

Movimento e travessia em L-F Céline

Mariana Gonçalves Oliveira Coelho Pereira

Dissertação de Mestrado em Filosofia Geral

Março, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Filosofia Geral, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor Nuno Vieira da Rosa e Ferro

AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento sincero ao Professor Doutor Nuno Ferro, pela ajuda e orientação que me prestou na realização desta tese, na compreensão e aprofundamento dos seus conteúdos.

RESUMO

Movimento e travessia em L-F Céline

Mariana Gonçalves Oliveira Coelho Pereira

PALAVRAS-CHAVE: L-F Céline, réstia de luz, rosto da vida, baixo, ruído branco, exílio, viagem, fundo da noite, melodia da vida, escala, oximoro, harmonia, dança, Rigodon, alvo

Este estudo procura desenhar um caminho de leitura para a obra de L-F Céline a partir da figura da *viagem* como trave-mestra. Numa tentativa de compreender em que medida ela pode ser reconhecida como constitutiva ao sujeito e, como tal, subsumível a algo como uma travessia na vida, procuramos decompôr a estrutura do movimento que a conduz. Para esse efeito, tentamos, em primeiro lugar, analisar de que forma o nosso olhar parece estar constituído numa volatilidade entre diferentes ângulos de acesso à vida e, como tal, parece assentar já numa estrutura cinética. De igual modo se procurará compreender de que forma o reconhecimento da nossa condição de finitude é capaz de conduzir ao reconhecimento da vida como algo comparável à figura da *viagem*. Um qualquer ponto de partida, um qualquer ponto de chegada, entre os dois: movimento e travessia.

Procuramos questionar de que modo, nos textos de Céline, o reconhecimento de uma equação composta pela condição de finitude e a volatilidade do acesso à vida - e, como tal, fragmentação e sedimentação de tudo o que é observado em *viagem* - parece impelir a mais movimento, mais travessia. A partir de uma anuência à própria estrutura da *viagem*, a veemência que surge manifesta no seu cumprimento parece permitir supor que o ponto de chegada não se define meramente pela condição finita do sujeito, mas também pela forma sob a qual, até lá, a *viagem* é conduzida. Como se, de algum modo, da equação entre os dois resultasse o ponto de chegada: o fim da *viagem*.

Na tentativa de decomposição da estrutura de movimento em que assenta a viagem, e para que se compreenda o que possa estar em causa no seu desenrolar,

procura-se a composição de algo como uma estrutura musical para a qual, não raras vezes, Céline lança pista numa identificação com a vida. É a partir dessa estrutura musical que se procura fazer jogar o significado de uma dança, ou de uma impossibilidade de dança, enquanto resposta a essa mesma estrutura.

ABSTRACT

Movement and crossing in L-F Céline

Mariana Gonçalves Oliveira Coelho Pereira

KEYWORDS: L-F Céline, bit of light, bass, white noise, exile, journey, end of the night, life's melody, scale, oxymoron, harmony, dance, Rigodon, target

This study seeks to draw a reading path for the work of L-F Céline by using the figure of the journey as the backbone. In an attempt to understand how the journey may be recognized as one's constituent condition, and thus subsumed to something like a crossing in life, we seek to decompose the structure of its movement. For this purpose we begin by trying to understand the way one's seeing appears to be formed by volatility between different angles when looking at life, and as such, appears to be based on a structure already kinetic. Similarly, we aim to understand how the recognition of one's finitude condition may lead to the recognition of life as something comparable to figure of the journey. A beginning, an end, and between them: movement and crossing.

We will try to question how in Céline's work the recognition of an equation composed by one's finitude and one's volatility when looking at life - and therefore, the fragmentation and sedimentation of all that may be seen during the journey - seems capable of inciting more movement, more crossing. Acquiescing to the structure of the journey itself, Céline's journey appears with a vehemence that somehow seems to allow the assumption that the end of the journey is not merely defined by one's finitude, but

also by the way in which, until that point, the journey has been conducted. As if somehow, from the equation between one's finitude and one's volatility when looking at life, it is the end of the journey itself what ends up taking shape.

While attempting to break down the structure of movement in which the journey lies and to clarify what might be involved in its path, we aim to draw a kind of musical structure for which Céline often gives a hint when identifying it with life itself. Through that musical structure we seek to understand what a dance, or the impossibility of a dance, could mean in response to that same structure.

ÍNDICE

Introdução	1
§1. <i>Réstia de luz e noite</i>	2
1.1. Do baixo à melodia da vida.....	9
1.2. O ruído branco e as impressões da melodia.....	13
1.3. A errância no <i>exílio</i>	17
1.4. A <i>trama</i> do Tempo	27
1.5. O estilo e as <i>quatro notas</i>	33
§2. Rigodon.....	43
2.1. O episódio de Molly.	47
2.2. A escala da melodia.....	58
§3. <i>Harmonia das coisas discordantes</i>	63
Bibliografia	77

INTRODUÇÃO

Este estudo procura desenhar uma leitura de L-F Céline a partir de um caminho definido pela questão do movimento e da travessia nos seus textos. Ainda que se debruce sobre vários momentos desses textos, este estudo não deverá, nem poderia de forma alguma, ser tomado como uma análise que, a cada vez, se propõe ao levantamento de tudo o que possa estar em causa em cada um desses momentos. A escolha de desenhar uma leitura através de um caminho particular não define apenas a linha que conduz esse desenho, mas afecta certamente a forma daquilo que ela atravessa e o modo como os diferentes elementos desse desenho se encontram dispostos. Ainda assim, aquilo que conduz essa linha não deverá ser tido como algo exterior à leitura dos textos que depois os encontra, antes, deve ser tido como algo cuja constituição se desenha já na leitura.

Há diversos aspectos da obra de L-F Céline que, embora não figurem de forma explícita neste estudo, condicionam a referida linha condutora. Sempre que possível, faz-se referência a esses aspectos e procura-se que o seu peso apareça, ainda assim, na disposição dos elementos que figuram de forma mais evidente. Existem determinados aspectos recorrentes nos seus textos que, embora referidos e tidos como presentes, figuram neste estudo numa presença desproporcional àquela que a leitura de qualquer texto de Céline não tarda em fazer compreender. O retrato do horror da guerra será certamente um desses aspectos.

Muito haveria a explorar acerca das questões estilísticas na escrita de Céline, contudo, aqui figuram meramente aquelas que importam enquanto parte da linha condutora e daquilo que ela, através dos textos em causa, procura averiguar. No limite, aquilo que a linha do caminho em causa procura averiguar, e ainda que não constitua senão uma vereda, é de que forma é possível encontrar a vida nos textos de Céline, que rostos dela aparecem e o que é que rege, de cada vez, esse aparecer.

§1. *Réstia de luz e noite*

L-F Céline escreve em *Voyage¹ au bout de la nuit* : «C'est ça la vie, un bout de lumière qui finit dans la nuit.»². Note-se que não é dito que a vida é uma *réstia de luz* e depois vem algo que já não lhe corresponde - a *noite*. Antes, ela é tomada como *uma réstia de luz que termina na noite*. *Luz* e *noite* figuram como peças de uma mesma identidade: a vida. No passo citado, uma permite a primeira apreensão da outra, pois ambas aparecem já colocadas na seguinte relação: a *noite* é o término da *réstia de luz*. Assim, ainda que não se soubesse a que corresponde a *luz*, saber-se-ia que ela antecede a *noite*. Ainda que não se soubesse a que corresponde a *noite*, saber-se-ia que é nela que termina a *luz*. Assumimos a vida como *réstia de luz que termina na noite* sob dois níveis de compreensão.

No primeiro nível de compreensão a *réstia de luz* surge como resultado de uma analogia entre o acesso que temos à vida e a *luz*. A vida entendida enquanto *luz* terá então de corresponder a um desdobramento da compreensão entre aquilo que deixa ver - *luz* - e aquilo que é visto - está à *luz*, é dia. Esse desdobramento resulta numa equação que Céline enfraquece com o termo *réstia*. Na analogia entre o acesso à vida e a *luz*, *réstia de luz* surge então como a medida correspondente ao nosso acesso à vida. Levantar-se-ia de seguida a questão do nosso acesso, por estar dado enquanto *réstia de luz*, poder implicar que mesmo o que reconhecemos como vida esteja apenas parcialmente iluminado, malgrado a determinação ou apreensão que desde logo possa implicar no nosso olhar.

A parte não iluminada daquilo a que acedemos constituiria, portanto, um excesso relativamente à medida do nosso acesso. Impõe-se desde logo que questionemos as condições de possibilidade de acedermos a um excesso em relação à medida do nosso próprio acesso. É justamente neste conflito que a *noite* surge numa relação já estabelecida com a *réstia de luz*. A *réstia de luz*, tanto no seu alumiar como na forma que assume aquilo que observamos através dela, seria então capaz de ter notícia do seu término num qualquer ponto que corresponde a *noite* para o nosso ponto de vista. A

¹ Como se procurará, de certo modo, tornar evidente, a *Viagem* em causa em *Voyage au bout de la nuit* é herdeira da *Viagem* tal como é entendida desde Homero. Ela é, como lemos em Céline naquilo que antecede o texto, «de l'autre côté de la vie».

² *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 361

notícia desse excesso que desemboca na *noite* parece adivinhar-se justamente na definição da vida como *réstia de luz* e não apenas como *luz*.

Em Céline, a notícia de um excesso parece originar-se a partir da consciência do nosso ponto de vista como aquele que reside num movimento entre diferentes ângulos de acesso à vida. Um ponto de vista que percorre ângulos específicos através dos quais observa uma mesma unidade: a vida. Esta surge então como uma unidade com rostos diferentes que, ao mostrar um determinado rosto, mascara-se para nós, pois outros estão ausentes. É o que parece estar em causa quando, numa carta, Céline refere a vida como *farsa melancólica*³ de que devemos proteger-nos, agarrando-nos àquilo que é já reconhecido como ilusão - a juventude - e outrora constituiu um outro ponto de observação da vida a partir do qual ela era diferente. O rosto apreendido da vida na juventude é, ainda que seja agora identificado com a ilusão, um rosto da vida⁴.

Concluir-se-ia então que qualquer que seja o rosto apresentado, ele deve ser refreado pela consciência da volatilidade do nosso olhar. Consciência que se apoiaria no facto de nos recordarmos que a vida não foi sempre “assim”. No entanto, não é somente isso que o nosso ponto de vista enquanto passível de movimento entre ângulos diferentes implica. É que se o rosto actual for um rosto em que a vida aparece como *farsa melancólica* e, perante isso, tentarmos colocar-nos numa posição correspondente a um ângulo anterior, a composição da vida não parece contornar o rosto actual. De tal maneira que a vida não parece responder ao que recordamos. Isso aparece como ruína, um lugar que não nos é já possível habitar. Todavia, isso que recordamos não é anulado, é apenas tomado como ângulo onde não nos é já possível fixar o olhar. Dado que não é possível fixarmos o nosso olhar nesse ângulo já abandonado, ele conduz-nos até àquele que é para nós, a dado momento, actual. Isto coloca-nos novamente perante a medida do nosso acesso enquanto *réstia de luz*. Essa medida aparece então como aquilo que só permite ver, a cada vez, o sítio onde nos encontramos. Consequentemente, por ter iluminado outrora diferentes sítios, oferece a possibilidade de os recordarmos e reconhecermos que a vida também já foi “aquilo”. Todavia, o que está depois do passo

³ «Rien n'est jamais tout à fait de notre faute – mais nous ne sommes point coupables non plus de la tristesse qui monte en nous et remplace chaque jour qui passe, jusqu'au vœu de mourir, puis se formule tous les soirs de façon un peu plus précise au cœur de chacun – farce mélancolique, la vie, croyez-moi. Farce sinistre, si on abandonne les quelques fleurs qu'on peut avoir cueillies dans les jardins de sa jeunesse. À celles-là je suis désespérément fidèle – car je mourrais de les quitter (...)» *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 22-2, p. 255

⁴ «C'est la sagesse juvénile qui est fructueuse, la sagesse de la maturité n'est plus que littérature.» *Op cit*, Carta 33-95, p. 399

onde nos encontramos é *noite* para nós, pois a *réstia de luz* funciona como uma lanterna simultânea ao nosso andar. A sua cobertura é, por isso, circunscrita, limitada.

Na aceitação da vida, pelos seus diversos rostos, como aquilo que se esconde quando se mostra - pois a *réstia de luz* é circunscrita -, todo o ângulo actual termina na *noite*. Termina na *noite* precisamente pela permanente eminência do aparecimento de um outro rosto que ainda não conhecemos, aparecimento que a experiência de já termos conhecido uma mudança de ângulo ratifica. Isso implica então uma relação invariável entre qualquer rosto da vida apreendido e uma incógnita: que rosto terá a vida onde a *réstia de luz* agora não cobre, precisamente porque agora cobre “aqui”.

A cada rosto específico que a vida adquire para nós, há um x - incógnita - que permanece por desvendar. Contudo, esse x não está pressuposto como mera conjectura. Ele parte da experiência de passagem de um ângulo de acesso para um outro que difere do primeiro. O rosto da vida apreendido nesse último ângulo aparece como algo que esteve sempre lá, pois é parte da mesma unidade a que acedíamos no ângulo anterior - a vida -, porém, não era possível vê-lo. Esse rosto era então *noite* para nós, a nossa vida não corria ali. A questão é que quando o rosto da vida é apreendido por um novo ângulo de observação, o x permanece como incógnita, pois está sempre onde a nossa vida não corre, i.e., onde não temos acesso. Devemos, porém, questionar qual é o peso daquilo que é *noite* para nós se, no limite, ela parece estar sempre onde a nossa vida não corre.

Aquilo que ratifica a importância da *noite* - x - enquanto tal é o facto de cada rosto da vida observado ser tido como uma actualização. Uma actualização compreendida como um aumento de focagem no acesso à vida. De tal maneira que o movimento entre um e outro ângulo de observação da vida é tomado como um movimento, não de anulação, mas de sedimentação de rostos da vida. A retrospectiva em relação ao ponto de vista da juventude apresenta a vida sob ângulos que são depois reconhecidos como abandonados⁵. Não obstante, é ainda da vida que se trata, de sorte que aquilo que foi observado sob determinado ângulo não parece ser esquecido na passagem para um outro. É, aliás, essa ausência de esquecimento que, estabelecendo

⁵ «On découvre dans tout son passé ridicule tellement de ridicule, de tromperie, de crédulité qu'on voudrait peut-être s'arrêter tout net d'être jeune, attendre la jeunesse qu'elle se détache, attendre qu'elle vous dépasse, la voir s'en aller, s'éloigner, regarder toute sa vanité, porter la main dans son vide, la voir repasser encore devant soi, et puis soi partir, être sûr qu'elle s'est bien allée sa jeunesse et tranquillement alors, de son côté, bien à soi, repasser tout doucement de l'autre côté du Temps pour regarder vraiment comment qu'ils sont les gens et les choses.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 306

comparações, parece ser capaz de agudizar a forma como se compreende a vida sob um determinado ângulo actual. Esse agudizar tem que ver com a relação entre o rosto que aí observamos e a extensão da vida enquanto unidade⁶. Como se o rosto mais recente fosse sempre aquele que cobrisse uma maior extensão da vida enquanto unidade.

A forma como nos movimentamos na vida, através de diferentes ângulos de acesso, é comparável a uma ponte sobre a qual caminhássemos. Uma ponte que se fosse permanentemente desmoronando logo atrás dos nossos pés. Não é possível regressar atrás e não é possível tomar o ponto onde se está como inicial, pois estamos recordados do que foi visto em determinados momentos do caminho. Para além disso, o caminho que está para a frente só se torna visível - iluminado - a partir do momento em que o pisamos, até lá, ele é *noite*. Assim, independentemente do local da ponte onde nos encontremos, ele *termina na noite*.

Contudo, se essa *noite* é apreensível enquanto *noite*, ainda que seja tomada como incógnita, ela permanece sob a *réstia de luz* que constitui o nosso acesso à vida. Por isso mesmo, ela é apreensível na relação que assume com os sedimentos, rostos, já apreendidos da vida. Essa relação implica que a apreensão da *noite* figure ainda na medida do nosso acesso: *réstia de luz*. Assim, tal como não é possível ter notícia daquilo a que corresponderia o nosso acesso enquanto *luz*, numa ubiquidade que cobrisse a vida como unidade, também não é possível ter notícia daquilo a que corresponde a *noite* senão pela matriz do nosso acesso: (uma *réstia de*) *luz*. Não conseguimos, portanto, aceder àquilo a que corresponde uma *noite* absoluta, uma incógnita absoluta. Ambas estão já em relação com todos os rostos da vida que traçámos, i.e., ambas estão já à (*réstia de*) *luz*.

Essa relação pode ser colocada em evidência de forma mais clara se tivermos em conta o título do texto: *Voyage au bout de la nuit*. *Bout* (fundo) difere de fim ou extremidade por apresentar uma conotação de extensão ou comprimento, diferente de um limite último. *Bout* implica uma última distância que tem como referencial um determinado ponto de chegada. Eis a questão que agora importa: num entendimento dos termos como até aqui têm vindo a ser tomados, uma *Viagem ao fundo da noite*, apresentar-se-ia como uma *viagem* até à última distância que somos capazes de

⁶ Embora ela não possa senão ser vivida já como unidade, o facto de termos já experienciado mudanças de ângulo revela o nosso acesso como *réstia de luz* – circunscrito portanto – e coloca o que está para lá dela como *noite*.

percorrer em direcção à *noite*. Pois a *noite* teria de ser colocada em relação com a *réstia de luz* apresentada como medida do nosso acesso, uma vez que é esta última que nos possibilita qualquer apreensão. Ora, se dizemos *noite*, dizemos compreensão ou apreensão da *noite* e, como tal, dizemos ainda *réstia de luz*.

Se a *noite* determina o ponto em que o nosso acesso termina, mas só pode ser compreendida num acesso a ela - precisamente como ponto em que o nosso acesso termina -, ela é sempre o lugar onde ainda não estamos e do qual, todavia, já temos notícia. Quando avançamos para um ângulo novo, ele era *noite* para nós, no entanto, é descoberto através da *réstia de luz* que constitui o nosso acesso. A *noite* é o ponto no qual nada pode ser apreendido, não há rostos da vida nem sedimentos a recolher. A notícia desse ponto coloca em evidência o nosso acesso à vida enquanto *réstia de luz* - no lugar de *luz* -, uma vez que ratifica a possibilidade de nunca chegarmos a cobrir a extensão da vida enquanto unidade, pois não conhecemos a sua extensão⁷. Cada novo ângulo é então tomado como uma última distância - o *fundo* - percorrida até àquilo que é *noite* para nós: o ponto em que não será possível compreender ou apreender o que quer que seja. Até lá, cada novo ângulo representa o *fundo da noite* que, como tal, é móvel. Esta mobilidade advém do movimento desse *fundo da noite* em frente na extensão da vida sempre em direcção à *noite*. Como se, no nosso entendimento, o acesso implicado a cada três passos na vida - na sua extensão - colocasse a *noite* no quarto passo. Passo que não saberíamos onde pisar, pois seríamos cegos para ele.

O ponto de vista que conduz *Voyage au bout de la nuit* - de resto, como aquele que conduz outros textos de Céline - insiste na sedimentação de rostos da vida e avança continuamente no seu obrar. Ele parece procurar apreender que rosto tem a vida observada na guerra, nos doentes, que rosto tem a vida perante um moribundo⁸. Coloca-se agora a seguinte questão: se se afirma que chegaremos a um ponto onde não se apreenderá o que quer que seja, porquê empurrar x - a *noite* - sempre para a frente através de um contínuo movimento entre ângulos diferentes de observação da vida? Como quem afirma que não é possível observar a unidade que é a vida enquanto tal, mas continua a procurar cobrir, com uma *réstia de luz*, a maior extensão dessa unidade que lhe for possível. Se a *noite* é já compreendida como o ponto onde termina a nossa

⁷ Mais uma vez urge salvaguardar: embora ela seja já vivida como unidade.

⁸ «c'est le fond des sociétés humaines, les chiourmes, les cellules, les menottes... faut connaître !... les hôpitaux, les maladies, je suis au courant !... la guerre aussi... avant de cramser faut tout savoir !... pas un regret !...» *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, p. 58

compreensão da vida e a vida é para nós a compreensão, embora limitada - *réstia de luz* -, que temos dela, não parece ficar nada por aceder. Não será indiferente que rostos sedimentámos até chegar à *noite*, se ela aparece dada como término da *réstia de luz*? Este ponto suspende por agora a questão levantada e conduz-nos ao segundo nível de compreensão da passagem de *Voyage au bout de la nuit* em causa.

