

AS DESCOMPOSTURAS DE CÉLINE: ENCENAÇÃO AUTORAL E TEATRALIDADE NO ESPAÇO PÚBLICO

Daniel Teixeira da Costa Araujo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Baseando-se nas considerações de Jérôme Meizoz sobre o conceito de postura de autor, este artigo tem por objetivo fazer uma análise da encenação autoral empreendida por Louis-Ferdinand Céline notadamente no âmbito do espaço público de entrevistas, apontando-se para seus transbordamentos na obra literária do autor. Destaque será dado a um particular efeito retroativo observado por Meizoz, no qual a persona do autor que figura nas obras parece determinar o comportamento do escritor enquanto instância civil. Tal embaraçamento das instâncias autorais teria papel fundamental na criação de uma mitologia pessoal de Céline, marcada por um movimento de autodenegação.

PALAVRAS-CHAVE: Louis-Ferdinand Céline. Entrevistas. Postura de autor. Encenação autoral. Espaço público.

1 Algumas palavras sobre entrevistas, prefácios e presença de autor

A partir do final do século XIX e, particularmente, entre as duas Guerras Mundiais, o desenvolvimento do jornalismo literário – e com ele a ascensão das entrevistas com autores – forneceu aos escritores um novo meio de comunicação com o público, garantindo-lhes, por meio de artigos escritos para jornais ou entrevistas concedidas aos meios de comunicação, o alcance de um público mais vasto que aquele conseguido unica-

mente com seus leitores. Apesar da efemeridade própria desses meios de comunicação, as entrevistas, os artigos de imprensa assinados pelos próprios escritores e os comentários produzidos por jornalistas são dotados de um valor marginal se comparados à obra em si, porém, paralelamente à crítica especializada, são capazes de interferir na formação da imagem pública dos escritores e, assumidos como um discurso paralelo, porém legítimo, podem trazer importantes esclarecimentos sobre a obra. Para Ernesto Laclau, a entrevista midiática seria, pois, um espaço privilegiado no qual as dimensões pública e privada se sobredeterminariam (LACLAU citado em ARFUCH, 2010, p. 12), tirando a palavra biográfica, íntima e privada, dos diários e cartas, com a particularidade de poder se tornar biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória, testemunho (ARFUCH, 2010, p. 151), isto é, um palco perfeito para a encenação de uma postura de autor, conceito de Jérôme Meizoz a ser discutido adiante.

Esses textos ou aparições públicas moldam a imagem que o leitor faz do escritor e modificam a relação estabelecida entre o público e a obra publicada, podendo deslocar seu centro de gravidade. Nesse sentido, um ponto a se destacar – e que serve aqui como justificativa para sua inclusão no escopo deste artigo – em favor do estudo das entrevistas levantado por Jean-Pierre Dauphin e Henri Godard, quando as diferenciam da função anteriormente exercida pelos prefácios, é que estes serviam antes como um meio para o escritor apresentar o que pretendia com a publicação de uma obra, as condições em que foi escrita, antecipar ou dissolver mal-entendidos, afirmar seus princípios e objetivos, e até mesmo delinear uma poética. Já as entrevistas, segundo eles, tenderiam a cumprir essas funções de orientação da leitura, o que se soma ainda à vantagem de atingirem um público mais vasto do que aquele do prefácio, pois restrito a quem já estivesse com o livro em mãos, possibilitando atrair um público novo para a obra (DAUPHIN e GODARD citado em CÉLINE, 2006, p. 9).

No tocante às entrevistas, é importante assinalar que, quando se manipula esse tipo de texto, tem-se acesso a diversos aspectos da reflexão do autor sobre sua obra, seu trabalho, sua vida, porém de maneira descontínua, o que requer um esforço de reconstrução dos passos dessas reflexões, seja em uma mesma entrevista, seja em um conjunto de entrevistas concedidas ao longo da vida do escritor, com o intuito de dirimir repetições, digressões, interrupções e outras falhas próprias à comunicação oral. Desse modo, como alertam Dauphin e Godard, a particularidade

das entrevistas estaria em acompanhar a obra publicada, seja em tomadas de posição ou, por exemplo, em filosofias da vida ou da história, ecoando a obra, entretanto sem o trabalho próprio da escrita literária, fornecendo, contudo, à obra um termo de comparação. Além disso, quanto à personalidade pública, ou mais propriamente quanto à imagem do escritor – o que as entrevistas em rádio fazem em parte e aquelas em televisão o fazem explicitamente –, as entrevistas escritas, na forma do retrato [*portrait*], dão a ele uma presença física, emprestando-lhe um corpo, uma voz, um olhar, em uma espécie de evocação de sua figura (DAUPHIN e GODARD citado em CÉLINE, 2006, p. 10-11).

Em se tratando do romancista francês Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), as entrevistas podem se revelar mais um prolongamento da efabulação do mito pessoal presente nos romances. Assim afirma François Gibault, um dos principais biógrafos do autor, sobre seu comportamento face às frequentes solicitações de jornalistas e entrevistadores:

Quand il ne leur refusait pas sa porte, il donnait alors libre cours à son imagination. Pour brouiller les pistes ou pour accréditer son propre mythe, il leur racontait, fabulant et vagabondant comme dans toute son oeuvre écrite, les péripéties de son existence chaotique sous cet éclairage picaresque dont il avait le secret¹ (GIBAULT, 2014, p. 71).

Por ora, a título de exemplo e curiosidade, destaca-se a atenção dada aos olhos de Céline em duas de suas primeiras entrevistas, respectivamente a Merry Bromberger e a Paul Vialar, ambas datando do fim de 1932, cuja descrição ultrapassa a mera aparência física por parecer buscar alguma proximidade explicativa com a literatura do autor:

Et je ne vois plus maintenant que les yeux de M. Céline, qui parle très vite, d'un ton saccadé. Des yeux dont le regard est comme crispé, des yeux douloureux intensément, des yeux à faire pleurer² (BROMBERGER citado em CÉLINE, 2006, p. 30).

J'ai vu un homme, un gaillard, grand, sans rien de très remarquable, sinon, seule lumière de ce visage, deux yeux admirables, tantôt cruels et tantôt tendres³ (VIALAR citado em CÉLINE, 2006, p. 32-33).

Percebe-se nessas descrições uma tentativa de encontrar no olhar de Céline a miséria e a crueldade humanas presentes em sua obra, a violência de sua linguagem e a delicadeza de seu estilo – entendendo-se por delicadeza aqui o cuidado com que Céline tecia seu estilo, tendo na imagem da renda sua mais expressiva metáfora. Godard, na biografia que escreveu

de Céline, traz outras referências que também destacam curiosos aspectos do olhar do autor, alguns dos quais realmente apontam para traços de sua literatura, como uma inquietação, algo de alucinado, um brilho obscuro. Não deixa de ser intrigante esse efeito causado pelos olhos de Céline!

Pour les témoins, un trait domine son portrait physique: son regard – quelle que soit l’expression que chacun y lit. Quand ils viennent l’interroger, les journalistes acquis à la même cause lui trouvent un regard, “l’un calme, profond, qui pénètre et vous échappe tout à la fois, un regard de clinicien”, l’autre “bleu, transparent de clarté intérieure”. D’autres, parmi les Allemands qui lui sont hostiles, le jugent inquietant. Quand Jünger le rencontre en décembre 1941, il écrit: “Il y a, chez lui, ce regard des maniaques, tourné en dedans, qui brille comme au fond d’un trou. Pour ce regard, aussi, plus rien n’existe ni à droite ni à gauche; on a l’impression que l’homme fonce vers un but inconnu”. De même Gerhard Heller, le responsable allemand de la censure le voit “halluciné, le regard d’un homme qui voit des choses que les autres ne voient pas, une sorte d’envers démoniaque du monde”. Un garçon d’une douzaine d’années, le fils d’un ami de Céline, le docteur Tuset de Quimper, lui-même devenu médecin par la suite, se le rappelle avec “quelque chose dans le regard, une sorte de très léger strabisme. Il regardait toujours ailleurs, fixant rarement son interlocuteur”⁴ (GODARD, 2011, p. 311).

2 A teatralidade da autodenegação deliberada em Céline

A produção escrita de Céline passou por domínios diversos e diferenciados, tais como romances, panfletos, textos políticos, sobre medicina e higiene, peças de teatro, balés, além de uma vasta correspondência e inúmeras entrevistas concedidas. A partir do início dos anos 1950, logo após seu exílio na Dinamarca, Céline empreende a retomada do escândalo associado à sua imagem, mas dessa vez centrando-se quase exclusivamente em sua natureza literária para privilegiar assim a questão de seu estilo literário por meio da oposição, desde então repetida incansáveis vezes, entre o homem de estilo e o homem de ideias, com intuito de situar-se, evidentemente, ao lado do primeiro. Em 1958, no registro radiofônico *L.-F. Céline vous parle*, o autor dará exemplo explícito dessa mudança de foco, uma virada que é, em muito, apenas argumentativa, cumprindo a função de negar seus posicionamentos antissemitas dos anos 1930 e 1940 e de construir uma imagem de si calcada na vitimização: “Ce n’est

pas mon domaine, les idées, les messages. Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style”⁵ (CÉLINE, 2008, p. 87). Esse argumento já estava em germinação, quando, em 23 de junho de 1954, Céline disse a Madeleine Léger “Je n’ai pas la prétention d’apporter un message”⁶ (CÉLINE, 2006, p. 157), antes de se afirmar, na mesma entrevista, como um estilista, um técnico. Trata-se obviamente de uma estratégia para afastar o foco da questão antissemita e da colaboração, chegando ao paroxismo de afirmar que a originalidade de seu estilo seria o verdadeiro motivo pelo qual teria sido perseguido ao final da Segunda Guerra.

