária, contra o comunismo, contra a maçonaria e, em especial, contra os judeus. A título de exemplo dessa outra forma de recepção que, ao evocar o antissemitismo, rejeita a obra de Céline como um todo, cito o início do texto “Céline e seus adoradores”, de Luiz Nazário:

Há escritores que não mereciam ser lidos. Entre eles, um dos mais lidos, em todo o mundo, é Céline. Sobretudo na França, ele é hoje não apenas lido, como também admirado, celebrado e homenageado como raros escritores o são. A lenta e gradual recuperação desse colaboracionista, seguida de sua glorificação nacional, dá o que pensar. Há nesse reino algo de podre que merece ser investigado. (2005, p. 73).

Posicionamentos controversos como esse foram comuns nas primeiras recepções do autor – como atesta Dau Bastos (2003) –, e as mais de cinco décadas que nos separam do falecimento do autor não modificaram isso. Em 2011, no cinquentenário da morte de Céline, houve uma situação emblemática: a decisão do governo francês de cancelar, a pedido da associação de filhos de deportados judeus e de várias organizações humanitárias, a homenagem oficial que seria feita ao escritor.⁹ Constata-se, portanto, que, ao mesmo tempo em que Céline vai sendo valorizado como um dos maiores romancistas do século XX, ainda persiste uma forte resistência em trazer a sua produção literária a público, em oferecer os seus textos à leitura, em se discutir abertamente sobre os seus posicionamentos, como bem enfatiza Daniel Teixeira da Costa Araujo (2016, p. 14), não para justificá-los, mas para debatê-los e compreendê-los.

Este parece ser, então, um problema e um risco pelos quais passam os pesquisadores que se voltam para a produção do autor: o de separar o Céline político do literário, condenando-o ou reabilitando-o, como se existissem dois Célines irreconciliáveis. Não é à toa que Luiz Costa Lima, ao tratar um dos pontos cruciais de seu pensamento crítico – a proposta de se pensar um sujeito fraturado, que aparece em oposição ao sujeito central, unitário, fonte e comando de suas representações – irá fazer referência a Céline:

Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição *a priori* definida, senão que assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais. A questão delicada que se põe para a análise crítica consiste em como relacionar essa posição com o caráter do texto, sem entretanto estabelecer entre eles uma relação inevitavelmente causalista. Enquanto anti-semita e colaboracionista, Louis-Ferdinand Céline assumia uma posição dentro da França ocupada. Como essa posição do sujeito se

⁹ Rosa Freire d’Aguiar lembra que, em 1992, a casa onde o autor viveu seus últimos anos, em Meudon, foi tombada pelo Ministério da Cultura e, semanas depois, “destombada” pelas autoridades municipais (D’AGUIAR, 2009, p. 5).

relaciona com o caráter de seus romances? (LIMA, 2000, p. 23-24).

Tratar o sujeito como fraturado – esse sujeito que se posiciona no interior dos conflitos e de seus interesses no âmago dos grupos sociais – significa negar a presumida unidade que concedemos a nós mesmos. Nessa lógica, uma análise de *Viagem ao fim da noite* ou de qualquer outro romance de Céline a partir da noção de sujeito fraturado aponta para a impossibilidade de se colocar entre parênteses todo o resto da produção do autor, inclusive os já citados panfletos. O sujeito fraturado, em suma, supõe uma pluralidade dissonante de ações possíveis, supõe fissuras, heterogeneidades e contradições. Para encerrar, lembro as palavras de Dau Bastos (2003, p. 19): “Céline percebeu a dupla derrocada e a ela se dedicou. [...] Mostrou-se tão obcecado pela catástrofe que a ela submeteu seu próprio texto. Acabou desenvolvendo um estilo que parece refletir os descaminhos do século [XX]” e, eu acrescentaria, do nosso, também.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico). p. 55-63.
- ARAUJO, Daniel Teixeira da Costa. *A literatura como defesa: espaço público e espaço literário na trilogia alemã de Louis-Ferdinand Céline*. 2016. 241 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016, p. 14.
- ARENDDT, Hannah. *Da revolução*. Trad. Fernando Dídimo Vieira. Brasília: Ed. UnB; São Paulo: Ática, 1988, p. 15.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000a, p. 16, 17.
- _____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000b, p. 73. (Tópicos).
- BASTOS, Dau. *Céline e a ruína do velho mundo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003, p. 19.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 21-22, 63, 216, 440, 512-513.
- D’AGUIAR, Rosa Freire. Apresentação. In: CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 5-10.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*: Trad. Eloísa e Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DOLLÉ, Jean-Paul. Un siècle heraclitéen. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 378, p. 20-22, jul./ago. 1999.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000. p. 13-71.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19. (Obras escolhidas, v. 1).

GARROUX, Daniel Santos. *Passagem noturna: narração e linguagem em Voyage au bout de la nuit*. 2012. 152 f. Dissertação (Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GINZBURG, Jaime. A guerra como problema para os estudos literários. *Organom*: Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33473/21346>>. Acesso em: 06 ago. 2017. Não paginado.

HERÁCLITO DE ÉFESO. Sobre a Natureza (DK 22 B 1-126). In: SOUZA, José Cavalcante de (Org.). *Os Pré-socráticos; fragmentos, doxografia e comentários*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores). Disponível em: <<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/03/Os-Pr%C3%A9-socraticos-Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores-1996.pdf>>; Acesso em 28 set. 2018.

JARDIM, Eduardo. Resenha de *Sobre a revolução*, de Hannah Arendt. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mai. 2011. Prosa & Verso. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-sobre-revolucao-de-hannah-arendt-381674.html>>. Acesso em: 27 out. 2017.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982, p. 149-150, 211.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 23-24.

MIGUEL, Regina Dantas. *Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline: o itinerário de uma viagem*. 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MOTTA, Leda Tenório. Céline diante do extremo. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 157-169.

MOTTA, Leda Tenório da. Céline diante do extremo. *Boletim Pulsional*, n. 116/117, São Paulo, 1998.

_____. Céline no salão dos independentes. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 1, p. 185-196, 2009.

NAZARIO, Luiz. Céline e seus adoradores. In: CORNELSEN, Elcio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Estudos judaicos: ensaios sobre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE-UFMG, 2005. p. 73-102.

OLIVEIRA, Fernando Santarosa de. *O pessimismo em Cioran e Céline: o desafio de pensar sem utopia*. 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de

Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João Del Rei, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.100-110

ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: _____. *Texto / contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 189-198.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 82-150.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. A outra margem da narrativa: Hannah Arendt e João Guimarães Rosa. In: BIGNOTTO, Newton; MORAES, Eduardo Jardim de (Org.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 246-261.