O segundo nível de compreensão tem que ver com a finitude inerente à nossa condição – «la brièveté de notre miracle personnelle»⁹ -, perante a qual a vida aparece correspondente à *réstia de luz* que termina na *noite*, na morte. Importa referir que os dois níveis de compreensão levantados não são opostos um ao outro, antes complementam-se. Se apenas figurasse o segundo nível em questão não se trataria senão de uma agudez da percepção da própria morte. E se apenas figurasse o primeiro estaria em causa somente a medida do nosso acesso àquilo que reconhecemos como vida. Não admitiríamos portanto a relação entre aquilo que esse acesso exclui ou inclui e a nossa finitude. Relação que, como se procurará colocar em evidência, parece central nos textos de Céline.

Numa identificação entre a *noite* e a morte perguntar-se-ia a que é que corresponde uma *Viagem ao fundo da noite*. Se *bout (fundo)* corresponde à distância última percorrida até um determinado ponto de chegada, uma *Viagem ao fundo da noite* é uma *viagem* percorrida até à morte do sujeito que a leva a cabo? Não parece ser o caso, tal como Céline explica *Voyage au bout de la nuit* numa carta a um tradutor: «Tout cela est danse et musique. Toujours au bord de la mort, ne pas tomber dedans.»¹⁰. Ora, se a vida é uma *réstia de luz* e a morte é a *noite*, sempre que nos referimos à *noite* ela está ainda sob uma *réstia de luz*, visto que estamos vivos. Assim, o *fundo da noite* constitui-se a partir dessa relação entre a *noite* e a *réstia de luz*, onde *fundo* significa a distância última em direcção à *noite* que podemos percorrer na *luz*: a notícia dela¹¹. *Fundo* evidencia então o carácter tão irreduzível como irremediável do nosso dirigir à *noite*: a relação entre ela e a *réstia de luz* onde, apesar da notícia da *noite*, nos situamos.

⁹ «Et puis nous avons en commun cette conscience de la brièveté de notre miracle personnel, de notre incroyable fragilité. Les autres parlent comme des bûches. Ils ne «savent» pas. Nous, Élie, nous «savons» que ce qu'ils racontent n'a pas de sens – aucun sens – Ils meurent sans le savoir.» *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 33-77, p. 389

¹⁰ *Op cit*, Carta 33-21, p. 355

¹¹ Cf. IONESCO, *Le roi se meurt* : « (Marie) «Tout le monde est le premier à mourir.» Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 60

Se definimos o *fundo da noite* como a compreensão da relação irreduzível entre a *réstia de luz* que é a nossa vida e a *noite* onde ela termina, importa confrontar essa definição com a *Viagem* que se dirige ao *fundo da noite*. Ela não é meramente uma *viagem* empreendida até que se compreenda a relação atrás referida. Como se, uma vez compreendida a relação, houvéssemos chegado ao *fundo da noite*. Antes, a *viagem* em causa é o correr da vida na permanente compreensão da própria vida como *fundo da noite*. Importa procurar compreender a que corresponde isto.

Figure-se a vida como uma circunferência a ser desenhada, cujo fim correspondesse à *noite*, à morte. A constituição de uma circunferência impõe determinadas regras. Nomeadamente a necessidade de todos os seus pontos serem equidistantes do centro. Como tal, o desenho da circunferência implica que o movimento da linha que a constitui não permita qualquer atalho ou variação no seu desenho até voltar a encontrar o ponto inicial, até se fechar, portanto. A rigidez na condução do movimento - do desenho - que constitui a circunferência determina então que o seu fim coincida com o seu início. Isso implica que cada ponto da circunferência seja desde logo tomado como essa mesma coincidência entre início e fim.

O *fundo da noite* não corresponde a ponto algum da circunferência. Ele corresponde à compreensão da vida - do desenho da circunferência - enquanto desenho permanente, cinemático, cujo fim coincidirá com o início. Coincidência que, como acima referido, está já presente em cada ponto que desenhamos. Isso implica que a *noite* como término da vida não seja apenas entendida como uma regra formal e vazia cujo cumprimento é inevitável. A referida coincidência, presente desde logo em cada ponto da circunferência, implica que essa regra tome, a cada vez, a forma daquilo a que corresponde cada ponto da travessia. O facto de início e fim coincidirem em diferentes momentos da travessia surge como ratificação da relação estabelecida entre *réstia de luz* e *noite*. Ora, se essa relação é constitutiva da nossa vida, é-nos impossível aceder a uma *noite* absoluta, pois ela está já sob a *réstia de luz* em que consiste a vida. Assim, a presença permanente da *noite* ao longo do desenho da circunferência – da travessia na vida –, sob a forma da referida coincidência entre início e fim, só é apreensível numa relação com aquilo que compõe para nós, a cada vez, a vida.

É neste ponto que se entrecruzam o primeiro e o segundo nível de compreensão apresentados a propósito da passagem de *Voyage au bout de la nuit* em análise. Tal como não nos é possível a apreensão daquilo a que corresponderia uma *noite* absoluta,

também não nos é possível apreender a vida como *luz* absoluta, suposta como uma ubiquidade de acesso à unidade que ela constitui. A medida do nosso acesso enquanto *réstia de luz* apresenta a vida sob diferentes rostos, provenientes de determinados ângulos de observação dela mesma, na forma de um “assim” sucessivo. Cada rosto da vida é então composto por diversos elementos cujo levantamento nem sempre é simples ou sequer possível efectuar. Esses elementos podem ir de acontecimentos como a guerra, a morte de alguém, o nascimento de uma criança, a pequeníssimos elementos do quotidiano, a uma hora, uma dor de cabeça, um dia específico.

Quando pensamos a coincidência entre início e fim de uma circunferência e, como tal, a permanente presença da *noite* ao longo da travessia, essa presença exige elementos provenientes da vida como *réstia de luz* – acesso - para que seja apreensível. Exige por isso, a cada vez, o rosto da vida correspondente ao ponto da travessia em que nos encontramos. De tal maneira que se a *noite* – a morte - for tida como aquilo que penhora a vida, ela é entendida como o que penhora aquilo a que corresponde para nós a vida a determinado momento, com todos os elementos que compõem o actual rosto que ela assume. Tudo o que vimos, todas as pessoas, todos os lugares, todas as ideias, todas as músicas.

1.1.Do baixo à melodia da vida

A dado momento em *Voyage au bout de la nuit* lê-se :

Personne ne lui résiste au fond à la musique. On n’a rien à faire avec son cœur, on le donne volontiers. Faut entendre au fond de toutes les musiques l’air sans notes, fait pour vous, l’air de la Mort.¹²

Não existe uma melodia sem notas. São precisamente as notas musicais que compõem uma melodia.¹³ Parece então estar em causa uma espécie de melodia silenciosa, muda, que não se tornasse perceptível senão através de músicas que ouvimos realmente, como presença permanente no *fundo* de cada uma delas. A *melodia da Morte* é como um baixo mudo de todas as músicas. A parte mais baixa da harmonia, alicerce fundamental de tudo o que se lhe sobrepõe, tudo o que escutamos.

Essa *melodia sem notas, da Morte*, parece corresponder à *noite* como atrás tem vindo a ser referida: a sua apreensão só é possível na relação com os elementos da vida que a compõem enquanto *réstia de luz*. A irremediabilidade dessa condição de

¹² *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 316

¹³ Excluiu-se uma opção válida: Céline poderia referir-se a sons que compusessem uma melodia fora das escalas que reconhecemos e, como tal, não seriam reconhecidos como notas.

possibilidade parece confirmar-se ao tentarmos figurar aquilo a que corresponderia uma perscrutação de uma melodia silenciosa isolada. Essa perscrutação consistiria, no fundo, numa tentativa de apreender o silêncio, uma vez que qualquer som que figurasse corresponderia já às músicas através das quais a *melodia sem notas* parece ser apreensível e, como tal, não se trataria de um escutar isolado da *melodia da Morte*.¹⁴

Tome-se como exemplo de uma perscrutação ao silêncio a câmara anecoica. Quando um sujeito entra nela, ele torna-se o próprio som, i.e., ouve o seu sangue a correr, o batimento cardíaco, um zumbido nos ouvidos. Assim que entra na câmara, está-lhe vedado o acesso àquilo que se podia supor dela: algo como um isolamento do som. Entende-se então um contrariar de qualquer expectativa que pudesse correr no sentido de um objectivismo surdo, onde uma câmara anecoica fosse para nós uma câmara de silêncio.

Esse contrariar parece partir do carácter indelével da nossa presença, i.e., do facto do exterior parecer ser irremediavelmente capaz de adquirir um cunho, uma forma, do interior. Todavia, como todo o som exterior ao sujeito fica fora da câmara, e nós estamos habituados a viver nesse som, aquilo que ouvimos – nós próprios – tende a ser ouvido como parcialmente exterior, mesmo depois da compreensão da sua proveniência. O que é ouvido não corresponde meramente ao sujeito, mas ao sujeito colocado numa posição onde aquilo que é ouvido – ele próprio – aponta ainda para um exterior habitual que desertou e que, não obstante, continua a aparecer através da utilização do único elemento que parece ainda figurar: o próprio sujeito. Dito de forma simplista, até que o ouvido possa ouvir-se a si mesmo, e não pode, tudo aquilo que ouve é-lhe exterior, ainda que provenha do interior do corpo. Assim se compreenderá que aquilo que é escutado na câmara é ainda, e só pode ser, do âmbito da relação entre o sujeito e a vida.

Simultânea à possibilidade de se tornarem evidentes elementos nossos para que somos surdos - devido ao som que habitualmente os envolve -, é a possibilidade de compreendermos a forma pela qual a vida se apresenta também como som para o qual somos, em grande parte, surdos. Isto é, que a vida não é normalmente escutada como determinado som, mas como a simples forma habitual e categórica em que as coisas são e, nesse caso, exterior e independente de nós. A tentativa de suspensão da vida enquanto

¹⁴ É certo que agora se faz corresponder qualquer som às músicas e, desse modo, deixa-se cair a necessidade de uma melodia ter notas para se constituir enquanto tal. No entanto a comparação aqui tem já dois níveis: melodias – melodia sem notas; sons – silêncio.

som pode torná-la mais facilmente escutada, precisamente porque começa a ser entendida como uma determinada composição de sons que constitui algo que nos é simultaneamente exterior e interior.

Essa composição de sons permanece como referencial quando procuramos suprimi-la, na medida em que ainda que tentássemos eliminar o seu aspecto exterior – como vida –, o referencial colocaria o nosso interior como exterior – e ele aparecia ainda sob a forma da vida. Ao mesmo tempo, a tentativa de supressão do exterior vem pôr em evidência o interior que permanece peremptoriamente a soar – nós mesmos – e, nesse sentido, naquilo que entendemos como exterior - nessa composição de sons - figura sempre um som que corresponde ao nosso interior.

O escutar desse som como inevitável implica uma acção contínua dentro da relação entre o sujeito e a vida. Uma soa, o outro escuta e também a forma como o próprio sujeito soa é escutado por ele nessa melodia. A acção contínua é importante como evidência de um também contínuo movimento que o sujeito, ainda que “parado”, é obrigado a cumprir pela relação matriz – entre si e a vida - que rege a sua própria existência. Ainda que o sujeito esteja “parado” a escutar ele continua engrenado num movimento, tanto dependente como independente de si, que não permite intermitências. No limite, esse movimento afirma-se tão somente por ouvirmos a nossa pulsação. O movimento aparece como constitutivo, o que significa que não há como lhe fugir. O facto de a melodia da vida aparecer como evidência - na forma sonora - desse movimento que nos é constitutivo implica que essa mesma melodia, na evidência que apresenta, coloque uma petição de movimento. Uma petição de resposta e anuência a uma melodia permanente que se forma a cada passo que damos, mas que permanece ainda que não demos um só passo. O facto de este movimento ser compreendido na notícia de uma acção contínua, no âmbito da relação entre o sujeito e a vida, implica não só que o movimento nos é constitutivo, mas que a própria vida é para nós, constitutivamente, movimento.

Neste ponto enfatizar-se-á que a vida enquanto *réstia de luz*, no acesso que nos é permitido, não é definida de forma clara senão referindo a volatilidade em que essa *réstia de luz* está constituída. Também ela é movimento. A *luz* poderia estar parada, mas uma *réstia de luz* só alumia aquilo para o qual avançamos, caso contrário não há forma de lhe aceder. A própria *noite* define-se aqui também. Como já referido, ela é aquilo

para o qual não somos capazes de avançar, é o término do movimento. E de cada vez que avançarmos, iluminamos, e ela não será já *noite*, mas dia.

De modo semelhante à câmara anecoica, se figurarmos uma perscrutação à *noite* – como até aqui tem vindo a ser entendida: término do acesso e morte – compreenderemos que, na tentativa de eliminar tudo aquilo que corresponda ainda à *luz*, somos nós, enquanto aquele que perscruta, que trazemos já *luz*. De tal maneira que aquilo que tentamos ver da *noite* não deixa de estar em vez do que habitualmente vemos: uma determinada composição da vida. Assim, a *noite* – na sua segunda acepção, a morte – permanece para nós aquilo que representava antes deste exercício: aquilo que estaria aqui se isto não estivesse aqui. Tal como a propósito do som, a própria *luz* é compreendida numa inevitabilidade que a coloca como que plasticamente disponível. Ela é, como o som, aquilo que a cada vez soar, i.e., aquilo que estiver presente para soar. A questão é que este exercício – a perscrutação quer do silêncio quer da *noite* – coloca em evidência uma determinada composição habitual para que estamos normalmente inadvertidos. É precisamente na suspensão desta última, através da sua substituição por aquilo a que acedemos no referido exercício, que ela é descoberta ou simplesmente posta em evidência.

Essa composição tem que ver com uma espécie de coordenadas que temos da própria vida e que transportamos continuamente sem ter notícia disso. A suspensão dessas coordenadas de uma composição habitual pode conduzir a uma tentativa de levantamento dos elementos que a compõem. Compare-se – tanto no som como na *luz* – essas coordenadas aos elementos de uma sala onde estamos habitualmente. Uma sala onde todas as luzes se apagassem e nós procurássemos dizer: ali está a cadeira, ali a porta, ali a cómoda, ali uma jarra. Não “perdemos o pé” quando seria precisa a luz para ver a cadeira, pois somos nós mesmos quem a coloca no sítio, como se logo a devolvêssemos parcialmente à luz. Todavia, coloca-se a questão de provavelmente não sabermos dizer que desenhos estão pintados na jarra, de que cor são as flores, quantos passos damos da cadeira à cómoda, etc. Também na câmara anecoica, quando começássemos a ouvir bater o nosso coração, poderíamos pensar nos sons que habitualmente são simultâneos a esse bater que está abafado. Os carros a passarem, pessoas que conversam, fábricas, obras, sons de animais, etc. No entanto, provavelmente não conseguiríamos fazer um levantamento exaustivo e ordenado de tal modo que nele figurasse o som do vento fraco ao passar por baixo das portas, pessoas a

tossirem alternadamente, alguém que coça o queixo, pequenos objectos ao cair, alguém que põe o cabelo para trás das orelhas.

Perante isto e antes de mais importa questionar o caminho escolhido. O propósito assentava em questionar de que forma uma melodia muda, um baixo silencioso, está sempre presente em qualquer melodia que escutamos. Aí optou-se por figurar uma exclusão de todo o som possível, na tentativa de apreensão daquilo a que corresponderia essa melodia muda. À exclusão de todo o som fez-se corresponder o silêncio. Correspondência que veio revelar a nossa impossibilidade de lhe aceder, não só na evidência de a própria vida ser já, afinal, ela mesma música, mas de a nossa mera presença implicar logo som. Todavia, a tentativa de exclusão de todo o som para que fosse possível escutar a *melodia sem notas*, a *melodia da morte* - que é para nós silêncio -, demonstrou, a par da impossibilidade de lhe aceder, que somos parcialmente surdos para a própria constituição da vida enquanto música, composição de sons.

1.2 O ruído branco e as impressões da melodia

O que parece realmente importar não é o facto de não identificarmos o som produzido por alguém que coça o queixo, antes, é o facto do som de alguém que coça o queixo estar ainda assim integrado na nossa vida enquanto parte de uma mesma melodia. Isto coloca em evidência a limitação, ou falta de acuidade, do nosso acesso que, como tal, não é capaz de apreender aquilo a que corresponderia a vida como unidade na certeza de uma reunião de “todas as tropas”. Não obstante, essa unidade funciona, pois cada rosto da vida que apreendemos não pode senão ser observado como uma economia da própria vida enquanto unidade¹⁵. Aí reside a razão pela qual parecemos não atentar habitualmente aos referidos sons discretos de forma discriminatória. Pois o nosso ponto de vista parece estar configurado de tal modo que só atenta às diferenças, àquilo que é reconhecido como não pertencente à unidade do referido rosto da vida, ainda que não consigamos discriminar cada elemento desse mesmo rosto. Esses sons que não destrinchamos ou não identificamos como presentes correspondem à melodia da vida e, como tal, não constituem uma diferença em relação a ela, antes, são parte da sua constituição.

Se assim é, na configuração da vida enquanto composição de sons - música - existe um rol de elementos que, embora não sejam discriminados, compõem também

¹⁵ Ainda que permita o distanciamento que nos deixa reconhecer e definir um rosto da vida.

essa mesma música. Estes sons que compõem a melodia da vida, ainda que não discriminados, formam uma espécie de mancha residual na melodia da vida, i.e., naquilo que constitui o “assim” referido a propósito dos rostos da vida. Essa mancha funciona então como uma espécie de ruído branco, cuja média das suas frequências é igual a zero, pois elas compensam-se umas às outras, dificultando a distinção entre umas e outras. A importância do ruído branco é que ele aqui é contínuo e aquilo que o constitui é volátil. Não existe uma escala de importância que faça corresponder aquilo a que acedemos da vida e a gravidade das impressões que daí tiramos. Como tal, pode existir um qualquer acontecimento que a outro sujeito surja como permanente tema da melodia da sua vida e que, na nossa melodia, não seja sequer destrinchável de outros sons e corresponda meramente à mancha do ruído branco¹⁶. Ao afirmar a presença do ruído branco enquanto mancha residual diz-se que a vida não é, habitualmente¹⁷, apenas esse ruído branco. Isso significa que há uma melodia constituída e talhada pelas nossas próprias impressões. É, aliás, essa mesma melodia formada pelas nossas impressões que valida cada rosto, cada “assim”, da vida, em vez de constituir um mero julgamento acerca do reconhecimento que possamos ter acerca dela.

Essa validação assenta na melodia enquanto movimento, enquanto aquilo que corre continuamente, tal como a vida segundo a definição de uma linha cinemática na rigidez do desenho de uma circunferência. Isto significa que a vida não é *farsa melancólica*, é sim reconhecida como *farsa melancólica* e esse reconhecimento pode até constituir o ponto de fuga de todos os elementos que figurem no que a vida nos apresenta a dado momento. Contudo, o nosso ponto de vista é estilhaçado, ou seja, ele vê “isto” e depois “aquilo” e “aquilo”... O rosto da vida proveniente de um qualquer ângulo de observação organiza o apresentado¹⁸, nomeadamente na atribuição de uma

¹⁶ Tal como pode ocorrer que, em diferentes momentos da vida de um mesmo sujeito, existam elementos que outrora constituíam tema e agora são parte da mancha a que chamamos ruído branco.

¹⁷ Diz-se “habitualmente” porque nada diz que um sujeito não possa viver numa apatia ou indolência onde não se reconheça senão ruído branco, isto é, a vida como mero ruído de fundo indestrinchável nas suas componentes mas contínuo na sua presença.

¹⁸ Aquilo que se designou ângulo de observação aproxima-se da noção de disposição, isto é, do facto de estarmos irremediavelmente dispostos, posicionados de uma determinada forma na existência, na vida. Entende-se por isso disposição no sentido do termo alemão *Stimmung* tal como surge, por exemplo, em HEIDEGGER: *Sein und Zeit* §29, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967, pp 134-140; *Hölderlin Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»* §8, Gesamtausgabe: Vorlesungen: 1923-1944, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1980, p. 79. *Stimmung* tem uma acepção musical enquanto afinação. Esta acepção complementa o que existe de coadunável em *Stimmung* à noção de ângulo de observação à vida. Figure-se a disposição – mediante a qual o sujeito se posiciona na existência – enquanto afinação de um instrumento que representa a relação do sujeito à vida. Essa afinação, na «escala justa» que impõe, implica que todo o som produzido por esse instrumento – a relação do sujeito à vida – seja conforme a

sonoridade que cada estilhaço tem para nós, contudo, é sempre ainda de estilhaços que se trata. Daí que existam elementos que fazem parte da mancha a que chamamos ruído branco e outros que constituem tema da melodia da vida. Na ausência de uma dinâmica – movimento - desses estilhaços, cada rosto da vida corresponderia irremediavelmente ao reconhecimento de uma estaticidade por parte de quem está já excluído da vida, pois a vida em Céline é movimento, *viagem*. Se assim não fosse, não existiria sequer o esforço para que nos recordássemos que a vida não foi sempre “assim”, e que existem rostos ausentes capazes de negar a possibilidade de a vida ser apenas esta *farsa melancólica*. Enquanto acesso à vida, a *réstia de luz* surge numa condição de volatilidade, pois acompanha o próprio movimento das nossas horas e, como tal, aparece como uma lanterna perante aquilo que a cada vez surge. Aí essa *réstia de luz* parece colocar permanentemente aquilo que surge em julgamento, no julgamento da atribuição da sonoridade que aquilo adquire para nós.