Esse movimento de reconstrução da imagem de si calcada na vitimização é mostrado na análise da postura de Céline feita pelo crítico suíço Jérôme MEIZOZ (2007), em que caracteriza a última fase do escritor como uma postura de bode expiatório ou, no dizer do próprio Céline, de *paria pourri*, na qual se apresenta como vítima da história, injustiçado pelo público e pela crítica, a bem dizer em uma tentativa, como dito acima, de encobrimento de sua fase antissemita e das inúmeras polêmicas provocadas, o que se evidencia pela negação das acusações de ter colaborado com o regime nazista e com o governo de Vichy. Meizoz considera que o escritor dá início a essa sua última postura nas *Entretiens avec le Professeur Y*, de 1955, uma entrevista fictícia na qual desenvolve a questão de seu estilo emotivo [*style émotif*]. Nessa última postura, Céline continuaria a se apresentar como um pobre homem, que tem dificuldade em ganhar sua vida com seu trabalho como médico, vendo-se assim obrigado a escrever e publicar seus romances, como diria a Madeleine Chapsal, em 14 de julho de 1957: “A l’heure actuelle, si on me faisait une rente, je ne me lancerais pas du tout. Je renoncerais à toute cette salade et je me reposerais...”⁷ (CHAPSAL, 2008, p. 24). Esse discurso de que deixaria de escrever se recebesse uma renda será repetido à exaustão em entrevistas, chegando até mesmo a contaminar o discurso literário, como em *D’un château l’autre*, de 1957, quando, ao falar de seu estilo e destacar sua qualidade expeditiva, o narrador dirá: “comme moi je trouve mon style, pratique, expéditif certes! c’est tout!... et que j’en démords pas! tudieu! qu’il est le très simple, expéditif... oh mais que c’est tout!... j’en fais pas pour ça des montagnes! j’aurais de quoi vivre, je serais pas forcé, je le garderais pour moi!... pard!...”⁸ (CÉLINE, 2011a, p. 266).

Essa postura de *paria pourri* está manifesta nas situações em que Céline diz ter servido de bode expiatório, já que, tendo feito as acusações

e injúrias que fez e da forma que fez, era fácil ser incriminado, livrando assim outras pessoas de crimes parecidos ou mesmo piores. Enquanto Céline se diz perseguido, é fato que não se trata de uma completa injustiça, porém há algo que Gibault qualifica como *contexte général d'“enlaidissement”*, isto é, à medida que se sentia mais e mais perseguido, ele exacerbava sua fúria e seus ataques como se tentasse corresponder à imagem que o acusavam de ter. Ao coronel Réséda, das *Entretiens*, por exemplo, ao ser questionado pela presença incessante do “eu” em suas obras, o que, para o coronel, demonstra falta de modéstia, Céline tergiversa, entretanto, explicitando o tratamento que dava ao seu “eu” para que não transparecesse arrogância: “Oh! Colonel, oh! Colonel!... moi, la modestie en personne! mon ‘je’ est pas osé du tout! je ne le présente qu’avec un soin!... mille prudences!... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde!”⁹ (CÉLINE, 2010a, p. 518-519).

Milton Hindus, professor judeu norte-americano admirador da obra do escritor, com quem trocou importante correspondência entre 1947 e 1949, em um de seus argutos apontamentos em seu diário, fez uma diferenciação entre Céline e os outros que seguem o mesmo direcionamento de autodenegação: “Ce qui fait la principale différence entre Céline et les autres, c’est qu’ils entendent être jugés meilleurs qu’ils ne sont, alors que lui, Céline, met sa vanité à vouloir être jugé pire qu’il n’est”¹⁰ (1999, p. 46). É ainda nesse mesmo sentido que o próprio Céline admite, na entrevista a Olga Obry, de 6 de outubro de 1957, ser deliberada sua intenção de se apresentar sob um ponto de vista ignóbil: “C’est dégoûtant d’écrire sur soi-même, moi, moi, moi; et se faire sympathique, ce serait plus dégoûtant encore, il vaut mieux se présenter au public sous un jour ignoble. Il faut que le caractère soit plus vrai que lui-même”¹¹ (CÉLINE, 2008, p. 82). Céline parece aqui usar da palavra *caractère* no sentido de personagem, o que daria um revelador indicativo da teatralidade deliberada de sua persona pública. Ao propor “sujar-se”, Céline acaba por reproduzir aquilo que se espera dele como personagem público de si mesmo, entrando, como dirá Gibault, vivo em sua própria lenda ou, como foi chamada até aqui, em sua mitologia pessoal:

Ne faisant pas les choses à moitié, il prit assez systématiquement le contrepied de tout le monde, refusant en tout cas d’entrer dans un quelconque système. Rejeté par tous et de partout et après avoir si fortement crié qu’il était persécuté, il finit par l’être pour de bon, entrant ainsi debout et vivant dans la propre légende¹² (GIBAULT, 2014, p. 80).

A respeito da noção de pária, Meizoz explica que, dentro da lógica de uma postura de vítima virtuosa, “[d]’ordinaire appliqué aux Juifs, la notion de ‘paria’ est ici retournée pour qualifier la détresse de leur ennemi”¹³ (MEIZOZ, 2007, p. 108). Com a sua ênfase na questão do estilo literário, é como se, após a Depuração que se sucedeu à vitória dos Aliados dando início à caça aos colaboradores, Céline oferecesse à imprensa uma versão mais palatável de sua figura e de sua poética, ocupando ironicamente a posição de vítima, mais precisamente de vítima da história, segundo expressão da crítica Marie HARTMANN (2006).

Para Leonor Arfuch, o surgimento da figura da celebridade tornou manifesta a relação implicada entre lei de mercado e modelização como desejo identificatório, o que faria com que pessoas investidas desse valor passassem a adquirir categoria de símbolo (ARFUCH, 2010, p. 154). Céline, para o bem ou para o mal, se via como símbolo, atravessado, porém, por esse pendor à vitimização: “Eux aussi d’ailleurs rêvaient d’avoir ma peau. Je suis un symbole, je vous dis. Ils m’auraient livré avec plaisir si ça avait pu les sauver” (CÉLINE, 2008, p. 39), dirá Céline, na entrevista a André Parinaud em junho de 1957, em manifestação perfeitamente conforme à noção de pária desenvolvida por Meizoz, ou seja, aquele a quem se sacrifica para salvar a vida de outros, porém, no caso de Céline há uma intenção deliberada do autor em inverter os papéis históricos. Para Meizoz, Céline, nessa sua última faceta, parece querer ocupar uma posição ideal simultaneamente eletiva e trágica de dizer, com base em seu saber médico e sua experiência de vida, verdades cruas e desagradáveis, muitas das quais se revelaram procedentes, conferindo a ele um certo ar profético, motivo pelo qual alguns o chamarão de cavaleiro do apocalipse, como, por exemplo, no subtítulo do terceiro tomo de sua biografia escrita por Gibault.

Dès 1932, il se présente au public comme médecin et reçoit les journalistes à son dispensaire, en habit de praticien (ROUSSIN, 2005). Peu à peu s’impose, par contraste avec les écrivains lettrés du champ littéraire, une posture de médecin des pauvres, qui par son savoir scientifique et son expérience du terrain le plus défavorisé, possède un savoir sur l’humain qui le rend capable d’annoncer des vérités crues et désagréables. Cette posture d’autorité se double d’une image de soi comme d’un être accablé par sa tâche, insomniaque, soucieux, désespéré des hommes et de leurs maux¹⁴ (GIBAULT, 2007, p. 117-118).

Notadamente após a Segunda Guerra, Céline tenderia a replicar a mesma posição nos romances e nas entrevistas, segundo a qual havia tentado salvar a França do massacre de outra guerra, tendo sido mal interpretado e injustamente acusado de colaboração.

3 Pavonices no espaço público e seus transbordamentos na literatura

O caso de Céline é paradigmático no que tange à relação com o espaço público por intermédio dos meios de comunicação, pois esse formato transborda para dentro de seus romances, mostrando a relação que o autor mantém com jornalistas, como é o caso das *Entretiens*, entrevista fictícia na qual Céline expõe sobretudo considerações a respeito de seu estilo e de sua relação com seu editor, Gaston Gallimard, ou mesmo em *Rigodon*, último romance do autor, cujas sequências iniciais tratam do narrador tentando se concentrar na escrita do romance enquanto é constantemente assediado por jornalistas à procura de uma entrevista. Nesse sentido, para Dauphin e Godard, as entrevistas de Céline evidenciariam a transposição que guia a passagem da biografia à obra romanesca.

Cabe, no entanto, observar que Céline não faz amplo uso de sua notoriedade para se servir da imprensa, a exemplo de intelectuais midiáticos, recorrendo a ela relativamente poucas vezes por meio de cartas ou respondendo a enquetes, praticamente desconhecendo o formato do artigo de imprensa, ainda que eventualmente tome a iniciativa de escrever a alguns jornalistas. Essa sua reserva para com o uso que poderia ter feito da imprensa será explorada quando de sua defesa no processo que respondeu sob a acusação de colaboração e traição à pátria. Sua relação com a imprensa e com a crítica segue relativamente positiva desde a publicação de *Voyage au bout de la nuit*, em 1932, apesar do início polêmico ligado à recepção desse primeiro romance e à indicação frustrada ao prêmio Goncourt, vindo a se modificar radicalmente com a recepção majoritariamente negativa de *Mort à crédit*, em 1936, com a publicação dos panfletos antissemitas a partir de 1936 e com as posições políticas racistas assumidas durante a guerra. Dauphin e Godard destacam que a imprensa surgida da Liberação se distanciou de Céline; quando muito, procurava agredi-lo na ocasião da tentativa de extradição que sofreu no período em que esteve exilado na Dinamarca e após seu retorno, em 1951, momento marcado por um tom de hostilidade em razão da anistia concedida ao escritor. Tal

hostilidade, replicada também da parte de Céline, se altera pouco a pouco com o reconhecimento de qualidades do escritor e com a admiração pessoal por parte de certos jornalistas próximos a ele, os quais o ajudaram a se reinserir no mercado editorial e a se redimir perante a crítica. Vale lembrar que os anos 1950, na França, assistiram a um arrefecimento das questões ligadas à Depuração e à caça aos colaboradores, assim como a um crescente interesse por narrativas sobre o cotidiano da guerra.

Sobre essas demonstrações de hostilidade, talvez seja interessante lembrar que é justamente uma pequena demonstração de agressividade que desencadeia o início da entrevista nas *Entretiens*, uma vez que o professor Y, designado pelo editor Gaston Gallimard para entrevistar Céline, demonstrava aparente receio em ter sua imagem relacionada à do escritor, porém, neste caso, em um claro gesto de que é Céline quem deseja que a entrevista aconteça, pois sabe que depende dela para que Gallimard promova a venda de seus livros:

Je lui [au Professeur Y] dis tout ce que je trouve de méchant!... qu'il ressaute!... hostile pour hostile, qu'il se foutre en boule!... que je le claque!... qu'on se boxe si on s'interviewe (*sic*) pas!... je raconterai le tout à Gaston! il se marrera!... il m'avancera une brique de mieux!... dettes pour dettes!...¹⁵ (CÉLINE, 2010a, p. 497).

Não foi necessário muito tempo entre a publicação do *Voyage*, em 5 de outubro de 1932, e o primeiro comentário público de Céline sobre sua obra, em entrevista concedida a Pierre-Jean Launay em 10 de novembro de 1932. Embora tenha pedido para ser deixado à sombra, afirmando divertidamente “Ma mère même ne sait pas que j’ai écrit ce livre, ça ne se fait pas dans la famille”¹⁶ (CÉLINE, 2006, p. 22), já antecipando o estigma que a literatura teria em sua vida ou o lugar que concederia a ela na composição de sua postura de autor. A literatura será colocada reiteradas vezes por Céline, desde então, como algo que só lhe trouxe problemas e que lhe impediu o exercício da medicina, sua alegada verdadeira vocação. Convém sublinhar que o comentário de Céline sobre sua mãe não saber que ele havia escrito o livro não passa de mero gracejo, mas é representativo do tom com o qual o autor tratava a imprensa. Como relata Gibault, no dia 7 de dezembro de 1932, quando da divulgação do ganhador do prêmio Goncourt, Céline se encontrava na praça Gaillon no meio da multidão formada por jornalistas, fotógrafos e curiosos e que “[s]a mère, Marguerite Destouches, et sa fille Colette l’avaient accompagné et elles s’étaient abritées toutes les deux sous le porche d’un immeuble, à peu près

en face de chez Drouant”¹⁷ (GIBAULT, 1985, p. 24), o que demonstra que o comentário era mesmo apenas uma galhofa.

Nesse primeiro comentário, Céline lança três pontos que compõem sua imagem pública, os quais se aprofundarão ao longo do tempo, sem, contudo, deixarem de ser fundamentos sintomáticos do uso que o autor fará do espaço público: sua aversão, bastante relativa na verdade, ao contato público; sua obra não se tratar de literatura, mas sim da vida; e transposição da linguagem falada para a escrita. Launay diz que, nessa ocasião, Céline teria aceitado a conversa com a condição de que nada seria revelado sobre sua personalidade, embora Launay tenha deixado escapar que o contato com Céline mostrou que este seria sim o homem de seu livro, aquele que mostra as piores misérias da sociedade. Vale ressaltar desde já que, assim como sua explicação sobre a razão pela qual começou a escrever, essa aversão ao contato público é bastante irônica e participa da construção de um mito pessoal, pois, por exemplo, Céline teria dito a Launay “Puisque vous m’avez déniché, je n’ai pas la cruauté de vous renvoyer, tant pis. Mais vous êtes le premier journaliste qui me surprenne et vous serez le dernier, demain je pars”¹⁸ (CÉLINE, 2006, p. 21). Contudo, o que se verá desde então será um Céline cuidando de compor uma *persona* pública que faz sua autopromoção e se preocupa em aumentar as vendas de seus livros.

Com relação ao, digamos, estatuto ficcional de *Voyage*, reflexão que servirá de modo geral a toda sua obra, Céline dirá ainda a Launay: “Ce n’est pas de la littérature. Alors? C’est de la vie, la vie telle qu’elle se présente. La misère humaine me bouleverse, qu’elle soit physique ou morale”¹⁹ (CÉLINE, 2006, p. 21), afirmação que fará eco – a bem dizer a contrapelo – à declaração dada a Georges Altman, em entrevista do 10 de dezembro de 1932, segundo a qual *Voyage* “[c]’est un roman, mais ce n’est pas une histoire, de vrais ‘personnages’. C’est plutôt des fantômes”²⁰ (CÉLINE, 2006, p. 38). Tem-se, nesse deslocamento, lançado o problema do limite entre o ficcional e o autobiográfico em Céline, ainda que o autor tenha problematizado isso na entrevista a Merry Blomberger, de 8 de dezembro de 1932, trazendo a questão do delírio, ao afirmar que *Voyage* não se consistia em uma autobiografia por ter sido escrito em terceira pessoa, como se esse fosse o único requisito necessário para definir o gênero: “Une autobiographie mon livre? C’est un récit à la troisième personne. Qu’on y voie pas des tranches de vie, mais un délire. Et surtout pas de logique. Bardamu n’est pas plus vrai que Pantagruel et Robinson que

Picrochole. Ils ne sont pas à la mesure de la réalité. Un délire!”²¹ (CÉLINE, 2006, p. 30-31). Por essas e outras, frequentemente se dirá que Céline não é um escritor de imaginação, já que muito em suas obras tem origem em fatos vividos e transpostos para a literatura, compondo, contudo, não uma correspondência da ordem do vivenciado, mas sim uma verdade narrativa.

É interessante notar que, se a mudança posterior da autointitulação de romancista para cronista virá para tornar essa relação entre literatura, vida, história e política mais estreita e problemática na trilogia alemã, com relação ao *Voyage*, em 1933, em entrevista a Victor Molitor, Céline delimita, pelo menos no que concerne à crítica, a separação entre vida e obra, respondendo assim ao pedido de indicação de traços notáveis de sua vida: “Monsieur, ce n’est pas nécessaire. Je ne crois pas qu’on puisse expliquer une oeuvre par la connaissance de son auteur”²² (CÉLINE, 2006, p. 41). Entretanto, essa postura de 1933 é perfeitamente condizente com o romance e com o cuidado de Céline em tentar resguardar sua vida privada, ainda que haja espelhamentos entre sua vida e o romance, como reconhece o próprio Molitor – para quem Céline era um malabarista de paradoxos [*jongleur de paradoxes*] – ao afirmar que nada é mais característico de *Voyage* que a biografia lapidar que o precede.