Esse julgamento, embora parta de nós, uma vez que parte da nossa posição em determinado ângulo de observação, aparece como exterior. Pois nós não escolhemos não destringir o som provocado por alguém que coça o queixo ao nosso lado, ele aparece já sem relevância, apagado. A melodia da vida constitui-se assim a partir daquilo que assume relevância na nossa compreensão da vida, na compreensão da nossa vida, aliás. De tal maneira que aquilo que dela escutamos é composto precisamente pelas impressões que constituímos. Todavia, também essa melodia não é julgada por nós e aprovada como melodia antes de se constituir como tal, ela parece provir da própria vida. Daí que um rosto da vida seja equivalente a uma espécie de “assim” que lhe reconhecemos como próprio: a vida é, ela mesma, “assim”, soa “assim”.

Isto significa que ainda que sejamos capazes de destringir determinados elementos da melodia, não sabemos realmente por que razão eles nos aparecem como evidentes e constitutivos (de forma evidente, precisamente) do rosto da vida. Assim, mesmo que sejamos capazes de reconhecer, em determinados casos, a correspondência entre aquilo que observamos e a disposição – e respectivo regime de sentido - em que nos encontramos, não é de todo claro por que razão, de repente, somos “chamados” a reparar, por exemplo, na forma como uma mãe compõe o casaco ao filho, ou como determinado sujeito baixa os olhos quando entra numa sala. A questão que agora

uma mesma afinação que o rege e que, como tal, torna difícil conceber uma mesma canção escutada numa afinação diferente.

importa não provém de uma qualquer estranheza no presenciar desses gestos, pois provavelmente já assistimos aos mesmos em dias anteriores. A questão reside no facto de sermos “chamados” por esses gestos que de repente se espraíam regidos por uma economia que define um rosto da vida. Economia que não nos consulta a propósito desse espraíar, pois logo nos recolhe naquilo que ela implica: ser “chamado” por determinado elemento.

Mais uma vez surge a medida do nosso acesso como correspondente a uma *réstia de luz* e, por isso, circunscrita, limitada. Essa medida apresenta como estilhaço aquilo que é observado no acaso de levantarmos a cabeça no preciso momento em que o sujeito baixa os olhos na sua entrada. Contudo, se o nosso acesso é circunscrito, esse estilhaço, regido pelo acaso de ser aquele o momento preciso em que levantamos a cabeça, é tanto um acaso como se não levantássemos a cabeça. Se percebemos que o nosso acesso, na limitação que lhe é própria, é regido por uma necessária sucessão de acasos, não é de todo claro por que razão somos “chamados” distintamente pelo que é observado em alguns deles. Tal como referido acima, aquilo que neles surge pode ter sido já observado várias vezes livre deste espraíar capaz de constituir um elemento evidente do rosto da vida. Replicar-se-ia que a distinção em causa tem que ver com as diferenças entre os ângulos de observação à vida – disposições – que percorremos. Todavia, a questão estende-se à diferença entre elementos observados dentro de um mesmo ângulo de observação.

Aí se compreenderá com maior clareza a força dessas impressões que, mesmo provindas de acasos, são escutadas por nós numa espécie de transmutação da necessidade que obriga o nosso acesso a uma estrutura de acasos para a necessidade de ser “este” e não outro. Não a necessidade de ter sido “este” e não o outro, mas a necessidade da evidência de ele já aqui estar, de estar já definido e ter peso por isso mesmo. Pois, no limite e como anteriormente referido, num acesso constituído como uma *réstia de luz*, não parecemos aceder senão a estilhaços, mas eles correspondem sempre já a uma unidade – a vida. De tal maneira que aquilo que nos coloca à mercê da apresentação da vida como *farsa melancólica* – ou qualquer rosto que ela possa apresentar - parece assentar neste estar à mercê das impressões implicadas nos estilhaços a que acedemos. É precisamente o movimento que experienciamos entre estilhaços que ratifica o nosso movimento – travessia – na vida e, como tal, que seja da vida que a cada vez se trata. Daí a possibilidade de força de uma impressão que a

determinado momento, ainda que seja entendida como estilhaço, não pode senão constituir elemento de um gravar da vida numa apresentação singular, numa melodia singular.¹⁹

Dizia-se atrás que essa melodia singular é acompanhada por uma mancha residual de elementos de difícil distinção, identificada como ruído branco. Ora, quando escutamos uma melodia que soa simultânea a um ruído branco, a primeira pode ficar ligeiramente atenuada ou dissimulada por ele, mas essa simultaneidade mantém uma constância em que os dois parecem ser escutados como a mesma canção. Quando, de repente, o ruído branco cessa, surge uma enorme estranheza, como se de súbito nos “faltasse o chão” e a melodia soasse límpida demais. Existem momentos onde aquilo a que se chama ruído branco, ainda que não cesse, é reconhecido sob essa mesma forma de ruído branco. Consequentemente, a melodia, de repente, surge numa clareza não habitual, já que é ampliada pela compreensão desta numa habitual posição sonogada pelo ruído branco que a acompanha. Nessa compreensão ela adquire uma forma resultante da notícia de uma limpidez tida agora como devida mas habitualmente subtraída. Isto parece corresponder à noção de *exílio* em Céline tal como surge em *Voyage au bout de la nuit*.

1.3 A errância no *exílio*

C'est cela l'exil, l'étranger, cette inexorable observation de l'existence telle qu'elle est vraiment pendant quelques heures lucides, exceptionnelles dans la trame du temps humain, où les habitudes du pays précédent vous abandonnent, sans que les autres, les nouvelles, vous aient encore suffisamment abruti.²⁰

O *exílio* é desde logo identificado como lugar da lucidez. Isso significa que ele é tido como uma *observação inexorável*, crua, onde a visão da vida ocorre num grau de acuidade superior ao nosso olhar habitual, este último que implica uma desatenção à contínua presença do ruído branco enquanto tal. O ruído branco contém por isso os *hábitos* próprios do que é, metaforicamente, identificado como o nosso *país*, a nossa

¹⁹ Veja-se que o que ocorre no espriar de uma impressão para a constituição de um rosto da vida parece verificar-se não só a propósito da vida, mas também, por exemplo, no rosto que determinadas pessoas adquirem para nós. Cf. WOOLF, Virginia, *The Waves, Selected works of V. Woolf*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2005, p. 678: «Yet Byron never made tea as you do, who fill the pot so that when you put the lid on the tea spills over. There is a brown pool on the table - it is running among your books and papers. Now you mop it up, clumsily, with your pocket-handkerchief. You then stuff your handkerchief back into your pocket - that is not Byron; that is so essentially you that if I think of you in twenty years' time, when we are both famous, gouty and intolerable, it will be by that scene: and if you are dead, I shall weep.»

²⁰ *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 229

terra. Na suspensão desses *hábitos*, precisamente devido à ausência do *país* a que correspondem, sobra a lucidez. Ela surge não como suspensão de todo o som, de todas as impressões, mas, pelo contrário, como presença exclusiva dessas mesmas impressões. Daí que tudo aquilo que é *hábito*, automático, e por isso remetido para um habitual ruído branco, cessa porque deixa de funcionar na dissimulação própria do ruído branco em relação à melodia constituída pelas nossas impressões. É nesse cessar que a sua falta encaminha à compreensão da sua presença e sonoridade habituais, que acabaram de desertar. Sobra a relação matriz entre o sujeito e a vida, relação caracterizada como produtora de uma melodia. Pois que tudo aquilo que aparece no *país* de chegada e seria passível de se vir a constituir como ruído branco não o é ainda.

O momento do *exílio* propriamente dito é aquele onde não estamos ainda onde já estamos, no *estrangeiro*, e ainda estamos onde já não estamos, pois o *estrangeiro* está para um referencial, um *país* reconhecido como nosso e portanto presente como referencial. O *exílio* representa então um ponto privilegiado em termos de acesso, pois nele se reconhece o ruído branco que, no *país* que desertámos, não era entendido como tal – sobretudo numa certa dissimulação em que coloca a melodia – e, quanto ao país estrangeiro, coloca uma espécie de vigilância em relação a esse ruído branco que, perante essa vigilância do sujeito, parece suspender o seu habitual papel de dissimulação da melodia e adquire justamente um papel de, se assim se pode dizer, intensificação da atenção a essa mesma melodia. A questão é que, se o ruído branco outrora deturpava a melodia escutada, esse deturpar amortecia e suavizava aquilo que era escutado. Assim, no *exílio* e conseqüente suspensão da acção do ruído branco enquanto dissimulador²¹, tudo é escutado em sucessivas impressões e não há som algum que se pareça confundir com um outro numa mancha que indicaria mera presença. No *exílio* todas as coisas nos vêm, por assim dizer, gritar ao ouvido como são e mostrar

²¹ Diz-se suspensão da acção do ruído branco enquanto dissimulador e não meramente suspensão do ruído branco enquanto dissimulador pois, tal como se procurou salvaguardar atrás, não parece que seja possível uma absoluta suspensão de qualquer dissimulação de um ruído branco, uma vez que essa dissimulação parece ser constituinte do nosso ponto de vista. Este não parece ser capaz de um levantamento, a cada vez, absoluto de tudo o que o rodeia. Isto deve tornar-se relativamente claro a partir da apresentação que até aqui tem vindo a ser seguida a propósito da medida do nosso acesso enquanto *réstia de luz*, os estilhaços em que o nosso olhar se movimenta, etc. Deste modo, diz-se suspensão da acção do ruído branco porque, ainda que este permaneça, ao ser compreendida a constituição do ruído branco como tal não parece ser possível regressar ao ponto em que ele figurava num amortecimento da melodia sem ser compreendido – escutado - enquanto tal, numa certa dissimulação portanto. No *exílio*, ele adquire mesmo um papel de intensificação da atenção a essa melodia.

como soam. Este é um ponto especialmente importante. Em primeiro lugar pelo que figura nessas impressões que, no *exílio*, surgem destacadas na melodia da vida.

Lê-se:

Tout dans ces moments vient s'ajouter à votre immonde détresse pour vous forcer, débile, à discerner les choses, les gens et l'avenir tels qu'ils sont, c'est-à-dire des squelettes, rien que des riens, qu'il faudra cependant aimer, chérir, défendre, animer comme s'ils existaient.²²

Aparentemente, mais do que o facto de cada elemento nos aparecer na sua singularidade, o que importa é que quando discernimos esses elementos na sua singularidade eles são, no *exílio*, iguais na sua forma: *esqueletos*, *nadas*. São algo outrora provido de vida e agora resumido à estrutura obsoleta de *esqueleto* onde, a julgar pela passagem citada, todas as coisas se encontram. Aqui, o momento do *exílio* na *viagem* aparece como quadro onde figuram todos esses elementos. Eles são, como atrás referido a propósito do nosso ponto de vista, estilhaços. São um “isto” e depois “aquilo”, ainda que estejam regidos por um determinado ângulo de observação em que o sujeito se encontra, dado como ponto de fuga do quadro em questão. O facto de serem tomados como estilhaços implica desde logo uma homogeneidade óbvia entre todos eles: o seu ser estilhaço. Perguntar-se-ia a partir de que unidade esses elementos constituem estilhaços. Essa unidade remete-nos para a nossa relação com a vida, para a sua melodia portanto. No *exílio*, a melodia da vida surge numa limpidez não usual, identificada com a lucidez. Essa lucidez parece implicar que o sujeito escute não só a melodia da vida enquanto aquilo que a cada vez vai soando, mas também a própria estrutura da melodia da vida: a sua engrenagem. Essa estrutura e, consequentemente, respectiva engrenagem, foram identificadas como movimento.

Dizia-se que, no limite, a relação entre o sujeito e a vida é constituída a partir de um movimento que, como tal, aparece constitutivo nos dois elementos dessa relação – sujeito e vida. Se aquilo que está em foco no *exílio* é o som da engrenagem, o som da própria constituição do movimento, seria possível que os *esqueletos* a que assistimos nesse movimento se tornassem indiferentes entre si. De tal maneira que essas formas parecem passíveis de se tornarem meramente caracterizadas pelo seu ser elemento observado em movimento, em *viagem* dir-se-ia. Tudo isso adviria do facto de o escutar da engrenagem do movimento da vida implicar já um ângulo específico de observação. Esse ângulo é o *fundo da noite*, definido como a compreensão de que a *noite* está

²² *Ibidem*

presente a toda a linha no movimento da vida, na *viagem*. Daí que cada elemento observado pudesse ser apenas *esqueleto*, um *nada*, pois tudo está já penhorado para aquele que observa. Todavia, a perspectiva do *fundo* não termina numa rendição a essa penhora e à imobilidade – ou ao cancelamento do movimento - que daí poderia advir. Pelo contrário, como lemos na passagem citada a propósito desses *esqueletos*: «(...) qu'il faudra cependant aimer, chérir, défendre, animer comme s'ils existaient»²³. A expressão *como se*²⁴ constitui uma importante chave em *Voyage au bout de la nuit*. Ela evidencia, por um lado, a forma pela qual nos esforçamos por permanecer em movimento, mesmo no *exílio* e consequente clarividência da eminência da *noite*. Por outro lado, a expressão *como se* tem, de certo modo, a força de uma evidência nos textos de Céline.

Em primeiro lugar, importa salvaguardar que os *esqueletos* observados no *exílio* em causa não constituem, apesar da homogeneização da sua condição, ruído branco. Pelo contrário, é precisamente a notícia da singularidade implicada em cada um desses elementos que agudiza a compreensão deles enquanto *esqueletos*. Se assim não fosse, o movimento implicado na expressão *como se* não seria possível, pois não saberíamos a que é que nos dirigimos nem como fazê-lo. Não saberíamos então dirigir-nos a esses *esqueletos* no dever de, ainda assim, *amá-los*, *animá-los*. No *exílio* - identificado com a lucidez - a acuidade do olhar reside num grau superior ao habitual, daí que pareça haver pouco que o nosso olhar contorne ou perante o qual ele se distraia. É isso mesmo que parece constituir aquilo a que Céline chama a «immonde détresse» própria do *exílio*. Ela tem que ver com uma duplicidade do olhar - de certo modo cirúrgica - entre, por um lado, alguém que está “ali” e encerra em si determinadas singularidades que somos capazes de compreender e, por outro lado, o facto de esse alguém ser um mero *esqueleto*, não só passível de ser tomado como indistinto de qualquer outro, como, pelo carácter do apresentado, vazio, estéril. Esta duplicidade recai na seguinte tensão: o *esqueleto* é uma americana bonita²⁵, é um lugar onde Bardamu – outro nome de Ferdinand, personagem conductora de *Voyage* - poderia estar bem, são pessoas que passam.

²³ *Ibidem*

²⁴ Cf. «Dans ce métier d'être tué, faut pas être difficile, faut faire comme si la vie continuait, c'est ça le plus dur, ce mensonge.» *Op cit*, p. 41

²⁵ O momento em questão passa-se na chegada de Bardamu aos Estados Unidos.

O movimento de um *como se* - *como se* todos estes não fossem já *esqueletos* -, implica então que vejamos aquilo que é anterior ao despojamento que o ângulo de observação onde estamos - *fundo da noite* - inflige aos estilhaços que observamos. Para que, nesse recuar, possamos talvez ser capazes de *amar* e *animar* esses *esqueletos*. Pois, afinal, o movimento *como se* é em parte falso, visto que eles – *esqueletos* – já são essas singularidades que lhes reconhecemos e mesmo o seu ser *esqueleto*, independentemente das suas singularidades, coloca-nos já perante uma estrutura que se presta a receber – a receber vida, no limite -, a ser *animada* precisamente. Todavia, a tensão que se opõe a um *como se* não pode deixar de evidenciar que o *esqueleto* é a estrutura do rasto de qualquer coisa que já foi e que agora observamos como cancelada. A questão é que, malgrado a notícia da compreensão dessa estrutura na evidência de um cancelamento, essa compreensão não aparece desgarrada de algo que se sabe e é anterior à compreensão desse cancelamento. É que só cancelamos aquilo que ainda pode ser, por mais que aquilo que conduz a esse cancelamento tenha a força semelhante a uma evidência que puxe na direcção de um “já não é”. Então o *como se* é resultado de uma petição de resposta ao seguinte: *eu sei* que está ali alguém.

A fundamentação do *como se* atrás descrito a propósito dos *esqueletos* parte de um movimento da mesma ordem com maior amplitude. Ele parte, antes de mais, da estrutura em que todos os estilhaços são notados por nós. Essa estrutura foi definida como melodia da vida, nas impressões que a constituem. Como melodia da vida, ela implica a notícia do permanente movimento que entretece todas essas impressões. É neste ponto que o movimento implicado na expressão *como se* surge como evidência nos textos de Céline. Pois se a estrutura do ângulo do *fundo da noite* apresenta o movimento como constitutivo, independentemente – por exemplo - da boa vontade implicada no dever de *amar* e *animar* os *esqueletos* que observamos, a vida permanece, ela mesma, num movimento com a característica *como se*. Ela corre permanentemente *como se* não fosse terminar para nós, quer o notemos, quer não. Tal como a propósito dos *esqueletos*, a vida apresenta a petição de um movimento *como se* – *como se* não estivéssemos permanentemente no *fundo da noite* -, pois apresenta permanentemente a sua evidência primeira: está aqui.

A notícia desse movimento inevitável apresenta-se, em Céline, na forma de uma melodia da vida que coloca, então, uma permanente petição de resposta, de continuação do movimento onde já estamos. Importa compreender quais são, no *exílio*, as condições

em que essa resposta ocorre. Aquilo que a identificação entre a lucidez e o *exílio* coloca como evidente é que, no ângulo correspondente ao *fundo da noite*, toda a vida é já um *exílio* habitualmente disfarçado sob ruído branco. Pois se aquilo a que corresponde metaforicamente o nosso *país* fosse realmente isso, uma pátria, as referências que lhe atribuíamos não teriam desaparecido.

A paisagem a que essas referências estavam vinculadas desapareceu e essas mesmas referências deixaram de funcionar como país – o nosso. Na perda dessa pátria enquanto referência, o sujeito reconhece-se a si mesmo como errante, onde quer que esteja. Ainda assim, essa errância pressupõe a cada vez uma localização e nessa localização, seja ela qual for, parecem existir sempre *esqueletos* que deveríamos *amar e animar*. Porém, ainda que esse dever seja cumprido, ele parece ser cumprido numa absoluta solidão, pois todos esses *esqueletos* nos são estranhos, nunca familiares. Solidão que parece agravar-se no facto de esses *esqueletos* não se saberem *esqueletos* e, como tal, existir uma enorme inadequação entre a forma que lhes atribui aquele que os olha no *exílio* e a forma como eles se comportam, como quem estivesse – pois estão, afinal – vivos e, talvez até, em casa. Não obstante, devido à tensão em causa nessa solidão – entre a forma que aqueles têm para o sujeito e o dever de contornar essa forma –, o sujeito não parece ser capaz de instaurar uma indiferença onde fosse possível errar pela vida como um turista. É que se um turista pode visitar outros lugares num absoluto desprendimento de quem depois regressará a casa, no *exílio* de Céline deixaram de existir as referências dessa casa, de modo que para o sujeito errante não existe outro lugar senão aquele em que está, seja ele qual for.

Esse lugar é sempre estranho, pois não corresponde ao *país* de onde partimos. Todavia, também esse *país* não corresponde já àquilo que era para nós e qualquer resiliência deixou de poder vir dele. Pois ainda que essas referências não sejam esquecidas – e pesam na «immonde détresse» do *exílio* –, elas são aquilo que se apelidou ruína a propósito da retrospectiva em relação ao ponto de vista da juventude²⁶. Isto significa que esse *país* não é anulado como “nunca foi”, mas compreendido como “já não era” no momento de chegada ao *exílio* e, sobretudo, já não é na permanência no *exílio*, pois não é possível retornar a esse país tal como ele era no momento da partida. Se esse *país* “ainda fosse” no momento de chegada ao *exílio*, não reconheceríamos neste último o local da lucidez, como se só agora víssemos correctamente, como se só agora

²⁶ Cf. p. 2

fôssemos capazes de uma visão *inexorável* da forma da nossa existência. Pois o local de chegada no *exílio* constituiria para nós a estranheza em relação a um referencial onde as coisas são reconhecidas – talvez de forma inconsciente, mas vividas sob esse reconhecimento - numa adequação a um “dever ser” da nossa existência, em relação a nossa casa portanto. Assim como provavelmente não reconheceríamos a «immonde détresse» própria do *exílio* enquanto símbolo da nossa existência que só agora, nessa lucidez, é tida como passível de ser observada de forma *inexorável*. Pois essa «immonde détresse» não seria então capaz de contaminar aquilo que dela deveria diferir: o *país* de onde partimos.