A agressividade da imprensa para com Céline arrefece pouco a pouco, com o reconhecimento de qualidades do escritor, com o distanciamento temporal do fim da guerra e com a admiração pessoal de alguns jornalistas, até à quase unânime admiração de *D’un château l’autre*, de 1957, romance responsável por retirar Céline de uma espécie de interdito que vigorou mais fortemente a partir 1944. Céline teria aproveitado desse momento favorável da crítica e da imprensa para provar àqueles que o consideravam como um escritor já sem forças que estava em pleno domínio de sua arte literária. Ademais, Céline usa de *D’un château l’autre* para mostrar o nascimento de um narrador cronista, já anunciado em *Féerie pour une autre fois I*, de 1952, um narrador-autor que havia sido anteriormente romancista e panfletário, o que confundirá ainda mais as fronteiras entre as instâncias autorais, ao se apresentar como testemunha privilegiada com uma narrativa que visaria a colocar em xeque a narrativa oficial proveniente da Resistência e da vitória dos Aliados na Segunda Guerra, imprimindo nesses seus últimos anos uma marca ao mesmo tempo de acusador e de vítima.

4 O conceito de postura de autor de Meizoz

Frente a essa breve exposição do uso do espaço público por Céline tendo em vista o papel da literatura em sua vida, o uso que fez dela e a construção de uma persona pública, será de grande utilidade lançar mão da já referida noção de postura de autor formulada por Jérôme Meizoz para uma decomposição analítica, visando a uma compreensão mais aprofundada de como se dá esse processo em Céline.

A noção de postura consistiria, pois, em uma aproximação entre campo literário, autor e singularidade formal dos textos, atenta, porém, para não recair no determinismo das teorias do reflexo. Partindo de uma formulação de Alain Viala segundo a qual postura seria uma maneira singular de ocupar uma “posição” objetiva num campo, balizada por variáveis sociológicas, o conceito é definido por MEIZOZ (2004) como um modo pessoal de investir ou de habitar uma função ou um status em que um autor reproduz ou renegocia sua “posição” no campo literário valendo-se de diversos modos de apresentação de si. A noção de postura é dividida, assim, em duas dimensões inseparáveis, uma de ordem acional ou contextual e outra de ordem retórica ou textual, a saber: a dimensão não discursiva, compreendida pelo conjunto de condutas não verbais de apresentação de si do autor, tais como roupas, atitude etc., nos contextos em que ele exerce sua função, como entrevistas, discursos, recepção de prêmios literários; e a dimensão discursiva, que pode ser tratada também como *ethos* discursivo, ligada à imagem que o locutor projeta no seu discurso para conseguir a adesão da audiência, com base em recursos como domínio da razão, carisma, empatia, confiança, capacidade de persuasão etc (MEIZOZ, 2007, p. 17).

Meizoz ressalta que, sendo uma maneira de tomar a palavra, de enunciar um discurso, de assumir um texto, a postura, em sua vertente linguageira, recobriria a retórica do *ethos* (MEIZOZ, 2007, p. 22). Essa abordagem consistiria em “lire sociologiquement la littérature comme un ‘discours’ en interaction permanente avec la rumeur du monde”²³ (MEIZOZ, 2007, p. 11). A construção da imagem de autor se ramificaria em uma dramaturgia corporal, seria expressa por um tom e poderia ser analisada como um estilo individual. A postura ultrapassaria, assim, a identidade da pessoa civil, remetendo à face pública ou ao personagem/*persona* daquele que se apresenta como autor (MEIZOZ, 2004). Meizoz sublinha, com isso, o fato de que sobretudo os textos autobiográficos comportariam

uma postura, na medida em que empreendem a construção de si dentro e fora do discurso, que reproduzem uma posição por meio de uma performance e que se dão como lugar de artifício e de encenação:

Les postures peuvent être considérées comme un répertoire historique d'ethos incorporés, affichés, renversés ou singés. On peut alors étudier relationnellement la position dans le champ, les options esthétiques d'un auteur, ses conduites littéraires publiques, et son ethos discursif²⁴ (MEIZOZ, 2007, p. 22-23).

Ademais, algo que merece destaque na noção de postura de MEIZOZ (2004) seria a ideia do efeito retroativo, que consistiria em um efeito de retorno da escolha postural sobre o escritor proveniente da encenação pública, ditando a ele propósitos e condutas geradas a princípio por sua opção de postura. Segundo MEIZOZ (2007), Céline encenaria uma postura discursiva em seus romances e a reproduziria em atos públicos, quando interpelado como autor, esmaecendo a fronteira entre pessoa civil, autor e narrador, de forma que se teria um movimento da postura discursiva adotada como *parti pris* literário ditando sua conduta pública e seu comportamento social, isto é, a conduta e o comportamento do autor na cena pública responderiam a uma escolha de postura literária previamente feita e elaborada, o contrário do que estabeleceria a teoria do reflexo:

L'option d'une posture littéraire interne à l'énonciation romanesque précède et commande alors, en quelque sorte, le comportement social de l'auteur (pseudonyme) en public... On peut ainsi penser, avec Julien Gracq (1986), que l'auteur civil Louis Destouches a été "entraîné par le clairon qu'avait embouché" son double postural, Céline. Ordre de phénomènes étonnant, inverse en tout cas de ceux décrits par une sociologie marxiste...²⁵ (MEIZOZ, 2004).

Como a postura consiste, por exemplo, na encenação midiática de um traço físico ou de um gesto de uma pessoa célebre, o contexto midiático de uma sociedade do espetáculo marcada pelo marketing da imagem levaria todo indivíduo lançado no espaço público a construir e tentar dominar a imagem que propõe de si, imagem essa que ultrapassaria as coordenadas de identidade do cidadão (MEIZOZ, 2007). Certos autores estariam mais propensos a exagerar a midiatização de suas pessoas, incluindo-a no espaço da obra, de modo que seus escritos e suas posturas se fazem como uma só performance. Textos autobiográficos e autoficcionais tenderiam a criar assim uma postura que não consiste somente na

pessoa civil ou biográfica, mas em uma instância construída que o autor entregaria aos leitores no e pelo trabalho da obra (MEIZOZ, 2007).

Desse modo, nas entrevistas de Céline, quem se exprime é o autor, isto é, a função e o personagem, não apenas a pessoa civil, pois a postura produz o autor ao reproduzir sua posição ou seu status em uma performance ao mesmo tempo corporal e verbal, ao selecionar valores e fatos de sua biografia para criar uma fábula biográfica (MEIZOZ, 2007), o que foi chamado até aqui de maneira imprecisa e abrangente de mitologia pessoal. Nesse sentido, Meizoz dirá que “Céline se présente comme un homme issu du peuple, un médecin des pauvres. Il se réfère à une expérience du social où se mêlent sa propre biographie, soigneusement revisitée et adaptée, et des motifs littéraires empruntés à la tradition prolétarienne”²⁶ (MEIZOZ, 2007, p. 30-31). Para a configuração dessa constituição múltipla da noção de autor, Meizoz se serve da decomposição analítica proposta por Dominique Maingueneau, segundo a qual a noção de autor implicaria três níveis indissociáveis: a pessoa biográfica correspondente a um estado civil; o autor, a entidade jurídica ou postura pública, isto é, o ator do campo literário, que às vezes usa de pseudônimo; e o *inscripteur*, isto é, o enunciador do texto. Essas instâncias, no entanto, atuam simultaneamente, sendo essa decomposição meramente analítica.

A postura constituiria, pois, uma espécie de identidade literária construída pelo autor e transmitida ao público pela mídia e, nesse jogo, o autor só se apresenta e se expressa por meio de sua postura, ao passo que sua obra também criaria uma imagem de si que é proposta ao público, de modo que a postura ultrapassaria a ideia de um artifício consciente, de um mero ato promocional, de uma estratégia publicitária, ainda que por vezes possa ser o caso (MEIZOZ, 2007). Nesse sentido, o que a noção de autor de MEIZOZ (2007) traz de interessante é considerar autor não apenas o ator cultural que assina o texto, mas também o produto de sua obra e de seu discurso, os quais participariam dessa criação biográfica coletiva, em um movimento de dupla direção, em que o autor fornece em sua obra uma imagem de si difundida ao público, público este que constitui de retorno sua postura, pois o discurso dos outros, seja da crítica seja do grande público, intervém igualmente nessa figuração.

5 As descomposturas de Céline

Nesse sentido, é interessante notar que a encenação de Céline no espaço público já havia sido percebida por Élisabeth Porquerol, em janeiro de 1934: “l’important pour lui est de se griser, l’interlocuteur, c’est un spectateur, et encore, à peine – il ne cherche pas à me convaincre, il fait son numéro, tout simplement, il se soûle”²⁷ (PORQUEROL citado em CÉLINE, 2006, p. 47-48). Ainda nesse comentário, Porquerol ensaia uma instigante explicação do motivo da recusa feroz de Céline ao contato público, dizendo que ele não confiaria em si mesmo, pois se saberia incapaz de se dominar a ponto de, com uma fraqueza extrema, esvaziar seu saco [*vider son sac*] na frente de qualquer um, daí Porquerol designá-lo como um falador sujo [*sale parleur*]. Porém, sabe-se que, a despeito das alegações de Céline de evitar receber jornalistas e aparecer em público, o autor parece sempre buscar os holofotes, principalmente por suas polêmicas. Ainda para Porquerol, os excessos de Céline estariam antes no plano da encenação, de modo que o mal-estar que ele espalha viria de um jogo contínuo, de um artifício mesmo, que transformaria tudo em bufonaria [*bouffonnerie*].

Godard e Dauphin também assinalam um claro rito ou *mise en scène* presentes nas entrevistas do período posterior a 1957, desde a atenção dada pelos jornalistas à decoração da casa de Céline e às suas roupas, até a preocupação do próprio Céline em compor seu personagem, podendo variar a depender de quem fosse o entrevistador. Godard, na biografia de Céline, traz um apontamento sobre essa questão vestimentária do escritor, definindo o início da Segunda Guerra como um ponto de mudança definitiva da aparência física do autor:

Sur ce chapitre vestimentaire, ce début de la guerre marque un tournant. Jusqu’alors, on s’étonnait de le trouver, en contraste avec l’image du narrateur de ses romans, soigné et bien habillé – costumes de belle étoffe, bien coupés, chaîne de montre à la boutonnière du revers. Désormais il ne fait plus d’effort, comme s’il ne valait plus la peine de s’habiller. L’hiver, il ne quitte pas sa canadienne de peau de mouton retournée. Hermann Bickler, un des Allemands qu’il va fréquenter, lui trouve, quand il entre dans le bureau la première fois, “une allure de terroriste”. Au printemps de 1943, à Saint-Malo, son ami Théophile Briant le découvre “un peu vieilli, les yeux plus creux, assez crasseux dans l’ensemble”, puis en juillet “assez débraillé, les pieds dans de vieilles sandales, avec un pantalon de soutier. Toujours la chevelure

couverte de “crasset”, les yeux creux et ardents, les lèvres humectées de salive”. Sur ce chapitre, cela ne fera qu’empirer²⁸ (GODARD, 2011, p. 311).

Parece haver um movimento da construção da *persona* pública de Céline, a princípio, em contraste com o personagem dos romances, em seguida, há um deslocamento em que o personagem dos romances avança sobre a *persona* pública e, então tem-se uma confluência entre ambos, que passam a agir em uníssono tanto no espaço literário como no espaço público. Por exemplo, essa canadense de que fala Godard gerará o episódio de *Nord*, em que são confundidos, no metrô de Berlim, o narrador, sua esposa Lili e seu amigo La Vigue, com paraquedistas americanos por crianças da Juventude Hitleriana, num momento em que “toute la Germanie d’ailleurs était hantée au moment ‘fallschirmjäger’, saboteurs parachutistes!...”²⁹ (CÉLINE, 2011b, p. 362). A cena transcorre assim:

forcément ça râle tout autour! et méchamment! tiens, une drôle d’injure! “fallschirm!”... parachute!... c’est pour nous!... j’avais déjà entendu... l’effet de nos paletots “canadiennes”... les mômes qui nous ont repérés... bientôt ils sont dix... vingt!... plein de doigts vers nous, que nous sommes parachutes!... [...] tous ces mômes sont *Hitlerjugend*, ils ont le brassard “croix gammée”, “Jeunesse d’Hitler”³⁰ (CÉLINE, 2011b, p. 362).

Nessa ocasião, o narrador, Lili e La Vigue quase foram agredidos, esfolados vivos [*déchirés vifs*], não fosse a intervenção providencial de Picpus, um francês que cumpria trabalho obrigatório na Alemanha e que havia reconhecido La Vigue, famoso ator no cinema francês da época, e a cômica reação do narrador céliniano de mostrar às crianças o endereço do professor Harras, médico da S.S., *Schutzstaffel*, uma organização paramilitar ligada ao partido nazista de Hitler, “je l’avais fait coudre dans le fond de ma culotte... [...] vous dire ma nature, me ressaisir à un poil de rien... là je me déculotte [...] j’arrache le fond... [...] je déplie, je leur montre...”³¹ (CÉLINE, 2011b, p. 366) e então sugere às crianças que os acompanhem até lá. Ao encontrarem Harras, as crianças assim se dispersam, sem agredi-los.

Voltando à encenação pública da persona de Céline, seu comportamento e sua aparência, Gibault traz uma anedota de 1941 na recepção dada no Café de la Paix pelo correspondente japonês Kuni Matsuo. Já gozando de uma reputação de “conviva difícil de ser convidado”, Céline fez escândalo desferindo impropérios após perguntar a um coronel alemão

quantos meses ele previa até a derrota militar da Alemanha! Testemunha da cena, ao narrar o incidente, Paul-Yves Rio dá um demonstrativo do aspecto físico de Céline:

Tout à coup nous entendîmes des vociférations [...] C'était notre Céline qui débarquait, fagoté à l'as de pique et fraîchement rasé de la semaine précédente! Si bien que, devant un tel accoutrement, un maître d'hôtel l'avait pris pour un clochard venant resquiller quelques sandwiches, si rares à cette époque³² (RIO citado em GIBault, 1985, p. 256).

Para Karl Epting, diretor do Instituto Alemão de Paris entre 1940 e 1944, tratava-se de ato voluntário, “peut-être un médecin un peu étrange, lorsqu'on pense à son apparence volontairement miteuse”³³ (EPTING citado em GIBault, 1985, p. 265), entretanto, se levado pelas circunstâncias ou atitude deliberada do autor encontrando nisso mais uma maneira de chocar, o fato é que a falta de zelo por sua aparência leva Milton Hindus a fazer um comentário a esse respeito, quando de sua visita a Céline em seu exílio na Dinamarca em 1947, reforçando a constatação:

Il semble que la police locale s'inquiète des visites que Céline me rend. M... lui a dit qu'elle se plaignait de son aspect miséreux et aujourd'hui il est venu en ville avec des pantalons plus neufs que ceux que je lui ai vu porter jusqu'ici, quoiqu'ils soient déjà un peu crottés. Comme il lui est interdit de parler à la population, il ne peut même pas aller chez un coiffeur et c'est Lucette qui lui a coupé les cheveux³⁴ (HINDUS, 1999, p. 68).

Convém lembrar que, apesar de fazer sentido na construção dessa postura de autor, há nisso um fator circunstancial importante, pois são evidentes os impactos da guerra na economia e, consequentemente, no acesso a produtos, uma vez que tudo passa a se restringir em torno da máquina de guerra. Um contraexemplo interessante de ser trazido seria o *metteur en scène* Raoul Orphize, personagem de *Dans château l'autre* (1957), que procura o narrador com a proposta de fazer um filme sobre a vida cotidiana de Sigmaringen, enclave francês na Alemanha, onde se refugiou ao final da guerra Céline juntamente com o alto escalão do governo de Vichy. Ao ser apresentado a Odette Clarisse, que seria a vedete do filme, o narrador faz uma reflexão sobre o vestuário pomposo deles que deixa entrever a dificuldade de se vestir decentemente naqueles tempos de guerra:

Elle est vilaine cette petite... je la regarde mieux... elle est habillée en vedette... vedette de l'époque, mi-Marlène, mi-Arletty... jupe très moulante... le sourire aussi... vedette! attention!... sourire pas pour rire!... mi-mutin, mi-"je vais me suicider"... là c'était drôlement arrivé, à propos, le moment d'en finir... mais tout de même restait une énigme, trouver un chapeau à fleurs, et une violette, des souliers crocro, le sac idem, des bas de soie fins, dans l'Allemagne en feu?... ç'avait dû être une entreprise!... saper cette mignonne!... que dans toute l'Allemagne, au moment, vous trouviez pas une épingle à cheveux!... où il avait trouvé tout ça?... et ramener sa vedette de Dresde?... et pas qu'elle!... sapés tous les deux!... lui velours à côtes, culotte de cheval, sweater col roulé, leggings, tatanes triple semelles! l'énigme, je vous dis!... et cirés, brossés!... impeccables... lui!... elle!... prêts pour tourner...³⁵ (CÉLINE, 2011a, p. 207).

Pode-se fazer um paralelo entre a degradação física da aparência de Céline e a do narrador, como mostra a passagem de *Nord* (1960), em que o narrador relata a necessidade de comprar uma bengala, pois já não conseguia mais caminhar normalmente. Tal passagem se dá logo após a viagem de trem de Baden-Baden a Berlim em condições deploráveis e "*pflof!* cette titubation dans les heures, les personnes, les années... je crois, en fait, ce bric et broc, la conséquence des galopades et mauvais traitements... trop d'ébranlements... coup sur coup..."³⁶ (CÉLINE, 2011b, p. 330), ao que alguém o adverte sobre sua maneira de andar, como se estivesse bêbado, porém tratava-se, de fato, da debilidade de seu corpo, que aparentemente o surpreendeu de súbito:

Crédié! maintenant je vous oubliais sur le quai de la gare... Baden-Baden... je tenais encore parfaitement debout, c'est à Berlin, vingt-quatre heures plus tard que je me suis aperçu que j'étais drôle... j'ai commencé à zigzaguer... et houer... il est rare que les malades, cerveau, cervellet, puissent vous dire le moment exact où ils sont devenus gâteux... moi "Berlin-Anhalt"... à la sortie!... après le quai... oh je n'ai pas lâché la rampe... mais je n'ai plus jamais marché droit... une inquiétude: est-ce que ça durerait?... si ça a duré!... et comment!... je ne me suis pas très bien soigné... mais quand même!... j'aurais pu un peu m'adapter³⁷ (CÉLINE, 2011b, p. 331).