O *país* de partida a que Céline se refere parece ter que ver com a noção de casa, de “estar em casa”. E em casa as coisas estão dispostas de tal modo que lhes reconhecemos nessa disposição o seu lugar, reconhecemos a adequação ao lugar que lhes é devido. É essa adequação – reconhecida no *exílio* como preenchida também pelo ruído branco que faz parte da nossa existência – que agora aparece como cancelada. Não porque aquilo que constituía o *país* de partida se tenha alterado, mas porque a adequação ou o “dever ser assim” das coisas desse *país* aparece como vazia àquele que partiu. Não por ser aquela forma de adequação específica, mas porque não há tal coisa como um “dever ser assim” que resulte como tal. Isto é, não há tal coisa como uma casa onde todas as coisas estão onde devem estar. Ou, precisamente por pressupor essa adequação habitual, onde aquilo que está fora do lugar logo fosse reconhecido como tal e, por isso, a arrumar, a ser colocado de volta ao seu lugar. No *exílio* há sim, e a tensão em causa na «immonde détresse» do *exílio* assenta neste ponto, um “deveria ser assim” ou um “não deveria ser assim”. Ou seja, estes que agora aparecem não deveriam ser tidos como *esqueletos* quando na verdade o não são. Ou o *país* de partida, se é *país* e continua lá, deveria manter-se como referencial e possibilidade de regresso.

O uso do condicional²⁷ parte daqui: não deveriam ser *esqueletos* mas também são, deveria haver possibilidade de regresso - pois o *país* permanece onde o deixámos - mas não há. O condicional distingue o *exílio* de uma certa clarividência associada ao estar em casa, pois nela existe um sítio para cada coisa e, se algo está fora do respectivo

²⁷ A propósito do uso do condicional cf. *Rigodon*, Paris, Éd. Gallimard, 2011, p. 218: «il faudrait qu'ils se sèchent!... zut!... encore ce conditionnel!... faudrait! faudrait! un moment donné vous avez plus une bribe de force, vous avez plus une bribe de force, tout vous écrabouille, le monde est un conditionnel... «il a eu tort, il faudrait !», vous vous avez plus qu'à baver...» ; «J'aimerais mieux rigoler. Je suis gai naturellement, j'aime bien les ballets, les danseuses.» *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 49-17, p. 1142

lugar, a solução é procurada na direcção exacta disso mesmo que está desarrumado – “isto não deve estar aqui, mas ali” –, não a partir de uma desarrumação de “tudo”, como acontece no *exílio*. O que não significa que no exílio não se reconheçam pontos específicos de desarrumação. Pois, como referido até aqui, a vida é sempre observada como unidade e, como tal, sob uma determinada composição.

A desarrumação de tudo, própria ao *exílio*, tem que ver com um reconhecimento de uma inadequação anterior àquele ponto específico de onde, a determinado momento, parte nova evidência de uma desarrumação. Ainda que exista sempre o reconhecimento de uma determinada composição da vida – de um “assim” –, essa composição pode estar já sob o referido uso do condicional. Ou seja, essa composição que se reconhece como vida pode assentar já, toda ela, num “não deveria ser assim” e, desse modo, cada ponto específico de desarrumação vem ratificar essa inadequação da composição da vida em relação ao que ela deveria ser. Mais: como não existe uma adequação de cada coisa ao sítio onde esta deveria estar, numa nova evidência de desarrumação não há uma clarividência na resolução dessa inadequação. De tal modo que ela não é senão mais uma evidência da desarrumação de tudo que, no *exílio*, se parece reconhecer como própria da vida.²⁸ A desarrumação de tudo que o *exílio* coloca em evidência é manifesta quando, em *Mort à Crédit*, Ferdinand diz repetidamente ao tio que quer *partir*²⁹. O texto termina do seguinte modo: «- Bon ! Mais alors si tu te lèves passe-toi tout de suite un pardessus ! Tape dans le tas ! n’importe lequel... Dans le couloir t’attraperais la crève... C’est pas les pardessus qui manquent !... - Non mon oncle.»³⁰. Percebemos então que não são os sobretudos que faltam, mas também não é isto ou aquilo, é tudo que está desarrumado. E, como tal, não é possível sequer reconhecer o que falta pois, de todo o modo, no meio de uma desarrumação de tudo, parece ser indiferente.

Esta desarrumação de tudo ocorre, ainda assim, numa estrutura rígida e definida em que é compreendida a nossa relação à vida e na qual esta última assenta. Essa estrutura tem que ver com a *noite* tal como até aqui tem vindo a ser referida, *noite* que coloca o ponto de vista em causa como correspondente à compreensão do *fundo da noite* em que sempre está. O *exílio* coloca a compreensão da irremediabilidade da *noite*

²⁸ Este ponto será explorado com maior detalhe na continuação do texto através de uma tentativa de averiguação da tensão entre opostos noutros exemplos verificados nos textos de Céline.

²⁹ «- Je veux m’en aller, mon oncle !... Je veux partir !... Je veux partir loin !...» *Mort à Crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 614

³⁰ *Op. cit.*, p. 623

em determinadas condições que, se até aqui não foram suficientemente claras, ele pode colocar em evidência.

Essas condições têm que ver com a solidão que acima referimos a propósito do sujeito colocado na atração resultante do jogo de forças entre aquilo que o *exílio* permite ver acerca da nossa condição e aquilo a que ainda assim devemos responder malgrado a constrição do acesso – tomado a si mesmo como lúcido – a essa mesma condição. A petição do movimento em que devemos permanecer, dos *esqueletos* que devemos *amar* e *animar*, é compreendido como algo em que o sujeito está absolutamente só. Pois de que modo poderia o sujeito exilado explicar a alguém que este é observado por si como um *esqueleto*? Não seria a tentativa disso risível ao ponto do seu interlocutor perguntar por que razão se dirige ele então a um *esqueleto*? Parece assim não restar ao sujeito exilado senão dirigir-se a esse mesmo *esqueleto* como se ele não o fosse. E, na verdade, ele sabe que não o é.

Do mesmo modo se pergunta: de que modo pode o sujeito contornar aquilo que é observado na «immonde détresse» que reconhece como correspondente ao resultado de uma lucidez - a um modo de olhar *inexorável* - em relação à vida? Pois que o que parece agravar essa «immonde détresse» é o contágio daquilo que é compreendido no *exílio* à própria estrutura da vida. O que significa que não houve propriamente a introdução de algo novo, mas um aumento de acuidade na observação daquilo que a vida - na relação que com ela temos - já é, embora esteja habitualmente amortecido pelo referido ruído branco. Tentar contornar aquilo que é observado no *exílio* corresponderia então - se ele é tido como lugar da lucidez -, a um retorno àquilo que, sendo anterior, é reconhecido como ilusão, engano. Retorno que não parece ser possível, pois tal como referido a propósito do caminho numa ponte³¹ a que se assemelha o nosso acesso à vida, não é possível dar passos atrás, uma vez que esses lugares – correspondentes a pontos de observação anteriores - ruíram já. A referida solidão recai na petição de movimento sob a aceitação das condições deste na agudez que o *exílio* veio pôr em evidência. Pois o sujeito permanece sozinho com aquilo que reconhece da estrutura em que se movimenta. E essa estrutura tem a engrenagem da vida como base – onde figura o baixo, a *melodia da Morte* - de uma multiplicidade, composição de sons - e portanto impressões, rostos, lugares, paisagens da travessia –, cujo andamento da marcha permanece malgrado as condições em que o sujeito a toma, ou é tomado nela. E é

³¹ Cf. p. 4

perante a indiferença dessa marcha em relação a si – e à convicção da sua continuação sem ele, como de resto sem qualquer outro - que o sujeito deve, ainda assim, responder. Ou seja, permanecer em movimento até à chegada da *noite*.

A forma da petição de movimento no *exílio*, na solidão quer da compreensão dela quer da consequente resposta que se poderá constituir, encontra-se de certo modo com a petição de movimento compreendida numa câmara anecoica. O som que escutamos na câmara incita ao movimento numa gravidade não habitual, pois é o próprio bater do nosso coração que implica a compreensão do nosso movimento na vida. E aparentemente não conseguimos, por mais que tentássemos, esquecermo-nos disso. Aquilo que já sabíamos da vida, que ela terminará na *noite*, é amplificado pelo próprio som que cessará, o nosso. Esse que habitualmente está misturado com o som da sua presença nas coisas e como as coisas soam perante a sua presença. E é precisamente aqui que ele nos encaminha para o baixo, para a *melodia sem notas*. Esta que não só foi *feita para nós*, como refere Céline, como é permanentemente feita por nós. É nela que estamos absolutamente sozinhos sem que existam condições para essa solidão, pois é da estrutura da vida que se trata e ela é, afinal, composição de sons, música.

O exercício da câmara anecoica parece colocar em evidência uma solidão absoluta que parece ser, afinal, constitutiva. Ela tem que ver com a simultaneidade entre exterior e interior que a câmara coloca em evidência, pois ao escutar o som que se reconhece como vida, o som interior do ouvinte está já embutido naquilo que é escutado e esse som, antes ainda de depender da forma individual do sujeito, tem meramente que ver com a sua presença. Isto significa que ainda que esse sujeito possa ser conhecido por outros, eles não têm acesso à forma como ele soa enquanto presença que inevitavelmente se escuta, pois todo aquele que o possa conhecer é também, inevitavelmente, a sua própria presença escutada. Depois, esta solidão tem ainda que ver com a indelebilidade da presença do sujeito na medida em que não lhe é possível escutar aquilo que corresponderia ao som da vida, mesmo com o soar da sua presença embutido, e ser ainda assim mero ouvinte. Isto porque a componente de som do seu interior não tem que ver com a presença de *alguém*, mas com a matriz do seu próprio acesso: a relação entre o sujeito e a vida e consequente melodia.

Procurou-se pôr em evidência que, na passagem de Céline a propósito da *melodia da Morte*³², a estrutura que apresenta uma música que reenvia sempre para uma outra *sem notas*, que está sempre lá, aponta justamente para a estrutura da vida. A estrutura da vida foi aqui representada sob a forma de uma circunferência continuamente a ser desenhada que, por se afirmar como circunferência, terá de se fechar na união do seu fim ao seu início. A imposição desse fechamento implica que cada ponto da circunferência, enquanto parte dessa mesma estrutura, represente já essa coincidência última entre início e fim. Apresentou-se então a vida, enquanto desenhar da circunferência, num movimento contínuo até ao fechamento dessa estrutura. Esse movimento corresponde, por isso, à *réstia de luz* definida como o correr da vida e como o nosso próprio acesso à vida. O fechamento da circunferência corresponde à *noite*, identificada com a morte e com a impossibilidade de aceder ou apreender o que quer que seja.

O *fundo da noite* foi apresentado como a compreensão disso mesmo: a vida como um movimento contínuo que está sempre já penhorado. O que implica que cada passo dado no movimento a que corresponde a vida seja um passo onde o seu término está já pressuposto. O facto de sermos irremediavelmente cegos para o ponto da circunferência em que nos encontramos implica que não reste outra opção senão permanecer em movimento, pois que o término desse movimento é certo, mas a distância a que estamos desse ponto é incerta. Também não há possibilidade de atalhar, porque atalhar seria ainda permanecer em movimento e esse movimento é sempre em frente, na linha já definida da circunferência, onde todos os pontos são equidistantes do centro.

1.4 A trama do Tempo

Se todos os pontos são equidistantes do centro, a circunferência constituir-se-á num somatório de unidades iguais na sua estrutura, embora diferentes naquilo que ocorre no interior delas. Tal como a propósito da vida enquanto música – composição de sons – existe, entre cada som, uma igualdade proveniente do seu ser elemento da mesma música que corre sem interrupções. Como referido, há um movimento permanente já implicado apenas no escutar dessa música, por maior que seja a nossa quietude. Ora, esse movimento é antes de mais um movimento no Tempo. Tal como as unidades contidas tanto nos pontos da circunferência, como na música, são unidades de

³² Cf. p. 8

Tempo. Isso significa que a estrutura de movimento em que estamos embarcados é, *grosso modo*, a estrutura do Tempo. É, por isso, uma estrutura que se mantém peremptoriamente em andamento ainda que a ignoremos: incluindo-nos no seu movimento. Esse movimento, sem interrupções e que segue sempre em frente, aparece evidenciado quando nos parecemos atrasar ou adiantar em relação a essa mesma estrutura.

A recordação implicaria um atrasar em relação ao Tempo que corre no momento em que ela ocorre. Ainda assim, na recordação, o sujeito continua a ser aquele que *está* às cinco horas da tarde *deste* mês e *deste* ano. Ele *está lá* no lugar a que regressa, mas também lá são já cinco horas da tarde. Ainda que a recordação só se manifeste enquanto tal porque regressa a um lugar cuja hora não é a do momento presente, o sujeito *está* inevitavelmente às cinco horas da tarde. E enquanto recordamos o tempo continua a avançar num movimento que parece seguir permanentemente em frente³³, num movimento onde nos tornamos mais velhos. Da mesma forma, uma antecipação no Tempo seria, por exemplo, a suposição de nos serem contemporâneos determinados elementos que nos sobreviverão, pois aí colocamo-nos num Tempo que ainda não corre. Contudo, essa antecipação só ocorre neste mesmo Tempo que agora corre e portanto eles não podem senão coincidir.

O relógio, o metrónomo e o calendário constituem uma forma de nos relacionarmos com o Tempo: a medição. A memória, as antecipações – como as esperanças – constituem igualmente formas dessa relação. Mas será possível compartimentar a medição do Tempo e aquilo que ocorre, por exemplo, na recordação?

³³ Cf. BOSSUET, «Sermon pour le jour de Paques» : «La vie humaine semblable à un chemin ; dans l'issue est un précipice affreux : on nous en avertit dès le premier pas ; mais la loi est prononcée, il faut avancer toujours. Je voudrais retourner sur mes pas ; marche marche. Un poids invincible, une force invincible nous entraîne ; il faut sans cesse avancer vers le précipice. Mille traverses, mille peines [nous fatiguent et nous inquiètent dans la route] : encore si je pouvais éviter ce précipite affreux. Non, non ; il faut marcher, il faut courir : [telle est la] rapidité des années. On se console pourtant ; parce que de temps en temps [on rencontre des] objets qui nous divertissent, des eaux courantes, des fleurs qui passent, etc. On voudrait arrêter ; marche, marche. Et cependant on voit tomber derrière soi tout ce qu'on avoit passé ; fracas effroyable, inévitable ruine. On se console parce qu'on emporte quelques fleurs cueillis en passant, qu'on voit se faner entre ses mains du matin au soir, quelques fruits qu'on perd en les goûtant : enchantement. Toujours entraîné, tu approches du gouffre affreux : déjà tout commence à s'effacer ; les jardins moins fleuris, les fleurs moins brillantes leurs couleurs moins vives, les prairies moins riantes, les eaux moins claires ; tout se ternit, tout s'efface : l'ombre de la mort [se présente] ; on commence à sentir l'approche du gouffre fatal. Mais il faut aller sur le bord ; encore un pas. Déjà l'horreur trouble les sens, la tête tourne, les yeux [s'égarent] ; il faut marcher. [On voudrait retourner] en arrière ; plus de moyen : tout est tombé, tout est évanoui, tout est échappé. Je n'ai pas besoin de vous dire que ce chemin, c'est la vie ; que ce gouffre c'est la mort.» BOSSUET, *Œuvres choisies de Bossuet*, Tome VIII, Versailles, J.-A. Lebel, 1822, p. 317

Não parece ser assim, pois o facto de nos relacionarmos com o Tempo na medição que dele fazemos não está desligado das impressões a propósito da vida e de nós mesmos. A medição poderia ocorrer desligada dessas impressões se pudesse manifestar-se, por exemplo, num sujeito que passasse os seus dias a olhar um metrónomo e, nessa medição, nada indicasse que ela é regida por uma estrutura diacrónica, contínua. De tal maneira que cada vez que o metrónomo se movimentasse de um lado para o outro, esse movimento não representasse um movimento seguinte ou anterior a outro, mas tão só um movimento.

O quadro anterior parece falhar, porque ainda que não exista nada no movimento do metrónomo que aponte para uma continuidade ou diacronia do que ele assinala, o nosso ponto de vista tende a observá-lo nessa continuidade. Se assim não fosse, o sujeito poderia ficar surpreendido de cada vez que o metrónomo se movesse, o que em condições normais não acontece. Além disso, o sujeito não é permanentemente “novo aqui”, ou seja, na quinta vez que assiste ao movimento do metrónomo, ele é também aquele que assistiu à primeira. É, aliás, esta unidade contínua que permite que esse movimento do metrónomo represente uma medição: o facto de o sujeito estar presente no percurso que o metrónomo faz entre um lado e o outro. Assim, apenas essa unidade contínua do sujeito no Tempo permite qualquer medição dele. Essa unidade, precisamente por implicar a identidade do sujeito no Tempo, tem uma implicação óbvia: o sujeito está *lá* de cada vez que o metrónomo se move. Essa implicação significa que cada pedaço de Tempo terá sempre o cunho das impressões assinaladas pela presença do sujeito: ouvir alguém tossir, ver alguém chegar, reparar que os seus próprios cabelos se movem com o vento que corre, etc. De igual modo: um sujeito pode passar os dias a reparar na constância do metrónomo, mas os seus cabelos continuam inevitavelmente a tornar-se grisalhos, as folhas irão cair no Outono e, a seguir à noite, virá o dia.

Se é verdade que a nossa presença no Tempo o torna como que permanentemente assinalado pelas nossas impressões, é também verdade que ele parece correr mesmo quando não somos capazes, ou não desejamos participar em qualquer impressão. Isto parece colocar-nos no passo referente à vida como composição de sons, em que o sujeito participa como ouvinte e como presença sonora por si mesmo escutada. Esse escutar, com a simultaneidade entre interior e exterior que se procurou colocar em evidência, foi apontado como acção, movimento contínuo dentro da relação entre o sujeito e a vida. A composição de sons identificada como vida e o movimento

contínuo que a relação com esse som implica não é algo distinto da estrutura do Tempo. Antes, ele constitui um elemento necessário para a compreensão desse som. Assim, o movimento contínuo em que, ainda que “parados”, participamos é, pela relação matriz que rege a própria existência, indiscernível do movimento do Tempo e do movimento que, por estarmos embarcados nele, parecemos ser obrigados a cumprir.

O que existe de reflexivo na forma como nos compreendemos é mediado pela compreensão do Tempo e o Tempo parece só ser compreendido em relação ao que existe de reflexivo na nossa compreensão, de tal maneira que ele pode ser compreendido sem que saibamos o que ele é ao certo fora da medição que dele fazemos. A nossa relação com ele - estarmos embarcados nele - permite que o compreendamos sem de facto o compreender, pois só ele permite que a vida e a reflexividade implicada no conhecimento de si sejam cinéticas. Só ele permite, então, que exista algo como o traçar de um rosto da vida na composição de diferentes elementos, bem como a compreensão da nossa presença no quadro correspondente a esse rosto. Essa relação é de tal ordem que parecem existir aspectos nossos que não conseguimos destrinçar de aspectos que reconhecemos como compreensão do Tempo – as rugas no rosto, por exemplo³⁴ - e vice-versa.

L-F Céline escreve numa carta:

C'est moi l'infirmier sans doute. Le maniaque d'une sorte de façon de penser que le *Temps* seule compte, qui nous offre une trame, sa trame, pour y broder un certain Style, un certain rythme. Celui de la minute qui passe, l'instant, et c'est fini ! *instantanéiste*, je suis. Le *rendu émotif* de la *Seconde*, rien d'autre.³⁵

O termo *trame* tem várias definições. A *trama* é o fio que, na tecelagem, passa horizontalmente nos fios da urdidura - já dispostos no tear de forma vertical -, unindo-os. Assim, a passagem da trama entretece-a em todos os fios já dispostos, ao mesmo tempo que os faz entretecerem-se entre si, de modo a obter uma só peça. Pode ainda aparecer simplesmente como sinónimo de tecido. Trama significa também enredo, entrecho, daí que possa apontar para um sentido de maquinação, ou meramente para o correr de uma qualquer história. Também o verbo *broder* (*bordar*) aponta para campos

³⁴ «Il le faut bien dire oui, à cette soigneuse et lente caricature burinée par deux ans. Accepter le temps, ce tableau de nous. On peut dire alors qu'on s'est reconnus tout à fait (comme un billet étranger qu'on hésite à prendre à première vue) qu'on ne s'était pas trompés de chemin, qu'on avait bien suivi la vraie route, sans s'être concertés, l'immanquable route pendant deux ans de plus, la route de la pourriture. Voilà tout.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 86

³⁵ *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 50-18, p. 1286

diferentes. A sua acepção pode ter que ver tanto com a execução da própria bordadura, como com uma ornamentação através de bordados. Neste sentido de ornamentação encontra-se também a sua aplicabilidade ao discurso – por exemplo na narração de uma história -, através de recursos estilísticos que procurem o exagero, a expansão ou o embelezamento do que nele está em causa. Por fim, o termo *Estilo* aponta para um modo, uma forma de fazer algo. Tome-se como exemplo desse algo: escrever³⁶, dizer, pintar, caminhar, etc. O *Estilo* é tanto manifestação de um modo de fazer, como o resultado de um modo de fazer, pela forma que daí resulta.