Em carta de 26 de agosto de 1943, citada por Gibault, Céline já havia revelado a seu amigo Gen Paul que sua saúde se deteriorava, o que faz crer que a guerra e a travessia da Alemanha apenas vieram a intensificar e agravar tal fato:

J'abuse plus que toi de ma santé (ce qu'il en reste) je devais être le dernier à donner des leçons non à la débauche hélas (je le regrette) mais à tartiner. Je vais mieux à présent mais il m'a fallu plus longtemps que d'habitude pour me refaire le souffle. J'ai mal à la main aussi, vraiment fort³⁸ (CÉLINE citado em GIBault, 1985, p. 318).

Nas *Entretiens*, Céline retoma indiretamente esse tópico pelo viés do envelhecimento que, em vez de vir como marca do acúmulo de sabedoria ou de elogio da maturidade, vem antes como exortação da feiura, a qual o teria acompanhado por toda a vida, segundo a opinião que diz ter seu pai: “Je me regarde pas souvent dans la glace mais le peu que je me suis regardé, à travers les ans, je me suis trouvé de plus en plus laid... c'était d'ailleurs l'avis de mon père... il me trouvait hideux...”³⁹ (CÉLINE, 2006, p. 159), em um claro exemplo de autodenegação.

Como mencionado, a publicação de *D'un château l'autre*, em 1957, marcou a volta em definitivo de Céline com a aclamação do público e da crítica, consequentemente sua maior exposição na mídia. Godard, na biografia de Céline, comenta o efeito da circulação de fotos do escritor nesse aspecto adotado em definitivo após a guerra. É interessante como, por meio da análise dessas fotos, Godard extrai dois elementos importantes para a literatura de Céline discutidos aqui: a mania de perseguição e a aparência de si que o escritor passa a oferecer ao público, um aspecto miserável, *miteux*, para que não afrontasse a opinião pública:

Dès juin 1957, un reportage de *Paris-Match* a commencé à diffuser des photos de lui dans sa thêbaïde qui tendront à devenir, tant elles seront reprises, sa seule image dans le public: habillé de plusieurs couches de vêtements superposés, tous en mauvais état et en apparence sales, entouré de grands chiens qui mettent les pattes sur lui, voûté, portant jusqu'à la route des Gardes des cageots de détritux, regardant en arrière pour voir s'il n'est pas suivi. Lui-même s'est complaisamment prêté à ce genre de photos. Il s'agit de reportages photographiques, et il a donc accepté de prendre la pose aussi souvent qu'on le lui demandait. Après les photos intimes prises par Lucette ou par des visiteurs au Danemark, voici venu le temps des photos consciemment prises pour le public. Elles sont l'équivalent en images des propos qu'il tient dans le même temps, non moins complaisamment. Les unes et les autres lui composent une figure de philosophe cynique de l'Antiquité et c'est bien aussi, il l'a pressenti, celle que le public veut avoir de lui, comme pour mieux supporter l'outrance de certains de ses propos⁴⁰ (GODARD, 2011, p. 510-511).

Porém, dando sequência à discussão anterior, no espaço privado da correspondência, com certos correspondentes essa encenação daria lugar à consciência do jogo representado em público. Em carta a Joseph Garcin, de 13 de maio de 1933, por exemplo, Céline confessaria sua encenação pública em tom de escárnio, provavelmente sem a consciência de que o efeito retroativo explicitado por Meizoz poderia vir a ganhar amplitude e acabar por dirigir sua conduta: “J’embrasse ma maman et mets du caca partout si cela amuse le public. [...] Évidemment, dans les interviews, j’amuse la galerie, pitre autant que je peux. Mais tout ceci entre nous”⁴¹ (CÉLINE, 2010b, p. 370-371). As cartas de Céline a Garcin são muito emblemáticas dessa confissão de uma atitude deliberada em representar um papel em público. Em outra carta também de 1933, está igualmente presente a figura do palhaço, função que Céline alega se propor a desempenhar em razão de a crítica não fazer seu trabalho corretamente: “Mentir, raconter n’importe quoi, tout est là Garcin. Il faut donner aux gens ce qu’ils attendent, la vérité n’est plus d’époque”⁴² (CÉLINE, 2010b, p. 363-364). Ao que parece, nessa encenação da realidade, Céline acabaria por assumir senão a personalidade pelo menos a *persona* do bufão que ele julgava apenas estar simulando.

Não se pode, porém, deixar de destacar que a aparência de autobiografia presente nos romances também tem sua parcela de encenação, ou mais propriamente dizendo, de transposição, isto é, parte-se da vida para se alcançar uma verdade narrativa, que não necessariamente consiste na representação fidedigna da vida, embora se aparente a ela, daí o cuidado com o qual se deve ler Céline. Ainda em carta a Garcin, três anos mais tarde, em 28 de junho de 1936, cujo contexto se refere à escrita de *Mort à crédit* (1936), Céline alertará seu correspondente sobre a questão da verossimilhança no romance, termo usado por Céline nesse contexto antes como correspondência com os fatos vividos que como coerência narrativa: “Ne cherchez pas la vraisemblance et n’écoutez pas tous ceux ‘qui savent’. Mes parents n’ont rien à voir là-dedans. Vous êtes quelques-uns qui connaissez la réalité. Aux autres les petites histoires et le cirque”⁴³ (CÉLINE, 2010b, p. 503). Godard, por sua vez, no prefácio de 1974 à trilogia na edição da Pléiade, já havia alertado para a ambiguidade da aparência autobiográfica em Céline, dizendo que, assim como os documentos da gênese de cada romance, a publicação das correspondências do autor – as quais viriam a ter um volume com extensa seleção apenas em 2009 – contribuiria para definir melhor os contornos dessas instâncias autorais

e expor o quão consciente Céline estava desse jogo, tendo aparentemente optado por pagar caro em nome de um projeto literário que fazia confluir e confundir vida e obra:

Quant au personnage que Céline s'attribue en tant que narrateur, hargneux, cynique, odieux à l'occasion, il importe de ne pas oublier le conseil qu'à plusieurs années de distance il donna à deux personnes de son entourage: pour écrire, il suffit de se raconter, mais à une condition: "il faut noircir et se noircir". [...] Il en résulte, dans l'image qu'il donne de lui-même, des déformations qu'il importe de ne pas perdre de vue si l'on veut comprendre cette oeuvre, dont la figure centrale est à peine moins délibérément choisie et construite que le style ou la forme romanesque. Plus encore que des interviews, dans lesquelles il arrive à Céline de conserver son personnage, c'est dans la correspondance avec certains de ses amis que l'on trouve le ton et les déclarations les plus propres à faire mesurer l'écart qu'il y a entre le Céline des romans et celui pour lequel il est censé parler⁴⁴ (GODARD, citado em CÉLINE, 2011, p. XXVII- XXVIII).

Godard é preciso no comentário, entretanto deixa escapar apenas que, ao criar e exagerar essas deformações na construção do seu personagem na literatura, Céline parece ter perdido o controle do jogo de encenação ao ir longe demais em um projeto literário que pressupunha se deneigrir [*se noircir*] e, ao que parece, no movimento de escolha e construção deliberada da figura central dos romances, houve uma contaminação entre as instâncias autorais, levando a um obscurecimento de sua própria figura e à dificuldade do público e da crítica em diferenciar essas instâncias. Se é que, para si mesmo, Céline não confundia as instâncias autorais, criando o que Godard chama de "personalidade *ad hoc*", na qual "les rapports avec l'individu qu'il est d'autre part, peut-être étroits, peut-être lointains ou mensongers"⁴⁵ (GODARD citado em CÉLINE, 2011, p. XXVI), ele as confundia, isto é, misturava-as tanto nos romances como na encenação midiática de sua *persona* pública, cujo efeito colateral aparente teria sido, em uma indistinção tamanha, o fato de impossibilitar sua separação na vida real fora da dinâmica literária, pois, como afirma Godard, "avec Céline le jeu est encore compliqué du fait que ces confidences et ces déclarations sonnent de la même manière que certaines autres, faites en dehors de l'oeuvre romanesque"⁴⁶ (GODARD citado em CÉLINE, 2011, p. XXVI).

Com base no que foi exposto, pode-se afirmar que as entrevistas, além de darem espaço para a manifestação de momentos autobiográficos importantes, funcionariam também como palco para a encenação da pos-

tura de autor, num jogo que tende a embaralhar as instâncias autorais. O caso de Céline parece ser exemplar de uma postura que ganhou amplitude, transbordou da literatura e passou a exercer uma influência determinante sobre os atos e gestos do autor no espaço público.

CÉLINE'S DISCOMPOSURES: AUTHORIAL ACTING AND THEATRICALITY IN PUBLIC SPACE

ABSTRACT

Based on Jérôme Meizoz's considerations about the concept of author's posture, this paper aims to analyse the authorial acting undertaken by Louis-Ferdinand Céline notably in the scope of interviews public space, referring to its spillover in his literary works. Emphasis will be placed on an odd retroactive effect observed by Meizoz, in which author's persona featuring in his works seems to determine the writer's behaviour as a civil instance. Such reshuffle of authorial instances would have a fundamental role in the creation of Céline's personal mythology marked by a self-denial movement.

KEYWORDS: Louis-Ferdinand Céline. Interviews. Author's posture. Authorial acting. Public space.

NOTAS

¹ Quando ele não lhes recusava sua porta, dava então livre curso à sua imaginação. Para borrar as pistas ou para dar crédito ao seu próprio mito, ele lhes contava, inventando e vagabundeando como em toda a sua obra escrita, as peripécias de sua existência caótica sob uma luz picaresca da qual ele possuía o segredo [Todas as traduções são de minha inteira responsabilidade].

² E agora eu vejo apenas os olhos do senhor Céline, que fala muito rápido, com

um tom entrecortado. Olhos cujo olhar é como crispado, olhos dolorosos intensamente, olhos de fazer chorar.

³ Vi um homem, forte, alto, sem nada de muito notável, a não ser, única luz desse rosto, dois olhos admiráveis, ora cruéis e ora doces.

⁴ Para as testemunhas, um traço domina seu retrato físico: seu olhar – qualquer que seja a expressão que cada um lê. Quando elas vêm interrogá-lo, os jornalistas seduzidos pelo mesmo motivo encontram nele um olhar, para alguns, “calmo, profundo, que penetra e te escapa ao mesmo tempo, um olhar de clínico”, para outros, “azul, transparente de clareza interior”. Outros, dentre os alemães que lhe são hostis, julgam-no inquietante. Quando Jünger o encontra em dezembro de 1941, ele escreve: “Há, nele, esse olhar dos maníacos, voltado para dentro, que brilha como no fundo de um buraco. Para esse olhar, também, nada mais existe nem à direita nem à esquerda; tem-se a impressão que o homem se precipita em direção a um objetivo desconhecido”. Do mesmo modo, Gerhard Heller, o responsável alemão pela censura o vê “alucinado, o olhar de um homem que vê coisas que os outros não veem, uma espécie de avesso demoníaco do mundo”. Um menino de uns doze anos, filho de um amigo de Céline, o doutor Tuset de Quimper, ele mesmo formando-se médico posteriormente, se lembra dele com “alguma coisa no olhar, uma espécie de leve estrabismo. Ele olhava sempre para outro lugar, fixando raramente seu interlocutor”.

⁵ Não é minha área, as ideias, as mensagens. Eu não sou um homem de mensagem. Eu não sou um homem de ideias. Eu sou um homem de estilo.

⁶ Eu não tenho a pretensão de levar uma mensagem.

⁷ Atualmente, se me pagassem uma renda, eu não me lançaria de modo algum. Eu renunciaria a toda essa salada e descansaria...

⁸ como eu acho meu estilo, prático, expeditivo certamente! isso é tudo!... e que eu não largo! santo deus! que ele é muito simples, expeditivo... oh mas que isso é tudo!... não que eu ache grande coisa! tivesse eu do que viver, não fosse eu forçado, eu o guardaria para mim!... com certeza!...

⁹ Oh! Coronel, oh! Coronel!... eu, a modéstia em pessoa! meu “eu” não é de modo algum ousado! eu só o apresento com um cuidado!... mil prudências!... eu o recubro sempre inteiramente, muito cautelosamente com merda!

¹⁰ O que faz a principal diferença entre Céline e os outros é que eles exigem serem julgados melhores do que são, enquanto que ele, Céline, coloca sua vaidade a querer ser julgado pior do que ele é.

¹¹ É desagradável escrever sobre si mesmo, eu, eu, eu; e se fazer de simpático seria ainda mais desagradável, é melhor se apresentar ao público sob uma forma desprezível. É preciso que o personagem seja mais verdadeiro que si mesmo.

¹² Não fazendo as coisas pela metade, ele pegou bem sistematicamente o contrapasso de todo mundo, recusando em todo caso entrar em um sistema qualquer. Rejeitado por todos e de todos os lados e depois de ter tão fortemente gritado que era perseguido, acabou por sê-lo verdadeiramente, entrando assim de pé e vivo em sua própria lenda.

¹³ [p]or regra aplicada aos judeus, a noção de “pária” é aqui modificada para qualificar a miséria de seu inimigo.

¹⁴ Desde 1932, ele se apresenta ao público como médico e recebe os jornalistas em seu ambulatório com roupa de clínico (ROUSSIN, 2005). Pouco a pouco se impõe, por contraste para com os escritores letrados do campo literário uma postura de médico dos pobres que, por seu saber científico e sua experiência no terreno dos mais desfavorecidos, possui um saber sobre o humano que o torna capaz de anunciar verdades cruas e desagradáveis. Essa postura de autoridade se duplica em uma imagem de si como um ser assolado por sua tarefa, insone, preocupado, desesperado pelos homens e por seus males.

¹⁵ Eu lhe digo [ao professor Y] tudo o que eu encontro de grosserias!... que ele se revolte!... hostil por hostil, que ele fique putto!... que eu lhe dê um tapa!... que a gente saia no boxe se a gente não se entrevistar!... contarei tudo ao Gaston! ele vai morrer de rir!... ele vai me adiantar um maço de dinheiro!... dívidas por dívidas!...

¹⁶ Minha mãe mesmo não sabe que escrevi um livro, isso não se faz na família.

¹⁷ Sua mãe, Marguerite Destouches, e sua filha Colette o haviam acompanhado e as duas haviam se abrigado sob o pórtico de um imóvel quase em frente ao restaurante Drouant.

¹⁸ Como você me descobriu, não serei cruel a ponto de te mandar embora, tanto pior. Mas você é o primeiro jornalista que me surpreende e será o último, amanhã eu vou embora.

¹⁹ Não é literatura. Então? Trata-se a vida, a vida tal qual ela se apresenta. A miséria humana me transtorna, seja ela física ou moral.

²⁰ É um romance, mas não é uma história, “personagens” reais. São antes fantasmas.

²¹ Uma autobiografia meu livro? Trata-se de uma narrativa à terceira potência. Que não se veja aí parcelas de vida, mas um delírio. E sobretudo sem lógica. Bardamu não é mais real que Pantagruel e Robinson que Picrochole. Eles não estão à medida da realidade. Um delírio!

²² Senhor, não é necessário. Não acredito que se possa explicar uma obra pelo seu autor.

²³ ler sociologicamente a literatura como um ‘discurso’ em permanente interação com o rumor do mundo.

²⁴ As posturas podem ser consideradas como um repertório histórico de *ethos* incorporados, exibidos, invertidos ou simulados. Pode-se então estudar de modo relacional a posição no campo, as opções estéticas de um autor, suas condutas literárias públicas e seu *ethos* discursivo.

²⁵ A opção de uma postura literária interna à enunciação romanesca precede e comanda então, em alguma medida, o comportamento social do autor (pseudônimo) em público... Pode-se assim pensar, com Julien Gracq (1986), que o autor civil Louis Destouches foi “arrastado pelo clarim que havia tocado” por seu duplo pos-tural, Céline. Ordem de fenômenos surpreendente, inversa, em todo caso, àquelas descritas por uma sociologia marxista...

²⁶ Céline se apresenta como um homem vindo do povo, um médico dos pobres. Ele se refere a uma experiência do social na qual se misturam sua própria biogra-fia, cuidadosamente revisitada e adaptada, e motivos literários emprestados da tradição proletária.

²⁷ o importante para ele é se embriagar, o interlocutor é um espectador e, ainda, olhe lá – ele não procura me convencer, ele faz seu número, simplesmente, ele se embriaga.

²⁸ Sobre o quesito vestuário, esse início da guerra marca uma reviravolta. Até en-tão, espantava-se de encontrá-lo, em contraste com a imagem do narrador de seus romances, asseado e bem-vestido – ternos de belo estofa, bem cortados, corrente de relógio na lapela do casaco. Daí em diante, ele não faz mais esforço, como se não valesse mais a pena vestir-se. No inverno, ele não larga mais sua canadense de pele de carneiro virada. Hermann Bickler, um dos alemães que ele vai frequentar, o acha, quando ele entra em seu escritório pela primeira vez, com um “aspecto de terrorista”. Na primavera de 1943, em Saint-Malo, seu amigo Théophile Briant o encontra “um pouco envelhecido, os olhos mais fundos, com as roupas bastante sujas”, depois em julho “bem desganhado, os pés em velhas sandálias, com uma calça de marinheiro. Com os cabelos sempre cobertos de ‘sujeira’, os olhos fundos e ardentes, os lábios umedecidos de saliva”. Sobre esse quesito, isso só irá piorar.