Depois de um breve levantamento das ramificações que cada um destes três termos poderá implicar, procurar-se-á jogar o sentido da passagem citada nessas mesmas ramificações. Conceba-se a *trama* - que o *Tempo nos oferece* - na sua acepção de linha horizontal que entretece (e se entretece nas) linhas dispostas – verticalmente – no processo de tecelagem. Imagine-se que estas linhas dispostas verticalmente correspondem a elementos constituintes da vida de um sujeito. Quando bordados na trama, esses elementos – fios - entretecem uma só peça. Peça que pode ser entendida como a vida do sujeito³⁷. Compreender-se-á que, na vida, este entretecer da trama não é posterior à ordem dos elementos – fios – da nossa vida. Esses elementos – fios – ocorrem já nessa mesma estrutura que a trama – o Tempo – impõe. O que é dizer que já estamos, sempre, nesse entretecer e que não é possível que elemento algum – fio – surja fora desse entretecer pela trama. Só no entretecer de todos os elementos pelo Tempo parece possível que o sujeito os reconheça como constituintes da sua vida, na medida em que a passagem do Tempo por todos eles lhes impõe uma estrutura de sucessão, mediante o movimento reflexivo do próprio sujeito nessa sucessão. *Estilo* seria então o resultado daquilo que foi tecido, na forma que daí resultasse.

Outra hipótese seria pensar a *trama* do Tempo no sentido de um enredo já definido – de uma maquinação -, que corresponderia à certeza da chegada da *noite*, da morte. Nesse sentido, o *bordar* em causa poderia corresponder a uma estilização desse enredo. Essa estilização poderia ocorrer, por exemplo, a partir do contar desse mesmo enredo sob determinada forma. *Estilo* seria então aquilo que resultasse desse ornamentar - através da narração -, de algo já conhecido, mas ainda assim descrito de forma

³⁶ *Estilo* designa também o instrumento pontiagudo utilizado pelos antigos para escrever em superfícies enceradas. A ponta era utilizada para escrever e a extremidade oposta, plana, para apagar.

³⁷ «Nous n'avons qu'une pièce à jouer ! Une seule !» *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, p. 48

singular. Isto significaria que o *Estilo* em causa diria respeito não só à narração desse enredo, como à forma como esse enredo é vivido por quem o conta. Pois a narração da estrutura em que o sujeito que escreve está é, afinal, uma forma de habitá-la. Dado que enquanto o sujeito narra o que quer que seja o Tempo corre e ele corre nesse Tempo.

Na leitura integral da carta em questão entende-se que Céline, na passagem citada, se refere à escrita. É aí que se refere à sua própria escrita e afirma: « (...) *instantanéiste*, je suis. Le rendu émotif de la *Seconde*, rien d'autre.». Assim, o que parece estar em causa é que o Tempo *oferece a sua trama*, aqui no sentido metafórico de tecido ou mesmo de história – enquanto possibilidade de história –, para que o assinalemos, escrevamos neste caso, sob um determinado *Estilo*. *Estilo* que Céline define como «*instantanéista*»³⁸. Para que se procure compreender o que está em causa numa escrita «*instantanéista*», colocam-se em primeiro lugar as duas seguintes hipóteses – formas - de assinalar o Tempo.

Compare-se: há um sujeito que, na cadeia, faz traços na parede para marcar cada dia que passa, há um sujeito que toca uma sinfonia. Nos dois é claro que existe uma relação manifesta ao Tempo. A diferença parece residir, desde logo, no facto de cada traço na parede do prisioneiro representar uma quantidade de tempo que o extravasa – um dia –, mas que ele representa através de um traço. Pelo contrário, na música, o tempo que ela assinala é simultâneo à própria sinfonia. Isto é, ela não aponta meramente para ele, mas ocupa-o, dá-lhe um tom, assinala-o. Se parece ser plausível que o traço na parede, enquanto símbolo, vincule o seu valor a cada minuto do dia, pois é a esse mesmo dia que ele se refere, na música, a vinculação ao Tempo torna-se manifesta numa simultaneidade a ele, de tal maneira que ela não é símbolo, mas presença permanente. Poderia contrapor-se: mas não é o símbolo precisamente uma presença permanente? De tal maneira que refere permanentemente aquilo para que remete sem que a presença disso seja necessária? A questão parece residir no movimento, não do símbolo que, funcionando, garante um permanente acompanhamento daquilo para que remete, mas no movimento do sujeito no Tempo. Assim, o símbolo parece dizer que

³⁸ A relação entre o Tempo e o tecido e seu bordar, sobretudo na *renda* a que se refere várias vezes, é constante em Céline. Cf. *Féerie pour une autre fois*, Paris Éd. Gallimard, 1995, p. 83 : «la broderie du Temps !... le sang, la musique, et dentelles ! je vous l'étends, éploie, déploie... (...) Le Temps, la trame !... vous connaîtrez le rouet, l'endroit où deux et deux font trois... vous seriez moins ébahi... et puis quatre ! et puis sept, selon !... » ; «la dentelle du Temps comme on dit... la «blonde» en somme, la blonde vous savez ? dentelle fine si fine ! au fuseau, si sensible, vous y touchez, arrachez tout !... pas réparable... la jeunesse voilà !...» *Op. cit.*, p. 113

esteve *lá* alguém, já a música só vincula a sua existência na presença de alguém, i.e., quando tocada e, assim sendo, ela diz sempre que está *lá* alguém.

Numa confrontação destes dois exemplos com a escrita, ela parece surgir como símbolo, pois compreende uma inscrição capaz de sobreviver ao próprio sujeito, de modo que esse símbolo continue a referir aquilo para que aponta depois de quem o traçou desaparecer e o Tempo em que o traçou ter ficado para trás. Será então possível que ela seja equiparada à música enquanto evocação da simultaneidade entre a sua presença e o próprio Tempo que corre?

1.5 O estilo e as *quatro notas*

O estilo de escrita de L-F Céline parece apontar para uma tentativa de referir a nossa própria existência como música que, consequente do Tempo que corre – e em que corremos –, o assinalasse permanentemente³⁹. De tal maneira que o que daí ocorre é que não há momentos mudos, uma vez que na música o próprio silêncio entre uma nota e aquela que se lhe segue faz soar essa mesma nota seguinte. Mais: tal como na música, aquilo que a sua escrita parece evocar é a permanente eminência do fim da canção que, quando deixa de ser tocada – nesse assinalar do Tempo -, acaba, e o Tempo volta a correr como se nada nele houvesse sido assinalado, precisamente pela exterioridade da constância que o rege. Isso corresponde à consciência da morte, da *noite* como término da *réstia de luz*.

A escrita de Céline parece assim assentar numa transposição dessa estrutura da nossa existência. Diz-se transposição⁴⁰ porque é através da forma como é compreendida a relação entre o sujeito e a vida, na mediação do Tempo, que parece manifestar-se a procura de um paralelismo dessa forma através do estilo em causa nessa transposição. Isto significa que a vida e o Tempo são já compreendidos numa estrutura «*instantaneísta*», que se dita a ela mesma – é composição de sons - com essa

³⁹ «(...) jamais un brin de Temps sans note!... la broderie du temps est musique... Sourde peut-être... preste, et puis, plus rien...petit coucou, horloge qui bat, votre cœur, la vague au bord, le môme qui pleure (...)» *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, p. 83

⁴⁰ É constante a presença dos termos *transposer* e *transposable* nos textos em que Céline refere a própria escrita. Cf. por exemplo *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 35-27, p. 466: «Ce qui m'affecte c'est d'avoir à m'occuper de choses qui ne sont pas transposées, ni transposables si ce n'est qu'après des années, bien des années. Je ne voudrais pas mourir sans avoir transposé tout ce que j'ai dû subir des êtres et des choses.»

característica, estrutura que se vai procurar transpor através da escrita⁴¹. Assim, se um maestro é aquele que antecipa o som e transporta a sua intenção, Céline aparece no papel inverso. Pois ele parece ser quem vem já dizer de que forma foi afectado por aquilo que soou. Daí a permanente referência quer às variações de um acufeno⁴², quer aos sons exteriores que são permanentemente escutados⁴³. Todos eles são transpostos para texto. A questão que agora se põe é que Céline, no lugar invertido de um maestro, pode fazer surgir uma nova melodia - com notas definidas.

Em *Rigodon*, logo depois de ter sido atingido por um tijolo, o narrador conta como começa a ouvir uma melodia⁴⁴ da qual procura as notas exactas e correspondentes⁴⁵. É então que decide sentar-se a um piano e encontra essas notas: «*sol dièze! sol! la dièze!...si!...*»⁴⁶. Esta é, no fundo, a estrutura dos textos de Céline. Há a transposição dos diversos sons provenientes da nossa existência e, depois, traça-se o rosto da vida em *quatro notas*: é “assim”. De tal maneira que a leitura dos textos corresponde a uma estrutura deste género: sons, sons, *quatro notas*, sons... As *quatro notas* foram definidas como o traçar do rosto da vida. Porém, importa recordar que atrás foi referido que o sujeito tem sempre, independentemente do ângulo de observação em que se encontra, uma notícia de um rosto da vida. Referimos também que a vida é sempre tida como unidade, ainda que não sejamos capazes de destrinçar tudo o que está na sua composição. O rosto dessa unidade corresponde já a uma economia no nosso acesso à vida, economia que aparece como consequência da medida do nosso acesso: *uma réstia de luz*. Isso significa que esse rosto está já presente em tudo aquilo que recebemos como impressões, sons, ruído, etc. Ou seja, o rosto da vida está já presente

⁴¹ De tal maneira que desse carácter «*instantanéiste*» resulte o *rendu émotif de la Seconde* a que Céline se referia na mesma passagem. Cf. *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 36-28, p. 492 : «Je ne veux pas narrer, je veux faire RESSENTIR.»

⁴² «Ma grande rivale c’est la musique, elle est coincée, elle se détériore dans le fond de mon esgourde... Elle en finit pas d’agonir... Elle m’ahurit à coups de trombone, elle se défend jour et nuit. J’ai tous les bruits de la nature, de la flûte au Niagara...Je promène le tambour et une avalanche de trombones...» *Mort à crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 39

⁴³ Cf. nota 27

⁴⁴ «Dieu sait j’ai l’habitude !... sifflets... tambours... jets de vapeurs... bien ! mais un air !... un air maintenant !... et je le dis : somptueux ! somptueux comme le panorama... un air je dirais symphonique pour cet océan de ruines... » *Rigodon*, Paris, Éd. Gallimard, 2011, p. 173

⁴⁵ «(...) à travers bien des aventures, des moments drôles, d’autres beaucoup moins, je me suis toujours demandé si j’avais mon décor sonore ?... oh, non que je prétende à beaucoup !... trois, quatre notes... notes de gentillesse, si j’ose dire... suffit !...» *Op cit*, p. 177

⁴⁶ «peut-être d’y avoir pensé si longtemps... je tapote... ça y est !... preste juste, oui !...oui !... le *la* d’un clavier comme il est... j’y suis !... aucun prodige ! vous vous maltraitez la tête pendant vingt ans, du diable si vous trouvez pas !... si borné, si peu mélodieux que vous soyez !... je redescends, j’ai les quatre notes... *sol dièze ! sol ! la dièze !... si !... retenez !...* » *Op cit*, p. 177

em cada estilhaço e é a economia implicada no rosto em questão que organiza esses estilhaços que recebemos, atribuindo-lhes uma sonoridade. Todavia, ainda que assim seja, dizer que o rosto da vida é traçado em algo correspondente a *quatro notas* implica uma nova economia no seu traçar, uma nova economia na forma através da qual nos dirigimos à vida enquanto unidade. Isto parece ocorrer tanto no texto como na vida.

Veja-se, por exemplo, que tudo o que dizemos, fazemos, olhamos, corresponde à vida e à relação que a nossa existência implica com essa unidade. Porém, se algo de terrível ocorre alguém diz “Enfim, é a vida...” ou quando um sujeito, por exemplo, se apaixona, ouvimo-lo afirmar “A vida deve ser isto”. É certo que é da vida que se trata, uma vez que parece ser sempre assim, contudo, os enunciados em causa exprimem uma economia na fixação dela num preciso momento. O mesmo acontece quando Céline escreve, por exemplo: «C’est ça la vie, un bout de lumière qui finit dans la nuit.»⁴⁷. O que está em causa nesse enunciado parece estar já evidente no restante texto, ainda assim, há um gesto que parece corresponder a um sujeito que se sentasse ao piano e definisse *quatro notas* de uma música que está já na sua cabeça. Se essa música é, como tem vindo a ser tomada até aqui, correspondente à vida – enquanto composição de sons -, como é que se transpõe a vida para *quatro notas* musicais? Ou para um código de vinte e seis letras e, nessa economia, se faz soar algo correspondente à vida? Em Céline não parece tratar-se de uma tentativa de imitação da vida, mas de uma transposição da estrutura que se reconhece como sendo a dela. Fica então para transpor: o som da engrenagem do movimento, a permanência desse movimento, as impressões nele implicadas em nós, a economia em causa na fixação de um “assim” referente à vida.

Apresentou-se já um dos elementos que Céline coloca como característicos do seu estilo: o ser *instantaneísta*. Outro é aquilo a que se refere com o exemplo da distorção de um *pau na água*⁴⁸. Para que, dentro de água, um pau pareça direito, é preciso entortá-lo antes de o fazer entrar na água. O mesmo parece ocorrer na sua escrita. Para que se apresente a vida – a estrutura da vida -, é preciso distorcê-la através da linguagem em que ela é transposta. Daí resulta talvez a afirmação de André Gide: «Ce n’est pas la réalité que peint Céline; c’est l’hallucination que la réalité provoque ; et

⁴⁷ Cf. nota 1.

⁴⁸ «Il faut imprimer aux phrases aux périodes une certaine déformation un artifice lorsque vous lisez un livre il semble que «l’on vous parle» - à l’oreille. (...) Il se passe ce qui aurait lieu pour un bâton plongé dans l’eau, pour qu’il vous apparaisse *droit* il faut avant de le plonger dans l’eau que vous le cassiez légèrement si j’ose dire que vous le tordiez, préalablement. Un bâton [honnêtement *add.*] droit au contraire plongé dans l’eau apparaît tordu au regard.» *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 47-23, p. 881

c'est par là qu'il intéresse.»⁴⁹. Distorce-se a própria vida, para que seja a vida aquilo que encontramos quando olharmos. Essa distorção poderia partir de um único recurso como a hipérbole. Na escrita de Céline existe, de certo modo, uma insuportabilidade, bem como uma jocosidade, que provêm dessa distorção configurada a partir de um exagero ou hipérbole não só do que há de terrível e sujo na vida, mas da própria estrutura que parece ser reconhecida como vida – som, som, *quatro notas*, som... Porém, mais do que essa insuportabilidade ou jocosidade o que importa realmente a propósito do seu estilo é de que forma agarramos e nos dirigimos àquilo que ali encontramos. De que forma encontramos a vida ali?

Na escrita, ainda que determinada frase aponte numa direcção que compreendemos existe por vezes, na tentativa de abordar aquilo que ela refere, a necessidade de citação. Essa necessidade pode surgir não de uma incompreensão do que a frase põe à luz, mas porque aquilo que ela põe à luz não são somente “coisas”, mas também as palavras em que o faz. Isto é, aquilo que uma frase parece erguer não é puramente referencial àquilo para que aponta ou de que parte. Antes, é como se das palavras pudessem aparecer “coisas” mas, por detrás dessas “coisas”, palavras. Os efeitos parecem mostrar-se na habitual justificação: «Ele diz *isto* melhor do que eu». E esse *isto*, embora possa ser aparentemente compreendido por aquele que o refere – imagine-se que corresponde por exemplo à alegria - e não exista grande disparidade naquilo que ele é capaz de dizer para torna-lo evidente, é já parcialmente outro na frase que cita. Uma vez que a frase não é uma mera tradução dele, mas uma re-criação ou criação e, nesse sentido, ela torna-se também num *isto*. Neste sentido, as palavras que constituem essa frase não estão como uma espécie de anagrama de outras palavras não legíveis mas intuídas, elas têm uma componente de representação de si mesmas, como um acorde.

Isto parece importar na medida em que a análise que se possa fazer dessas mesmas palavras como que “perderia o pé” e pareceria não poder constituir um discurso que vencesse qualquer coisa como um discurso patológico acerca da afecção que lhes tem. No entanto, a compreensão dessas palavras não tem que residir numa mera compreensão da afecção que lhes possamos ter, ou do carácter esdrúxulo da manifestação em causa. Antes, pode residir na compreensão de algo que nos é acessível, mas que surge através de um rosto singular que, apesar de ser aparentemente passível de

⁴⁹ GIDE, André in AAVV, *Céline*, Paris, Éd. Cahier de L'Herne, Livre de Poche, 1972, p. 297

ser colocado noutros termos, parece deixar cair qualquer coisa daquilo que dele compreendemos nessa passagem. Pode também acontecer que aquilo que compreendemos nas palavras em questão seja algo a que não tínhamos acesso anterior ao confronto com elas e que, nesse confronto, aquilo que nelas é compreendido sob determinado rosto não pareça passível de ser transposto para outro rosto, outros termos.

O facto de por detrás de uma frase estar um estilo implicado na própria escrita de alguém pode também propor uma análise. Essa análise poderia surgir da mera perplexidade perante as condições de possibilidade que levam alguém a produzir determinado enunciado. A par parece estar a perplexidade de assistirmos a algo cujo código – a língua – dominamos e, no entanto, ser possível que desse código possa resultar algo perante o qual “perdemos o pé”. Perplexidade que pode ser tão simples como assistirmos a uma jogada de xadrez extraordinária do nosso adversário que, começando o jogo exactamente nas mesmas posições que nós e tendo as suas figuras as mesmas limitações singulares de movimentos, nos coloca em xeque. Esse jogador tem um estilo. A diferença residirá entre o acesso que temos ao objectivo de um jogador de xadrez – ganhar - e, por outro lado, a ausência de acesso que pode existir em relação à escrita.

É importante salvaguardar que o que é agora referido a propósito da escrita ou do xadrez corresponde à própria estrutura da vida. É do facto de começarmos com as mesmas peças ou de sermos introduzidos a um mesmo código que advém a perplexidade perante um movimento extraordinário do nosso adversário no xadrez ou de uma frase que lemos. Também na vida é o facto de começarmos com um conjunto limitado de peças iguais que provoca a perplexidade de vermos uma bailarina fazer o que faz com o corpo ou de observarmos em alguém um gesto de bondade que nunca fomos capazes de fazer ou, perante o terror, perceber que aqueles que o conduzem são constitutiva e inicialmente iguais a nós. Isto é, que daquilo que eles têm, algo deverá estar também em nós. Então perante a bailarina teríamos um corpo inerte, perante aquele que é bondoso, seríamos piores e, perante aqueles que conduzem o terror, seríamos menos maus, pois se o que quer que existe neles também nós o temos e não o seguimos, deveremos ser menos maus⁵⁰. Assim, o julgamento da forma como jogamos esse conjunto limitado de peças iniciais seria sempre relativo a um outro a cujo jogo assistimos. A questão que se coloca é a seguinte: se no xadrez o objectivo é ganhar

⁵⁰ Ou achamo-nos piores, pois não sabíamos que também aquilo estava em nós.

colocando o rei do adversário em xeque-mate, o que é que se pretende que façamos com o conjunto de peças que nos foram atribuídos à entrada na vida? Que referencial, como o xeque-mate, podemos ter na vida para que ela não seja julgada meramente a partir de uma relatividade aos outros? Qual é o alvo e como sabemos se acertamos?

Atrás perguntava-se, a propósito do estilo de Céline, de que forma os seus textos são uma transposição da vida e de que forma a encontramos neles. Nos seus textos encontra-se a vida na medida em que ela é compreendida como movimento e esses textos são uma resposta a esse movimento, na produção de mais movimento. Assim como ela é compreendida como melodia e os textos são produção de mais melodia. Importa procurar qual a fundamentação disso e de que modo ocorre.

Quando perguntamos qual é o referencial a cumprir na vida devemos, em Céline, debruçar-nos antes de mais sobre a estrutura que a rege. Essa estrutura parece ser identificada com movimento - *viagem*, travessia - até à *noite*. A partir daí compreendemos o primeiro nível da forma através da qual nos devemos dirigir como a um referencial a seguir: cumprir aquilo que ela, estruturalmente, constitui para nós, cumprir o movimento. Como a Rainha diz a Alice em *Alice through the looking-glass*: «'Now, *here*, you see, it takes all the running *you* can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that!'».⁵¹ Na nossa relação com a vida, mediada pelo Tempo, estar “parado” implica já esse «all the running *you* can do». Como se o piafé de um cavalo, que implica movimento sem por isso se deslocar, assinalasse ainda assim o movimento no Tempo. A compreensão disso mesmo, bem como da consequente petição que a sonoridade desse movimento apresenta, coloca a anuência a esse movimento como dever de fazer alguma coisa com ele. Dar-lhe, por assim dizer, um estilo.

Então a nossa vida como desenho de uma circunferência aparece, ainda que na linha rígida a que obriga, como uma cartografia a ser desenhada. Uma cartografia onde cada estilo de *viagem* figura como manifestação de uma mesma linha – da circunferência -, mas sob a forma de direcções, caminhos percorridos que correspondem a ir por *aqui* ou por *ali*, fazer *assim* e não de outro modo. Como se cada ponto da circunferência, embora igual a todos os outros – dado que cada ponto representa

⁵¹ CARROLL, Lewis, *Alice through the looking-glass, The complete illustrated Lewis Carroll*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2008, p. 147

unidades de Tempo -, se expandisse, dilatasse, para permitir a inscrição de um estilo de percorrer uma mesma linha.

O estilo da resposta de Céline a essa petição de movimento, colocada pelo próprio movimento da vida e sua consequente sonoridade, recai na escrita. É na tentativa de dizer que esse movimento corre e é ininterrupto, bem como de contar aquilo que se observa no seu correr – as impressões, os sons – que essa resposta é executada. É isto que parece transparecer na estrutura que acima se apontou como característica dos textos de Céline: sons, sons, *quatro notas*, sons... Como se nesses sons se procurasse fazer aparecer a vida como ela corre - nas pessoas, nos seus rostos, nos lugares por onde passamos – e, de seguida, se executasse a referente economia daquilo que é visto através de um traçar do rosto da vida: é “assim”. Esse traçar é precisamente o ponto em que se exprime a existência de uma reflexividade em relação ao que se passa no interior da estrutura da vida enquanto movimento: ela é para nós ininterrupta até parar, quando a *noite* chegar. Estamos, por isso, no ângulo de observação à vida correspondente ao *fundo da noite*, onde cada passo dado é permanentemente tomado na consciência da eminência da *noite*.

Compreender-se-á que no ponto actual existem já duas categorias de estilo em causa. A primeira que se começou por enunciar é referente ao estilo de escrita. A segunda apresenta a própria escrita como um estilo de resposta ou adequação à estrutura da vida tal como é compreendida. Numa confrontação entre os dois torna-se claro que o segundo estilo em causa só é apreendido na expressão do primeiro, pois não acedemos senão à sua escrita. Tal como claro se torna que o primeiro estilo em causa – o estilo de escrita – é aquele que é precisamente por aquilo que está detrás dele: o estilo no segundo sentido apresentado.

O estilo de Céline – no segundo sentido: escrever sendo um estilo - apresentar-se-ia então como a segunda parte da passagem citada de *Alice through the looking-glass*: «If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that!». Pois se numa indiferença ao movimento do Tempo em que estamos embarcados ele é ainda assim cumprido, visto que estamos vivos, dizer ou narrar esse movimento implica *correr pelo menos duas vezes mais do que isso*. Mas por que razão a escrita de Céline implica chegar a *outro lugar* fora daquele onde um sujeito está já, estando meramente vivo?

A razão parece residir no facto de a escrita aparecer como consequência de se estar já no ângulo correspondente ao *fundo da noite*. Esse posicionamento na existência implica tudo aquilo que tem vindo a ser descrito até aqui: o escutar da engrenagem do movimento da vida, a notícia da permanente eminência da *noite*, a petição de movimento colocada no escutar, não só da própria engrenagem, como de todas as impressões que em nós ocorrem ao longo do cumprimento desse movimento.

O ângulo do *fundo da noite* parece estar em permanente tensão com um ponto de vista identificado como próprio da juventude, tensão onde este último surge livre do escutar da engrenagem da vida. Eles – a juventude - estão livres do som da engrenagem do movimento e sua consequente música. No mutismo que essa engrenagem assume perante o ponto de vista da juventude, o seu movimento na vida surge, aos olhos daquele que está já no *fundo da noite*, como dança⁵². Ao sujeito do *fundo da noite*, aquele que ouve, não lhe é já possível dançar. O que é dizer que os outros não ouvem a música e portanto dançam numa coincidência natural com ela, pois se não a ouvem nunca a falham e ela nunca é artificial, visto que não há nada que a obrigue⁵³. Essa dança é tida como permanente dança macabra – uma dança com a morte⁵⁴. Todavia, dança que os outros não reconhecem como tal e portanto permanece o seu garbo, a sua leveza. Até porque essa dança macabra é reconhecida como correspondente, na sua estrutura, à *melodia sem notas, da Morte*, atrás referida. Essa melodia é muda, e só nos é possível aceder a uma melodia enquanto composição de sons do movimento da própria vida, onde se fundem os sons exteriores e interiores, nossos. De igual modo, na dança macabra só o sujeito que dança – está na vida - é visível, a Morte não se vê e todavia ela está lá a cada passo.

⁵² «On n’a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. Toute la jeunesse est allée mourir déjà au bout du monde dans le silence de vérité. (...) La vérité c’est une agonie qui n’en finit pas. La vérité de ce monde c’est la mort.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 215. A partir do passo citado compreender-se-á que aquilo que Céline refere como *ter música em si* corresponde a um ter da música enquanto aquilo que *faz dançar* a vida e, dir-se-ia, o próprio sujeito. E não, como o sujeito do *fundo da noite*, a um ter da música enquanto permanentemente escutada que, justamente, impede a dança.

⁵³ Este ponto será explorado de forma mais detalhada no capítulo seguinte.

⁵⁴ Cf. *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 47-33, p. 896 : «Mais si je cesse de danser une seconde alors la mort m’emporte. J’ai cette certitude depuis des années – chaque seconde de jour et de nuit – C’est infernal (...) ». É devida uma nota a propósito da herança histórica da dança macabra (*danse macabre*). Desde a sua representação no Cemitério dos Inocentes em Paris (1490) ao texto *Danza general de la muerte* também do séc XV (Cf. Ed. La Guillotina, 2007), da *dança macabra* de Holbein à presença dela nos românticos. É também devida uma referência ao *Triunfo da Morte*, quadro de Bruegel, pintor por quem Céline em diversas vezes expressa grande admiração. Cf. *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 33-6, p. 346 : «La vie est énorme. J’ai découvert à Vienne l’Homme de mon cœur, Peter Brughel.»

O estilo verificado na escrita de Céline apresenta a própria escrita como um estilo de avançar quando não é já possível dançar. Um estilo para permanecer em movimento, depois de se ser excluído de uma coincidência com a música do movimento da vida, coincidência tomada na forma de dança. É, por isso, um estilo para regressar ao movimento depois dessa exclusão, como quem tentasse ainda dançar, afirmando que o não pode fazer. É aí que se compreende a chegada a *outro lugar*, pois se a estrutura da vida que surge nos textos parte de uma transposição dela, a vida que encontramos nos textos é já uma distorção⁵⁵, uma hipérbole, dessa mesma estrutura. Uma vez que a vida é compreendida como movimento, narra-se uma *viagem* de um sujeito errante que não se consegue já fixar em parte alguma. Se a vida é permanente melodia, transpõem-se os sons que a constituem até uma insuportabilidade proveniente do seu carácter ininterrupto. De tal ordem que existe como que um engendrar de uma brutalidade do som da vida e daquilo que nela observamos, como se só essa brutalidade pudesse fixar de forma tão veemente o referencial a cumprir: permanecer em movimento e não o interromper sob qualquer circunstância.

Aqui se regressa à questão que permaneceu por responder a propósito do acesso à vida enquanto *réstia de luz* que tem a *noite* enquanto término certo. Perguntava-se porque é que se insiste na sedimentação de rostos da vida ao mesmo tempo que se assume já que o acesso terminará e haverá sempre algo a que não acedemos, visto que a nossa condição é finita e existirá sempre um amanhã a que não assistiremos. Compreender-se-á agora que, em Céline, parece surgir como necessário que se veja e diga tudo aquilo que for possível dizer⁵⁶, que se cubra tudo aquilo que for possível da extensão da vida, para que o movimento como referencial a cumprir não ceda perante algo que pareça ser razão suficiente para o cancelamento dele. Não parece tratar-se de uma decantação em relação ao observado, mas da evidência que justamente pelo facto de o nosso olhar ser constituído por um movimento entre estilhaços, cada um deles não é mais que isso, pois é essa a medida do nosso acesso: uma *réstia de luz*. A questão do

⁵⁵ Cf. HARDY, Thomas, *The Life and work of Thomas Hardy*, edited by Michael Millgate, London, Macmillan, 1984, p. 239: «Art is a disproportioning – (i.e., distorting, throwing out of proportion) – of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence, ‘realism’ is not Art.»

⁵⁶ «Il n’y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n’a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on aura plus peur de se taire. Ça y sera.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 347

amanhã assume aqui outro papel: por mais que não se acredite num amanhã vindouro e diferente, não nos é possível ter a certeza da sua impossibilidade, pois o nosso acesso alumia, à vez, aquilo para que avançamos, o que está depois disso é *noite* para nós. Ou seja, aquilo que constituirá esse amanhã é ainda *noite* para nós.

No seguimento do passo referente ao *exílio* lê-se: «Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons...». ⁵⁷ A questão que esse *exílio* - tal como foi tratado - coloca é a evidência da própria *viagem* como procura desse *rien du tout*, dessa *vertigem*. A *viagem ao fundo da noite* - que parte sempre já do *fundo da noite*, pois que, na compreensão dele, ele é tido num avançar inexaurível no movimento da nossa vida - é a procura dessa tensão. Uma tensão entre, por um lado, o não estar em parte alguma, pois se um sujeito errante nunca acerta nunca está verdadeiramente em parte alguma, errância onde ele permanece absolutamente sozinho e tudo parece ser já *esqueleto*; e, por outro lado, a necessidade de *amar* e *animar* esses *esqueletos*, visto que ele ainda aqui está ⁵⁸. Pois se a *noite* não chegou, ainda é preciso fazer qualquer coisa. Esta tensão é aquilo que gera atrito, é a permanência do som da engrenagem da vida até no mais desolador dos cenários. Som que torna esse cenário ainda mais desolador por incitar ainda ao movimento, apesar de tudo o que é visto. Até porque, como diz, *não queremos ser injustos com ninguém* ⁵⁹. Resta então permanecer em movimento e o estilo da permanência em Céline parece ser antes de mais a narração. Tal como escreve ainda em *Voyage au bout de la nuit*:

«Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière.» ⁶⁰

Imagine-se, para o efeito, que um determinado sujeito tem um sítio a visitar, mas desconhece o caminho. Perante as indicações que lhe são dadas, ele elabora uma canção para que as decore. O caminho até ao seu destino avança então simultâneo à canção que vai entoando: isso é um estilo de percorrer o caminho. Figure-se agora um outro sujeito,

⁵⁷ *Op cit*, p. 230

⁵⁸ Cf. WHITMAN, Walt : «Talk honestly, for no one else hears you, and I stay only a minute longer. / Do I contradict myself? / Very well then . . . I contradict myself; / I am large . . . I contain multitudes.» *Song of Myself – 1855, The Complete Poems of Walt Whitman*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2006, p. 490

⁵⁹ «Mais il y a bien de choses à comprendre en même temps. La vie est bien trop courte. On ne voudrait être injuste avec personne. On a des scrupules, on hésite à juger tout ça d'un coup et on a peur surtout d'avoir à mourir pendant qu'on hésite, parce qu'alors on serait venu sur la terre pour rien du tout.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 405

⁶⁰ *Op cit*, p. 31

alguém que se cruzasse com o primeiro durante o seu caminho “cantado”. Tudo a que teria acesso seria um sujeito a cantar enquanto caminhava, relatando o sítio em que estavam no encadear de um trajecto de que este não tem conhecimento. A notícia do acontecimento de acesso à existência do outro reduz-se, no sujeito que observa, à forma como aquele caminha enquanto canta onde se cruzam.

No observar do estilo presente num “caminho cantado”, parece obscuro tanto o facto de alguém cantar enquanto caminha – pode ter medo, pode usar a canção como guia, pode ser um acesso de demência, pode estar incontrolavelmente alegre, etc. – como o sujeito que está por detrás do acontecimento em causa – é apenas alguém que caminha enquanto canta. Aí não está manifesta a forma como o primeiro sujeito tem acesso ao acontecimento da sua própria existência, o que viu nos anos que se passaram até àquele preciso momento em que se encontram, se o preocupa morrer amanhã; e todavia, o sujeito em causa está lá. Esse sujeito que caminha enquanto canta terá determinada notícia do acontecimento da sua existência e relacionar-se-á com esse acontecimento de acesso à vida de determinada forma.

Céline parece colocar-se na posição daquele para quem não há senão caminho. E também ele não sabe as direcções, mas elas nunca são dadas e portanto ele vai cantando aquilo que observa em *viagem*. Se a copa da árvore por que ele passa é verde, ela é absolutamente indiferente ao facto de dizermos que ela é verde. Todavia, malgrado essa indiferença, esse verde encontra-a, distorce-a e desdobra-a, de tal maneira que faz aparecer essa copa na única forma do acesso que nos é possível ter dela: a sua relação à vida. Se a notícia dessa árvore pode ser transposta na escrita de Céline enquanto som, mera impressão estilizada, logo se lhe seguem umas quaisquer *quatro notas* que evidenciam uma reflexividade a partir do interior da estrutura de movimento em que essa árvore é vista: *uma réstia de luz que termina na noite*.

§2 Rigodon

Se o gesto de um maestro transporta a intenção e antecipa a música escutada, Céline surge no papel inverso. Pois o seu gesto vem dizer de que forma soou já a música. A transposição dela implicada nesse gesto parece ser capaz de fazer soar uma nova música. Uma música proveniente da distorção de cada momento escutado para

uma escala que lhe atribua uma sonoridade adequada à estrutura em que ele sempre se insere: *uma réstia de luz que termina na noite*. Entre aquilo a que corresponderia o gesto de um maestro, que antecipasse a melodia da vida, e o gesto de Céline, que a transpõe para uma nova escala, surge a bailarina. A bailarina é figura de uma adequação permanente à melodia que corre, à melodia da vida. Não antecipa e não diz, depois de cada soar dessa melodia, de que forma o escutou. A resposta que lhe dá ocorre no preciso momento em que a melodia soa e, portanto, é sempre coincidente com ela.

A bailarina, ao contrário de Céline, não precisa de dizer que tem um estilo para avançar, um estilo para o movimento. Pois o seu estilo é desde logo síntese do movimento cumprido e nele não assistimos a nada que o refira fora do estilo em que ele é cumprido. Contrapor-se-á que em Céline também não assistimos a nada fora do estilo em que o movimento é cumprido, visto que só lhe acedemos a partir do que constitui esse mesmo estilo: a escrita. Todavia, a diferença entre ele e a bailarina reside no facto de esta última não ter que referir que a dança que executa é o seu estilo de responder a uma petição de movimento que deve cumprir. É nos textos que a própria escrita é referida justamente como estilo de cumprir o movimento a que a vida corresponde. À bailarina, pelo contrário, não é necessária qualquer referência ao seu gesto, visto que ele basta como referência a si mesmo: é já síntese do movimento que cumpre. Tal como lemos em *Féerie pour une autre fois* a propósito de Lili, bailarina: «Je parle de ma bravoure, moi, faraud ! mais alors Lili un petit peu ! elle parle pas de sa bravoure, elle est, et c'est tout !»⁶¹.

Importa distinguir a figura da bailarina da juventude, figura também identificada com a dança. Se a juventude, tal como a bailarina, parece correr sempre *no sentido da vida*⁶², convalescer de todas as vezes do que de terrível possa observar, essa capacidade é-lhe reconhecida como resultado do seu posicionamento num ângulo de observação à vida ilusório, limitado e, portanto, inadvertido para a estrutura que rege aquilo que a cada vez é observado – *uma réstia de luz que termina na noite*. A juventude é o lugar da inocência. Inocência que poderia ser, em parte, identificada com uma inadvertência para um conjunto de regras que o sujeito do *fundo da noite* reconhece já como próprio da vida: a morte e a doença como regras da vida, por exemplo. Posto isto, a convalescença

⁶¹ *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, pp. 312-313

⁶² «ça va vite mieux les enfants, seulement un petit coup d'aventure, même les pires débiles comme ceux-ci, vous les voyez reboumer espiègles !... tout de même... si avorton qu'ils soient, vous les suivez plus, ils sont dans le sens de la vie...» *Rigodon*, Paris, Éd. Gallimard, 2011, p. 235

que se possa verificar no ângulo do *fundo da noite* é relativa a uma manifestação singular dessa regra mas nunca à regra propriamente dita. No ângulo da inocência, aquilo que de terrível possa ser observado não parece estar ainda constituído enquanto manifestação de uma regra da vida, de sorte que se convalesce do que surgiu e, para lá disso, as coisas permanecem, por assim dizer, limpas, seguras. Ao sujeito do *fundo da noite*, essa convalescença não é senão uma espécie de curativo temporário que não deixa esquecer que aquilo que cobre é uma manifestação de possíveis variações dentro de um mesmo elemento que se repete. Dentro de uma regra, portanto. A dança da inocência, uma vez escutada a música em que ocorre, uma vez percebida como dança, é um movimento a que não será possível retornar. Uma vez reconhecida como tal, a dança da inocência já não o é⁶³. Então o sujeito do *fundo da noite* não pode senão parecer esquecer-se do que seria preciso fazer para dança-la, pois nada existe para recordar, dado que, ao contrário de qualquer ofício, não é preciso saber fazer o que quer que seja para a executar. Ao contrário de qualquer ofício, onde depois de algum tempo parado o sujeito pode perder temporariamente “a mão”, aquilo que o sujeito do *fundo da noite* aprende permanece irremediavelmente impregnado e aquilo que ele, aprendendo, parece esquecer, permanece irremediavelmente perdido.

Quanto à bailarina, não é de todo claro que também ela se posicione num ponto de vista ilusório, inadvertido para a estrutura em que avança. Não é de todo claro que nela determinados acontecimentos não tenham o peso que o sujeito do *fundo da noite* reconhece a determinadas impressões gravadas pela melodia da vida. Veja-se que em *Féerie pour une autre fois*, como em *Rigodon*, Lili assiste a tudo aquilo a que Ferdinand assiste, acompanha-o em toda a *viagem*. Então, se houvesse regra a ser entendida, ela deveria estar já assimilada. Mas faz parte do estilo de movimento da bailarina que nele não transpareça qualquer peso ou esforço⁶⁴, que tudo seja executado na leveza do gesto.

⁶³ Cf., por exemplo, «Sobre o teatro das marionetas», o episódio em que o narrador, a propósito das «desordens que a consciência suscita na graça natural do homem», descreve o jovem que, tendo visto com ele o «Spinario» - estátua em que se vê «um jovem que tira um espinho do pé» -, surpreende-se um dia ao espelho num gesto semelhante e, não só nota a semelhança, como faz questão de contar ao professor – narrador – que, «para pôr à prova a graça que nele havia», o provoca. E quando o jovem tenta repetir o gesto, «à vontade dez vezes: em vão! Era incapaz de reproduzir o mesmo movimento - que digo? os movimentos que fazia tinham uma componente tão cómica que me era difícil conter o riso:»: KLEIST, H.v., *Sobre o teatro das marionetas e outros escritos*, Trad. e apres. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2009, pp. 140-141.

⁶⁴ «Heureusement Arlette [Lili], raison même ! Pas divagante, pas hystérique, jamais !... La nature toute harmonie, la danseuse en l'âme et au corps, noblesse toute ! Vingt fois qu'elle aimerait mieux mourir que son sentiment fasse un pli... C'est une classique... elle a l'héroïsme comme elle danse et l'élégance

Tal como faz parte do seu estilo que não existam nunca momentos de hesitação na passagem de um passo para o que se lhe segue ou em que essa passagem não seja orgânica, mas artificial. Portanto, faz parte do seu estilo que ela sempre saiba fazer a transição do momento em que está para o que se lhe segue. Não é possível descobrir, na bailarina, a convicção de que a qualquer momento a música em que dança possa terminar. Ainda que ela possa estar advertida para essa possibilidade, o seu movimento avança sempre *como se* o não estivesse. Caso contrário, ele não seria já reconhecido como dança mas, tal como no ponto de vista do *fundo da noite*, um movimento que avança sempre na convicção da eminência da sua interrupção com a chegada da *noite*.