²⁹ toda a Alemanha por sinal estava assombrada no momento “*fallschirmjäger*”, paraquedistas sabotadores!...

³⁰ inevitavelmente gritam por todos os lados! e maldosamente! olha, uma injúria curiosa! “*fallschirm!*”... paraquedas!... é pra gente!... eu já tinha ouvido... o efeito de nossos casacos “canadenses”... as crianças que nos identificaram... logo elas eram dez... vinte!... vários dedos em nossa direção, que somos paraquedistas!...

[...] todas essas crianças são *Hitlerjugend*, elas têm a braçadeira com uma “suástica”, “Juventude hitlerista”.

³¹ eu o tinha mandado costurar no fundo da minha cueca... [...] contar a vocês minha natureza, me controlar por um cabelinho de nada... então eu abaixo minhas calças [...] arranco o fundo... [...] desdobro, mostro a eles...

³² De repente, ouvimos uma gritaria [...] Era nosso Céline que desembarcava, malvestido e frescamente barbeado da semana anterior! Se bem que, diante de tais trajes, um mordomo o havia tomado por um mendigo vindo roubar alguns sanduíches, tão raros naquela época.

³³ talvez um médico um pouco estranho, quando se pensa na sua aparência propositadamente de maltrapilho.

³⁴ Parece que a polícia local se preocupa com as visitas que Céline me faz. M... lhe disse que ela se queixava do seu aspecto miserável e hoje ele veio à cidade com calças mais novas que aquelas com as quais eu lhe vi vestido até aqui, embora elas já estejam um pouco sujas. Como lhe é proibido falar com a população, ele não pode nem mesmo ir a um cabeleireiro e é Lucette que corta seus cabelos.

³⁵ Ela é feia essa pequena... eu a olho melhor... está vestida como uma vedete... vedete da época, meio Marlène, meio Arletty... saía muito apertada... o sorriso também... vedete! atenção!... sorrir não para rir!... meio travessa, meio “vou me suicidar”... ali, a propósito, tinha chegado o momento de acabar com aquilo... mas mesmo assim ficava um enigma, achar um chapéu com flores, e uma violeta, sapatos de pele de crocodilo, a bolsa também, meias de seda fina, na Alemanha em fogo?... isso deve ter sido uma empreitada!... vestir essa lindeza!... que em toda a Alemanha, no momento, você não encontrava nem um grampo de cabelo!... onde ele tinha encontrado tudo isso?... e trazido sua vedete de Dresden?... e não apenas ela!... vestidos os dois!... ele em veludo cotelê, calças de cavalo, suéter com gola rolê, pernas, sapatos com sola tripla! enigma, digo a você!... e engraxados, escovados!... impecáveis... ele!... ela!... prontos para filmar...

³⁶ *pflof!* essa titubeação nas horas, nas pessoas, nos anos... eu acho, na verdade, esse amontoado de coisas, a consequência das galopadas e tratamentos ruins... abalos demais... golpe sobre golpe...

³⁷ Santo Deus! agora eu estava esquecendo você na plataforma da estação... Baden-Baden... eu ainda conseguia ficar de pé perfeitamente, foi em Berlim, vinte e quatro horas mais tarde que eu me dei conta que eu estava estranho... comecei a ziguezaguear... e titubear... é raro que os doentes, cérebro, miolos, possam te dizer o momento exato em que eles ficaram gagás... eu “Berlim-Anhalt”... na saída!... depois da plataforma... oh eu não entreguei o jogo... mas eu não andei direito mais... uma inquietação: isso iria durar?... se durou!... e como!... eu não me cuidei

muito bem... mas mesmo assim!... eu poderia ter me adaptado um pouco.

³⁸ Eu abuso mais que você da minha saúde (do que resta dela) e eu devia ser o último a dar lições não à esbórnia infelizmente (lamento) mas para discorrer sobre. Estou melhor atualmente, mas precisei de mais tempo que normalmente para recuperar o fôlego. Minha mão dói também, bem forte mesmo.

³⁹ Eu não me olho com frequência no espelho, mas o pouco que me olhei, ao longo dos anos, eu me achei cada vez mais feio... era, a propósito, a opinião do meu pai... ele me achava horroroso...

⁴⁰ Desde de junho de 1957, uma reportagem do *Paris-Match* começou a publicar fotos dele em seu retiro que tenderão a se tornar, de tal modo que elas serão reproduzidas, sua única imagem no público: vestido com várias camadas de roupas superpostas, todas em mau estado e de aparência suja, rodeado de cachorros grandes que colocavam as patas sobre ele, encurvado, carregando até à rua des Gardes cestos de detritos, olhando para trás para ver se estava sendo seguido. Ele mesmo se prestou complacentemente a esse tipo de fotos. Trata-se de reportagens fotográficas e ele aceitava, pois, fazer a pose tão frequentemente quanto lhe era pedido. Depois das fotos íntimas tiradas por Lucette ou pelos visitantes na Dinamarca, eis o tempo das fotos conscientemente tiradas para o público. Elas são o equivalente em imagens dos propósitos que ele sustentava no mesmo tempo, não menos complacentemente. Umas e outras lhe compõem uma figura de filósofo cínico da Antiguidade e era bem, ele o pressentiu, aquela que o público queria ter dele como que para melhor suportar o ultraje de algumas de suas palavras.

⁴¹ Eu beijo minha mãe e jogo cocô para todo lado, se isso divertir o público. [...] Evidentemente, nas entrevistas, eu divirto o público, faço palhaçadas tanto quanto posso. Mas isso só entre nós.

⁴² Mentir, contar qualquer coisa, tudo está lá, Garcin. É preciso dar às pessoas o que elas esperam, a verdade está fora de moda.

⁴³ Não procure a verossimilhança e não escute todos aqueles “que sabem”. Meus pais não têm nada a ver lá dentro. Vocês são alguns que conhecem a realidade. Aos outros as pequenas histórias e o circo.

⁴⁴ Quanto ao personagem que Céline se atribui como narrador, raivoso, cínico, odiento ocasionalmente, é importante não esquecer o conselho que a vários anos de distância ele deu a duas pessoas próximas: para escrever, basta se contar, mas com uma condição: “é preciso denegrir e se denegrir”. [...] Daí resultam, na imagem que ele dá de si mesmo, deformações que importa não perder de vista, se se quer compreender essa obra, cuja figura central dificilmente é menos deliberadamente escolhida e construída que seu estilo ou a forma romanesca. Mais ainda que entrevistas, nas quais ocorre a Céline conservar seu personagem, é na correspondência

com alguns de seus amigos que encontramos o tom e as declarações mais afeitas para medir a distância que há entre o Céline dos romances e aquele pelo qual ele deveria falar.

⁴⁵ as relações com o indivíduo que ele é, por outro lado, talvez estreitas, talvez longínquas ou mentirosas.

⁴⁶ com Céline o jogo é ainda complicado pelo fato de que essas confidências e essas declarações soam da mesma maneira que algumas outras, feitas fora da obra romanesca.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Céline et l'actualité littéraire 1932-1957**. Paris: Gallimard, 2006.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Céline et l'actualité littéraire 1957-1961**. Paris: Gallimard, 2008.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **D'un château l'autre**. In: _____. **Romans II**. Paris: Gallimard, 2011a.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Entretiens avec le professeur Y**. In: _____. **Romans IV**. Paris: Gallimard, 2010a.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Lettres**. Lonrai: Gallimard, 2010b.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Nord**. In: _____. **Romans II**. Paris: Gallimard, 2011b.

GIBAUULT, François. **Céline 1894-1932**: le temps des espérances. Paris: Mercure de France, 2014.

GIBAUULT, François. **Céline 1932-1944**: délires et persécutions. Paris: Mercure de France, 1985.

_____. **Céline 1944-1961**: cavalier de l'Apocalypse. Paris: Mercure de France, 2013.

GODARD, Henri. **Céline**. Paris: Gallimard, 2011.

HARTMANN, Marie. **L'envers de l'Histoire contemporaine**: étude de la 'trilogie allemande' de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Société d'Etudes Céliniennes, 2006.

HINDUS, Milton. **L.-F. Céline tel que je l'ai vu**. Paris: Herne, 1999.

MEIZOZ, Jérôme. Postures d'auteur et poétique: Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq. **Vox-Poetica Lettres et Sciences Humaines** (2004). Disponível em: <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

MEIZOZ, Jérôme. **Postures littéraires**: mises en scène modernes de l'auteur. Genève: Slatkine, 2007.

Recebido em: 11/07/2017

Aceito em: 15/12/2017