Ainda a propósito da bailarina L-F Céline escreve:

Dans une jambe de danseuse le monde, ses ondes, tous ses rythmes, ses folies, ses vux sont inscrits !... Jamais écrits !... Le plus nuancé poème du monde !... émouvant! Gutman! Tout! Le poème inouï, chaud et fragile comme une jambe de danseuse en mouvant équilibre est en ligne, Gutman mon ami, aux écoutes du plus grand secret, c'est Dieu ! C'est Dieu lui-même ! Tout simplement ! Voilà le fond de ma pensée!⁶⁵

Também aqui parece reconhecer-se uma adequação do movimento da bailarina à melodia da vida, pois que os seus movimentos não *escrevem*, mas *inscrevem*. E a escrita em Céline surge como resultado da impossibilidade de dança ao sujeito do *fundo da noite*. O facto de o movimento da bailarina *inscrever* corresponde a uma conformidade à vida dado que esta, a música que ela é, implica já uma inscrição de si mesma, como se a vida fosse a sua própria e permanente obra no prelo. Todavia, uma obra invisível que, tal como o movimento da bailarina, não permite que a inscrição que a compõe seja observada depois do exacto momento em que ocorre. Excepto através de uma transposição ou *transmutação* dela:

Tout est écrit déjà hors de l'homme dans l'air – les défend dès que j'essaye d'y toucher c'est-à-dire de les mettre sur le *papier*, de les écrire, décrire, la transmutation du mirage au papier est pénible, lente, c'est l'alchimie – Mais tout est là – Je ne crée rien à vrai dire – Je nettoie une sorte de médaille cachée, une statue enfouie dans la glaise – *Tout existe déjà* c'est mon impression – Lorsque tout est bien nettoyé, propre, net – alors le livre est fini. (...)

– Tout est fait hors de soi – dans les ondes je pense – Aucune vanité en tout ceci – C'est un labeur bien ouvrier – ouvrier dans les ondes -⁶⁶

et gentillesse... La tenue suprême... Jamais à trouver maladroite hésitante au son de son cœur...» *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, p. 123

⁶⁵ *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Ed. Denoël, 1937, p. 3

⁶⁶ *Lettres*, Paris, Ed. Gallimard, 2009, Carta 47-115, pp. 993-994

Se o estilo de movimento em Céline – a escrita – está em permanente tensão com a dança que o sujeito do *fundo da noite* não é já capaz de executar, importa compreender em que medida a *transposição* da melodia da vida implicada nesse estilo é ainda capaz de referir a dança já abandonada como possibilidade. Ou seja, de que forma é a escrita capaz de apontar ainda para essa dança. Para que se averigue o que agora está em causa atente-se a um episódio de *Voyage au bout de la nuit*.

2.1. O episódio de Molly

Num determinado momento do texto Ferdinand abandona Molly para tornar a partir em *viagem*. Molly é uma personagem que surge numa tentativa do amor quando este não é já possível a Ferdinand. Quando o amor constitui já um local cancelado, uma ruína, que não permite um retorno, um habitar de novo. Não por ser Molly, mas porque, ao sujeito do *fundo da noite*, não é já possível dançar⁶⁷. E o amor parece exigir esse dançar. Ferdinand diz a Molly o seguinte: «Je vous assure que je vous aime bien, Molly, et je vous aimerai toujours... comme je peux... à ma façon.»⁶⁸ Neste *à ma façon* parece expressar-se desde logo uma impossibilidade de permanência no local que Molly representa. Pois ele revela já uma tentativa, um esforço, de resposta à petição de um movimento conforme àquilo que o amor implica. De tal maneira que aquando do uso da expressão *à ma façon* não se dança já, mas tenta-se voltar a dançar ou, pelo menos, a cumprir um movimento que lhe corresponda.

O amor *à ma façon* de Ferdinand parece derivar do reconhecimento de uma descoincidência com a melodia da vida escutada, melodia a cuja coincidência corresponderia uma dança. Essa descoincidência, dada a irremediabilidade da permanência tanto dessa melodia como da petição que ela coloca, constitui lida para o sujeito que escuta. Um amor *à ma façon* surge, então, como uma tentativa que tem como alvo algo que resulte *para si*, para a sua resposta à petição da melodia que corre. Todavia, o amor não deveria ter como referencial o próprio sujeito, ou seja, não deveria assentar num *à ma façon*, num *comme je peux*. Pois o amor parece conduzir habitualmente à queda desse mesmo referencial, de tal maneira que o sujeito aparece

⁶⁷ «Ah! Si je l'avais rencontrée plus tôt, Molly, quand il était encore temps de prendre une route au lieu d'une autre ! (...) Mais il était trop tard pour me refaire une jeunesse. J'y croyais plus ! On devient rapidement vieux et de façon irrémédiable encore.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 245

⁶⁸ *Op cit.*, p. 252

como tomado num para lá de *si*⁶⁹. Ele parece desgarrar-se do que poderia reconhecer como núcleo estável de *si*, assim como da circunscrição daquilo que outrora poderia tomar-se como capaz de fazer, capaz de ser. Esse reconhecimento é deposto e extravasado por aquilo que é descoberto quando o sujeito é tomado num para lá de *si*.

Posto isto, um amor *à ma façon, comme je peux*, seria, resumidamente, inaceitável. Pois no amor o movimento que ocorre em ser-se tomado para lá de *si* parece ser entendido como um cair em *si*, um *si* que não se sabia como parte disso onde agora recai. De tal maneira que só quando esse amor é já uma ruína o sujeito parece reconhecer que se encontrava, de facto, fora de *si*. No caso de Ferdinand - *à ma façon* -, o sujeito encontra-se desde logo posicionado num ponto de vista que deveria suceder à queda, ao fim, do amor. Ele encontra-se, por isso, no reconhecimento de uma exterioridade àquilo que deveria ter sido trazido a *si* e entendido como *si* no amor. Trata-se então de uma configuração do amor sob a forma de uma tentativa, de um *para mim*, que resulte. Em suma, de um intentar formado por um *para mim* a uma estrutura que não se coaduna com essa forma e, como tal, não sustenta qualquer tentativa de permanência nela.⁷⁰ Acerca do que constitui, de forma mais minuciosa, as condições que encaminham à retirada, compreendemo-lo nos solilóquios de Ferdinand:

Toujours je pensais un peu à autre chose en même temps, à ne pas perdre du temps et de la tendresse, comme si je voulais tout garder pour je ne sais quoi de magnifique, de sublime, pour plus tard, mais pas pour Molly, et pas pour ça. Comme si la vie allait m'emporter, me cacher ce que je voulais savoir d'elle, de la vie au fond du noir, pendant que je perdrais de la ferveur à l'embrasser Molly, et qu'alors j'en aurais plus assez et que j'aurais tout perdu au bout du compte par manque de force, que la vie m'aurait trompé comme tous les autres, la Vie, la vraie maîtresse des véritables hommes.⁷¹

Neste passo, a permanência com Molly é compreendida numa correspondência a um condicionamento de ângulo de observação à vida. Um condicionamento tido como uma fixação num mesmo e único ponto de acesso à vida. Esta fixação surge contraposta à volatilidade de acesso que o ponto de vista que conduz os textos de Céline parece intentar. Uma volatilidade que procura, no reconhecimento da medida do seu acesso –

⁶⁹ «- Tout trahit Gwendor... Les passions n'appartiennent à personne, l'amour, surtout, n'est que fleur de vie dans le jardin de la jeunesse.» *Mort à Crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 26

⁷⁰ Por forma a explicitar a expectativa de chegada a um lugar onde permanecer e o fracasso, a cada vez, dessa chegada, Cf. DICKINSON, Emily: [739] «I many times thought Peace had come/ When Peace was far away — / As Wrecked Men — deem they sight the Land — / At Centre of the Sea — And struggle slacker — but to prove, / As hopelessly as I — / How many the fictitious Shores — / Before the Harbor lie.» *The complete poems*, London, Faber and Faber, 1975, p. 362

⁷¹ *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 248

uma *réstia de luz* –, cobrir a maior extensão da vida que lhe for possível. Compreender-se-á então que a impossibilidade de permanência não parte somente de uma inadequação da forma pela qual se intenta a essa permanência no episódio de Molly. Essa impossibilidade parte, antes de mais, de uma vontade, de um *vício*⁷² de errância de quem procura uma permanente sedimentação de estilhaços constituintes de um qualquer rosto da vida, na convicção de que avança na extensão dela. Deste modo parece tornar-se claro que a incapacidade de permanência de Ferdinand não se constitui meramente de um *eu não posso*, como quem não soubesse como permanecer. Todavia, também não se trata de um mero *eu não quero* pois, apesar de tudo, o lugar a que corresponde Molly é identificado como um lugar onde seria bom, confortável, poder permanecer. Antes, a força daquilo que conduz o *eu não quero* parece elevá-lo a um *eu não posso*⁷³.

O que constitui o *eu não posso* de Ferdinand assenta no reconhecimento da vida como *verdadeira esposa* do sujeito do *fundo da noite*. Não Molly, não outra, não isto ou aquilo: a vida. E a vida, tal como referido, é entendida como aquilo que se esconde quando se mostra. Ou seja, a vida, na multiplicidade de rostos que lhe reconhecemos a partir da notícia da medida do nosso acesso como *réstia de luz*, é aquilo que não pode mostrar um rosto sem elidir outros. Posto isto, permanecer com Molly significaria reconhecer que a vida se esconde por detrás daquilo a que assistimos num determinado ângulo e, ainda assim, escolher ficar nesse elidir. E se o ponto de vista em causa é aquele a quem a melodia da vida parece ser, por assim dizer, permanentemente ditada ao ouvido, de que forma seria possível anuir àquilo que se reconhece como desígnio colocado por essa melodia – o movimento – e, ainda assim, contrariá-lo permanecendo? De que forma seria possível observar algo que se reconhece como estilhaço da totalidade da vida e escolher permanecer apenas nele como se aí se acompanhasse a vida na procura do limite da sua extensão? É precisamente aqui que o *eu não quero* parece adquirir a força de um *eu não posso*:

⁷² «Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par la conviction d'une espèce de supériorité.» *Op cit.*, p. 246

⁷³ A distinção entre *eu não quero* e *eu não posso* utilizada é de Marina Tsvietaieva: «O meu «não posso» não é em absoluta impotência. Mais ainda, é o meu principal poder. Significa que há algo em mim que, apesar dos meus desejos (e violências sobre mim própria!), apesar da minha vontade desejan-te, dirigida contra mim própria, de todas as formas – não quer. Não quer com todo o meu ser, significa que existe (apesar da minha vontade!) - «em mim», «meu», «a mim» - e que sou eu.» TSVIETAIEVA, Marina, *Indícios Terrestres*, trad. Manuel Dias, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 1995, p. 61; «Que o meu «não quero» seja - «não posso»: o último e melhor «não posso» de todo o meu ser.» *Op. cit.*, p. 63

On s'aperçoit à la manière qu'on a prise d'aimer son malheur malgré soi. C'est la nature qui est plus forte que vous voilà tout. Elle nous essaye dans un genre et on ne peut plus sortir de ce genre-là. Moi j'étais parti dans une direction d'inquiétude. On prend doucement son rôle et son destin au sérieux sans s'en rendre bien compte et puis quand on se retourne il est bien trop tard pour en changer. On est devenu tout inquiet et c'est entendu comme ça pour toujours.⁷⁴

A estrutura desenhada pelo episódio de Molly conduz a uma escala maior na obra de L-F Céline. Trata-se de algo principiado por uma exclusão de um movimento na vida identificado com a dança. Um movimento que deixa de ser possível pela reflexividade implicada na notícia que o sujeito adquire acerca da estrutura em que corre – *uma réstia de luz que termina na noite*. Essa reflexividade torna sonora a própria engrenagem do movimento e impede que a melodia da vida que se lhe sobrepõe seja entendida numa coincidência ao sujeito. Coincidência que não parece ser possível senão numa inadvertência para a estrutura em que corre essa melodia, ou, como a bailarina, na capacidade de um movimento que se assemelhasse a essa inadvertência. Ao sujeito do *fundo da noite*, aquele para quem a estrutura da melodia da vida é correspondente engrenagem – sob a forma de um baixo, a *melodia da Morte* - são permanentemente escutados, não lhe é já possível dançar. De tal maneira que o movimento que este executa - a sua travessia na vida - é identificado por si como resposta a uma petição de anuência à estrutura escutada: ao som de um movimento ininterrupto que deve ser cumprido até à chegada da *noite* e na constante eminência dela. Até lá, o sujeito parece procurar cobrir, com uma *réstia de luz*, a maior extensão da vida – a maior quantidade de variações da melodia da vida - que lhe for possível. Uma procura que tem como alicerce a compreensão de que tudo aquilo que é observado não constitui senão um estilhaço de uma totalidade que o excede – a vida -, e como tal, não deve ser nunca suficiente para um cancelamento ou uma hesitação da travessia do sujeito.

Essa procura deverá igualmente ser compreendida como insuficiência de cada estilhaço no travar da sofreguidão do sujeito do *fundo da noite*. Uma sofreguidão de movimento proveniente da *inquiétude*⁷⁵ em que este se encontra e que dita a sua *direcção*. E se nessa *direcção* o que é deixado para trás gera atrito, esse atrito parece

⁷⁴ *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, pp 245-246

⁷⁵ Sobre a noção de *inquiétude* ou *inquietação* cf. SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, II, 2, 2; IV, 4, 9; IV, 6, 11; VI, 15, 26, trad. e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Ed. Bilingue, Lisboa, Imp. Nac. Casa da Moeda, 2004, (respectivamente) pp 54-57; 132-133; 134-135; 258-259

fazer já parte de uma procura característica ao sujeito do *fundo da noite*: algo que lhe traga a vida numa força proporcional à que ele escuta na música que ela é. Pois se nela não é já possível dançar, é preciso “qualquer coisa” que, ainda assim, sustente o movimento seguido. Mas nenhuma coisa é “qualquer coisa”, todas as coisas são sempre “outra coisa” e nunca aquilo que a *inquiétude* parece pedir. Molly não é “qualquer coisa”, é Molly. E o que ela é, o lugar que ela representa, não é capaz de apaziguar a *inquiétude* do sujeito do *fundo da noite*.

Veja-se que um sujeito não consegue comprar parafusos na florista. A inadequação em que reside essa petição coloca a florista não como adversária da procura do sujeito, mas como evidência de que não é nela que essa procura termina. O sujeito pode então admirar as flores e até lamentar que não sejam elas o que procura, mas a busca prevalece. Na *inquiétude* não parece existir tal definição do objecto de procura, nela um sujeito não entra na florista à procura de parafusos. Antes, ele entra na florista como em tantas outras portas à procura de “qualquer coisa” que, no confronto com ela, se descobrisse como aquilo que era afinal procurado e apaziguasse a *inquiétude* que conduz a procura. Mas a inadequação entre o “qualquer coisa” e aquilo que cada porta oferece parece ser, de todas as vezes, tão acentuada como a inadequação que reside em ter pedido parafusos numa florista: “Não era ali”.

A procura de “qualquer coisa” é, como referido atrás, uma procura de “qualquer coisa” cuja força e fricção pudessem corresponder à força da ininterrupta melodia da vida escutada. Melodia com que o sujeito do *fundo da noite* assume um compromisso de anuência ao movimento a que ela incita. O assumir desse compromisso coloca um perigo de que o sujeito para quem a estrutura da melodia da vida está remetida a um mutismo parece estar livre: a hesitação no movimento. Esse compromisso deverá então ser tomado em conta na relação que tem com algo que parece colocar a travessia do sujeito do *fundo da noite* numa posição periclitante: o *ennui*⁷⁶. Lê-se : «La vie c’est une

⁷⁶ A propósito do conceito de *ennui* cf. PASCAL, *Pensées*, J. Chevalier (ed), Paris, Éd. Gallimard, 1965 : [201] «Rien n’est si insupportable à l’homme que d’être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors sons néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l’ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir ; [205] « j’ai découvert que tout le malheur des hommes vient d’une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s’il savait demeurer chez soi avec plaisir, n’en sortirait pas pour aller sur la mer ou au siège d’une place. (...) quand j’ai pensé de plus près, et qu’après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j’ai voulu en découvrir la raison, j’ai trouvé qu’il y a une bien effective, qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nos consoler, lorsque nous y pensons de près.»

classe dont l'ennui est le pion, il est là tout le temps à vous épier d'ailleurs, il faut avoir l'air d'être occupé, coûte que coûte, à quelque chose de passionnant, autrement il arrive et vous bouffe le cerveau.»⁷⁷ A presença do *ennui* como perigo constante parece evidenciar a permanente procura de uma “qualquer coisa” capaz de gerar atrito e de sustentar o movimento seguido. “Qualquer coisa” que não permita uma hesitação na travessia do sujeito do *fundo da noite*, visto que o apaziguamento lhe é impossível, mas o compromisso com a vida está assumido.

Se todas as falhas de apaziguamento que a *inquietude* conhece em diferentes portas se constituem enquanto tal porque a entrada, e permanência, nelas não foi capaz de gerar o atrito procurado⁷⁸, o próprio movimento que, na continuação da busca, implica abandonar cada uma dessas portas, parece ser capaz de gerar atrito ou fricção no *eu não posso* que dirige à permanência. O *eu não posso* evidencia que a “qualquer coisa” que o sujeito procura não está naquela porta e que, ao falhar dessa tentativa, deverá suceder a procura na porta seguinte. Pois esse *eu não posso* provem de um compromisso com a vida onde esta é tomada como *verdadeira esposa*. E se a vida parece ser aquilo que, ao mostrar-se, se esconde, ela também é aquilo que quando se esconde se mostra. Por extensão poderia colocar-se o seguinte: se a “qualquer coisa” a que a *inquietude* se dirige começa por ser definida meramente pela sua indefinição, quando o sujeito se dirige à florista poderia ele compreender essa “qualquer coisa” como “qualquer coisa que não é uma flor”? E se a procura se estendesse a diversas portas, o sujeito poderia definir progressivamente a “qualquer coisa” através da exclusão daquilo que ela não é? Ou seja: o inventário dos elementos que não constituem essa “qualquer coisa” poderá ser capaz de lançar a pista acerca daquilo que verdadeiramente a compõe? Não e sim.

⁷⁷ *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 376. Cf. também *op. cit.*, pp 218-219 : «Toujours j'avais redouté d'être à peu près vide, de n'avoir en somme aucune sérieuse raison pour exister. À présent j'étais devant les faits bien assuré de mon néant individuel. Dans ce milieu trop différent de celui où j'avais de mesquines habitudes, je m'étais à l'instant comme dissous. Je me sentais bien près de ne plus exister, tout simplement. Ainsi, je le découvrais, dès qu'on avait cessé de me parler des choses familières, plus rien ne m'empêchait de sombrer dans une sorte d'irrésistible ennui, dans une manière de douceuse, d'effroyable catastrophe d'âme. Une dégoûtation.»

⁷⁸ É de notar a possível contradição que resulta do apaziguamento – pacificação – como proveniente de um atrito ou fricção – de uma agitação. Não obstante, a vinculação entre os dois a propósito do sujeito do *fundo da noite* parece constituir-se enquanto tal quando o intento maior dessa fricção é tido como possibilidade de uma conformidade à força da música que a vida constitui para o sujeito. Nesse sentido, a possibilidade de fricção evidencia uma possibilidade de conformidade àquilo de que o sujeito foi expulso aquando do começo do escutar da canção: uma dança. O retorno a essa dança apresentar-se-ia, nestes termos, como passível se ser tido como apaziguamento perante a *inquietude* que a incapacidade de dança gera no sujeito do *fundo da noite*.

Não, visto que, na indefinição própria da “qualquer coisa” a que a *inquiétude* conduz a procura, nada garante que essa “qualquer coisa” apenas seja reconhecida como “não flor” porque o sujeito se encontra na florista e, a ser assim, não é de todo claro que a flor enquanto tal seja capaz de apresentar a “qualquer coisa” enquanto “não flor”, mas apenas, por assim dizer, enquanto “não flor, na florista”. *Sim*, porque essa “qualquer coisa” descobre-se como algo que subsiste apesar do fracasso de sucessivas tentativas. Então, talvez apenas numa exaustiva adição, dentro desse inventário, se compreenda que essa “qualquer coisa” é constituída como aquilo que pode estar sempre na porta onde o sujeito ainda não entrou e, assim que entrar, será pressuposta também na porta seguinte. *Sim*, em segundo lugar, pois os elementos com que o sujeito se confronta de porta em porta parecem ser capazes de se constituírem não como algo que não corresponde de forma alguma à “qualquer coisa”, mas algo que, de todas as vezes, lhe correspondeu de algum modo. Ou seja, no limite, na procura de uma “qualquer coisa”, a flor que o sujeito encontra tem também algo dela, pois essa “qualquer coisa” é, afinal, a procura dela.

Importa ter presente que, como referido atrás, a *direcção de inquiétude* não conhece definição do seu objecto, como um sujeito que procurasse parafusos, e se ela se encontra com este último no ponto em que, na retirada de cada porta, ambos dizem “Não era ali”, o sujeito que segue uma *direcção de inquiétude* reconhecerá que também era, de certo modo, ali. Pois há uma componente de “qualquer coisa” na flor, todavia, não é a “qualquer coisa” que o sujeito procura, capaz de travar a *inquiétude*. Não o sendo, a flor como qualquer outro elemento a que o sujeito se dirige na busca gera mais busca. Incapaz de a travar, a flor reforça essa mesma busca que é, afinal, o traço principal – talvez o único nítido – dessa “qualquer coisa”⁷⁹. Mas se assim é, o que é que sustentará a continuação de uma busca – um movimento de porta em porta - condenada ao fracasso? O compromisso do sujeito do *fundo da noite* com a vida, na força em que ela é, permanentemente, por si escutada.

Na definição do nosso acesso à vida enquanto *réstia de luz*, a *noite* foi apresentada como aquilo que está sempre onde nós não estamos, i.e., onde o nosso acesso enquanto *réstia de luz*, na circunscrição da sua medida, não cobre. Ela foi então identificada com um quarto passo que, por cada três passos dados na extensão da vida,

⁷⁹ O assunto da *direcção de inquiétude* em causa mereceria um estudo em pormenor que não é possível realizar aqui.

não saberíamos onde pisar, pois seríamos cegos para ele. A partir do momento em que dêssemos um quarto passo, a *noite* avançaria para o lugar do quinto – mais uma vez: passo para que seríamos cegos. Formulou-se, a propósito da circunscrição do nosso acesso à extensão da vida, a seguinte questão como passível de ser permanentemente colocada: que rosto terá a vida onde a *réstia de luz* agora não cobre, visto que agora cobre “aqui”? Ora, se a vida é tida como *verdadeira esposa* do sujeito do *fundo da noite*, ele terá de acompanhá-la permanentemente no movimento que ela é e a que incita. E acompanhar o seu movimento significa, não só permanecer num movimento ininterrupto, mas permanecer nesse movimento na convicção de que para lá de cada passo dado está um outro para que somos cegos e que constitui uma incógnita. Incógnita que é sempre – e ainda - vida.

A “qualquer coisa” cuja procura é ditada pela *inquiétude* pode ser tomada como correspondente à incógnita permanente no acesso à vida. Tal como a procura de uma “qualquer coisa” corre a todas as portas para descobrir que ela não se encontra em nenhuma delas, a incógnita permanente no nosso acesso subsiste em todos os rostos que possamos reconhecer à vida. Estabelecer-se-ia então o seguinte vínculo: a demanda de uma “qualquer coisa” que gere atrito implica movimento na vida e, como tal, movimento de acesso; esse movimento de acesso pressupõe uma observação e sedimentação de diferentes rostos da vida onde, a cada rosto, a incógnita é como que empurrada para a frente, para a *noite*⁸⁰. Não obstante, não pode a procura do desvendar da incógnita impor, ela mesma, uma expectativa de atrito gerado a cada descoberta de um rosto pelo mero confronto com ele?

Deverá então perguntar-se, entre a “qualquer coisa” e a incógnita, quem comanda quem. Ou seja : é a busca que pretende desvendar uma incógnita permanente que coloca essa busca como uma procura sôfrega de atrito ou, pelo contrário, é uma procura de atrito na vida que conduz a uma incursão sôfrega de conhecimento dela que, como tal, permanentemente empurre a incógnita para a frente através de uma sedimentação de rostos da vida? Atente-se novamente ao que Ferdinand refere a propósito daquilo que conduz ao abandono de Molly : «Comme si la vie allait m’emporter, me cacher ce que je voulais savoir d’elle, de la vie au fond du noir, pendant

⁸⁰ Aqui se tornará evidente que, como referido no começo do texto, cada ponto em que o sujeito se encontra é sempre *fundo (bout)* – última distância percorrida – da *noite*.

que je perdrais de la ferveur à l’embrasser Molly (...)»⁸¹. A permanência com Molly não é já possível porque ela impõe uma fixação - e, portanto, uma limitação - de acesso à vida e é da vida, *da vida no fundo do negro*, que Ferdinand quer *saber*. Ainda assim, a petição que Ferdinand coloca em cada momento do acesso à vida não parece ter que ver meramente com o conhecimento daquilo que constitui cada rosto e com o que nele possa ser observado. Antes, essa petição parece ser sempre acompanhada do seguinte: gera atrito? Pode fazer dançar outra vez? De igual modo, essa petição de atrito, de dança, não pode senão consistir numa procura na vida e, como tal, no conhecimento de elementos dela. Dos seus rostos, portanto.

Assim se descobre a indiscernibilidade entre uma demanda pela “qualquer coisa” que gere atrito, própria à *inquiétude*, e a demanda na incursão pela incógnita permanente da vida, *verdadeira esposa* do sujeito do *fundo da noite*. Descobre-se, então, que só existe *inquiétude* porque existe um compromisso com a vida e que, em Céline, esse compromisso só se verifica mediante uma *direcção de inquiétude* seguida pelo sujeito, visto que a *verdadeira esposa* é aquilo que, ao mostrar-se, esconde-se e, como tal, só numa permanente procura pode ser acompanhada. Importa agora compreender de que modo a falha de um despoletar de atrito na permanência em qualquer lugar e a falha, de todas as vezes, de um desvendar da incógnita poderão ser capazes de gerar, na falha crónica que evidenciam, atrito e acesso.

Atente-se de novo, especificamente, ao episódio de Molly. Dir-se-ia que se o gesto aí em causa dissesse respeito a uma permanência e não a uma retirada, não haveria nada a ser dito a propósito dele. De tal modo que, na ocorrência desse retirada, aquilo que é dirigido a Molly corresponde a algo dirigido por alguém a um lugar que não é já senão ruína. Todavia, a possível contraposição da força do gesto à indigência da palavra que possa ser proferida depois desse gesto parece esbater-se quando lemos o que Ferdinand escreve a Molly, embora ela provavelmente o não venha a ler:

Bonne, admirable Molly, je veux si elle peut encore me lire, d’un endroit que je ne connais pas, qu’elle sache bien que je n’ai pas changé pour elle, que je l’aime encore et toujours, à ma manière, qu’elle peut venir ici quand elle voudra partager mon pain et ma furtive destinée. Si elle n’est plus belle, eh bien tant pis ! Nous nous arrangerons ! J’ai gardé tant de beauté d’elle en moi, si vivace, si chaude que j’en ai bien pour tous les deux et pour au moins vingt ans encore, le temps d’en finir.

⁸¹ Cf. nota 70

Pour la quitter il m'a fallu certes bien de la folie et d'une sale et froide espèce. Tout de même, j'ai défendu mon âme jusqu'à présent et si la mort, demain, venait me prendre, je ne serais, j'en suis certain, jamais tout à fait aussi froid, vilain, aussi lourd que les autres, tant de gentillesse et de rêve Molly m'a fait cadeau dans le cours de ces quelques mois d'Amérique.⁸²

O episódio de Molly evidencia então o estilo que Céline apresenta como resposta a uma ininterrupta petição de movimento: a escrita. Escreve-se a Molly quando não é já possível retornar ao que foi abandonado, desertado, pela *direcção de inquietude* ditada pela impossibilidade de ainda dançar. O movimento que daí resulta corresponde a uma continuidade ininterrupta que, tal como uma ponte que se desmorona logo atrás dos seus pés, deixa para trás ruína. Não obstante, aquilo que atrás foi visto e deixado não é esquecido. Prova disso é o que Ferdinand dirige a Molly, embora ela não o venha provavelmente a ler. Ainda que o que possa importar seja o gesto – e o gesto é a retirada –, este é um gesto que parece saber de si, das razões da sua ocorrência e – este é o ponto que importa realmente – do atrito provocado por aquilo que foi deixado. Atrito que provem precisamente de um abandono consequente da ausência de um atrito na permanência e é colocado em evidência quando Céline refere a *pena* ao desertar: «Je l'ai embrassé Molly avec tout ce que j'avais encore de courage dans la carcasse. J'avais de la peine, de la vraie, pour une fois, pour tout le monde, pour moi, pour elle, pour tous les hommes.»⁸³ Contra aquilo que poderia ter a força de um arremesso à vontade de partir surge o que parece evidenciar o *eu não posso* a propósito da permanência e a consequente fricção – ou atrito – que a retirada é capaz de gerar: «C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir.»⁸⁴ Neste passo se compreenderá novamente a forma através da qual o compromisso com a vida surge em Céline: o permanente movimento daquele que escuta na certeza de que aquilo que é deixado para trás desmorona. Da mesma forma se compreenderá o figurar da escrita como consequência do atrito resultante da relação entre aquilo que conduz a resposta ao compromisso com a vida e a ruína que essa resposta implica deixar para trás.

Na escrita recai, então, a evidência de uma tensão entre o gesto tomado segundo o que é ditado no compromisso com a vida no *fundo da noite* – a retirada, a errância – e o gesto que corresponderia à adequação a uma estrutura onde é preciso dançar. O gesto

⁸² *Op cit* p. 253

⁸³ *Op. cit.*, p. 253

⁸⁴ *Ibidem*

que o sujeito do *fundo da noite* não pode já tomar é recuperado na escrita para evidenciar que a relação entre ele e a errância não é incolmatável, mas uma relação onde o dever do movimento - e consequente retirada - evidencia a força daquilo a que poderia corresponder o gesto referente à permanência. Por outras palavras, a escrita vem colmatar a relação entre o permanente movimento, a errância, do sujeito do *fundo da noite* e aquilo a que, nessa errância, ele não é capaz de responder mas gera, ainda assim, a tensão do que poderia ser.⁸⁵ Deste modo, ainda que a escrita possa surgir como indigente, quer pela sua ineficácia em alterar o gesto de retirada, quer na sua aparente inutilidade quando é ainda possível dançar, é através dela que se compreende, a propósito do *fundo da noite*, a tensão entre aquilo a que o sujeito *não pode* já responder e uma *pena* proveniente dessa impossibilidade. Assim, o contar ou dizer - a escrita -, ainda que não redima a retirada, atribui uma tonalidade àquilo que essa retirada encerra no gesto que constitui. É nessa atribuição de uma tonalidade a um gesto que nele escutamos as *quatro notas* correspondentes à vida. Ou seja, a transposição do gesto em causa para uma tonalidade que lhe corresponda torna-se possível quando se lhe atribui sonoridade através de uma escala que comporta incontáveis possibilidades de uma totalidade em que este gesto se integra, mas que o excede: a totalidade da vida.

Nessa transposição - com a já referida distorção⁸⁶ que ela implica - o gesto da retirada é compreendido como capaz de fazer soar o jogo de forças entre a vontade de retirada do lugar a que Molly corresponde e toda a *pena* que ela provoca. Como capaz é, então, de fazer soar de uma vez a força daquilo que encaminha à errância, o reconhecimento da vida como *verdadeira esposa*, e toda a bonomia que se reconhece a Molly, bem como de que forma ela representa um lugar onde seria bom permanecer. Na junção de dois elementos - de duas notas se quisermos - que poderiam formar uma impressão amelódica àquele que escuta – como se pensássemos juntar um dó maior a um fá sustenido formando uma quarta imperfeita -, descobre-se afinal um momento ainda assim melodioso, formado por um só estilhaço a partir da relação que esse estilhaço tem a algo que o excede e o comporta: a escala de incontáveis variações da totalidade da vida. É a transposição do gesto para essa escala que admite algo que, compreendido fora da melodia resultante, pareceria oposto e irreconciliável a esse mesmo gesto. Ou seja: uma coisa não deveria ser, ao mesmo tempo, um lugar que se

⁸⁵ Tal como referido a propósito do *exílio*, uma tensão que se pode expressar através do uso do condicional: o que poderia ser, o que teria sido. Cf. p. 22

⁸⁶ Cf. p. 41

reconhece como bom para permanecer e um lugar onde se não quer estar, aliás, onde, por não se *querer*, se não *pode* estar, tal como um gesto que se reconhece como aquele que se quer e deve tomar, não deveria causar a *pena* que Céline refere. Todavia é precisamente assim que, na transposição do gesto da retirada em Céline, essa retirada soa.

Então se compreenderá que o abandono do lugar que Molly representa só tem o peso, a força, que tem porque toda a bonomia dela não foi o suficiente para permanecer, assim como se compreende que a errância só tem a força que tem pela *pena* que causa⁸⁷. Mas compreender-se-á também que um e outro encaminham ao movimento: nem a *pena* é suficiente para travar a errância, nem a bondade de Molly é suficiente para a permanência. Deste modo se descobre no episódio de Molly a estrutura de um oximoro. Ela é a bondade, o lugar onde seria bom permanecer e, simultaneamente, um condicionamento de ângulo de acesso à vida, um lugar que incita à retirada. Esse oximoro é compreendido enquanto tal quando transposto para uma escala que admite que os opostos que o compõem sejam compreendidos como um mesmo som. É nessa transposição que se compreende que a melodia que daí resulta não é senão parte de uma melodia maior: a melodia da vida. Uma vez que esse oximoro - esse estilhaço - só é compreendido enquanto tal quando a transposição da retirada é feita para uma escala, não exclusiva a essa mesma retirada, mas que a excede e portanto admite também, na melodia que forma, algo que lhe seria contrário.

Uma escala que comporta inumeráveis possibilidades de algo que constitui sempre uma variação, um rosto, da totalidade da vida. É a partir daí que o episódio de Molly adquire a estrutura de um oximoro e é escutado na escala a que corresponde. Escala segundo a qual esse oximoro não pode senão incitar ao movimento, pois é sempre como movimento e incitando ao movimento que, em Céline, cada momento da melodia da vida deve ser compreendido. Importa averiguar de que forma isto ocorre.

⁸⁷ «C'est peut-être ça qu'on cherche a travers la vie, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir.» cf. nota 69. Este ponto deverá ser confrontado com a nota 76 onde se dizia que, para o sujeito do *fundo da noite*, a possibilidade de apaziguamento deverá ser tomada como resultado de uma fricção, visto que o intento dessa fricção é tido como possibilidade de uma conformidade à força da música que a vida constitui para o sujeito. O intento dessa fricção é, portanto, o intento de uma dança. Importará compreender, na continuidade do texto, de que forma a fricção que resulta do que exige esse «devenir soi-même avant de mourir» é ou não capaz de resultar num apaziguamento.

2.2. A escala da melodia

A presença de elementos cuja apresentação é composta pela duplicidade que encerram em si é comum em Céline. Tome-se como exemplo as descrições dos bombardeamentos de *Féerie pour une autre fois*. Ao mesmo tempo que apresenta toda a destruição que eles causam, Céline descreve, em lirismo, a beleza observada nesses mesmos bombardeamentos:

et les bombes tombent encore en grappes ! en rejaillissent vert ! bleu ! des geysers à travers les nuages !... ah c'est du terrible fantastique ! des féeries si outrées de couleur que même pas artiste comme je suis je me dis : saperlipopette ! c'est de l'éblouissement qu'a pas de prix ! de tels déferlements de beautés ébranlent l'univers ! d'autres générations verront peut-être mieux...encore ?...encore ?⁸⁸

Ainda no mesmo texto, Jules é apresentado como um personagem boçal, maldoso, fisicamente deformado que, ainda assim, vale a pena ver naquela *hora em dez* em que se percebe o seu *sortilégio encantatório*:

cul-de-jatte, carabosse! Un putride d'âme et de cœur ! l'égoïste demi-cochon ça se discute pas ! une nature vile... cochon entier si il pouvait !... vous êtes fixé... ivrogne, menteur, arnaqueur, cabot, mais un prestige envoûtant, le méchant marrant... mais pas tout le temps : une heure sur dix !... l'heure précieuse !... un monstre à voir vivre...⁸⁹

Em *Voyage au bout de la nuit* – como noutros textos de Céline -, a morte, presente a toda a linha na aceitação da *noite* a que corresponde e para onde nos dirigimos, coabita, por exemplo, com o que custa a morte de uma criança – Bébert⁹⁰. Como coabita com uma incapacidade de resignação evidente em diversos momentos dos textos de Céline⁹¹.

Ah! C'est bien terrible quand même... on a beau être jeune quand on s'aperçoit pour le premier coup... comme on perd des gens sur la route... des potes qu'on reverra plus... plus jamais... qu'ils ont disparu comme des songes... que c'est terminé... évanoui... qu'on s'en ira soi-même se perdre aussi... un jour très loin encore... mais forcément... dans tout l'atroce torrent des choses, des gens... des jours... des formes qui passent... qui s'arrêtent jamais... (...) Tout ça, on les reverra plus... Ils passent déjà... Ils sont en rêve avec des autres... ils sont en cheville... ils vont finir... C'est triste vraiment... C'est infâme !... les innocents qui défilent le long des vitrines... Il me montait une envie farouche... j'en tremblais moi de panique d'aller sauter dessus finalement... de me mettre là devant... qu'ils restent

⁸⁸ *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, pp 263-264

⁸⁹ *Op cit*, p. 249

⁹⁰ «J'ai fini par m'endormir sur la question, dans ma nuit à moi, ce cercueil, tellement j'étais fatigué de marcher et de ne trouver rien.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 310

⁹¹ «jamais, en quelque circonstance, j'ai pu me résigner à la mort... j'ai jamais pu abandonner rien... la mort pour moi personnelle, serait une aubaine, je serais bien content, mais la mort des autres me vexe...» *Féerie pour une autre fois*, Éd. Gallimard, 1995, p. 515

pile... Que je les accroche au costard... une idée de con... qu'ils s'arrêtent... qu'ils bougent plus du tout !... Là, qu'ils se fixent !... une bonne fois pour toutes !... Qu'on les voye plus s'en aller.⁹²

A coincidência de regimes opostos dentro de um mesmo elemento que deveria formar uma impressão amelódica – a beleza e o horror dos bombardeamentos, a aceitação da finitude e a ausência de resignação à morte dos outros, a vontade de retirada do lugar que Molly representa e a *pena* que isso provoca - surge, na transposição de Céline, como matriz de oximoros. A constituição desses elementos enquanto oximoros significa que, na sua composição interior, não existe algo que faça hesitar e algo que faça avançar⁹³. Pois esse oximoro, na duplicidade que encerra o seu interior, é um só momento da melodia da vida que determinado estilhaço faz soar e que, por isso mesmo, deve ser respondido como todos os momentos dessa melodia: em movimento. Esse momento da melodia é resultado do engendrar de uma escala que comporta a possibilidade de inúmeras variações de uma melodia que todas essas variações, de todas as vezes, integram: a melodia da vida. A formação de oximoros parece ser, em Céline, a principal causa da brutalidade que se atribuiu àquilo que resulta da sua transposição da vida. O grotesco dos seus textos só parece verdadeiramente constituir-se como tal porque coabita com algo que lhe é contraposto.⁹⁴ E é justamente esse coabitar do grotesco com uma determinada redenção que sempre o acompanha que gera a veemência da petição de movimento colocada por cada momento – estilhaço – da melodia da vida.

Os textos de Céline propõem-se como evidência de uma contínua resposta à petição de movimento que a vida coloca. Evidência que procura cobrir como que toda a

⁹² *Mort à Crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 414

⁹³ Como mero apontamento recordamos que Céline, na admiração que expressa por Bruegel, refere a representação deste da tradição da *Fête des fous* do seguinte modo: «La *fête des fous* c'est la vie pour moi - quelle deliverance!» *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 33-6, p. 346. Ora, como mostra BOUCQUEY, T., a estrutura da *Fête des fous* e, consequentemente, a representação que Bruegel dela opera expressa precisamente a estrutura de um oximoro: «Deux entités s'opposent ici a posteriori: le monde de la Fête des fous et celui de la liturgie sacrée, le texte de la Messe Liesse et celui de la Messe Sainte, la règne du *bacularius* et celui du pontife. Ces deux hémisphères clos se ressemblent autant qu'ils s'opposent; ce sont des identiques contraires, des semblables polarisés, des mêmes antinomiques. Il n'y a que l'oxymoron qui puisse s'y appliquer.» *Mirages de la farce Fête des fous, Bruegel et Molière*, John Benjamin Publishing Company, 1991, p. 5

⁹⁴ Cf. HARPHAM, G., «The Grotesque: First Principals», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics Stable, p. 462: «We must be believers whose faith has been profoundly shaken but not destroyed; otherwise we lose that fear of life and become resigned to absurdity, fantasy or death.»; «The grotesque cannot serve as structural basis for a work of any great length; it remains primarily a pictorial form, with its greatest impact in moments of sudden insight. Prolonged, it loses its force; most instances in literary art are merely instances. » *Op cit*, p. 465

extensão da vida que lhe for possível, para que nenhum estilhaço seja tomado como totalidade e, como tal, capaz de cancelar a travessia existencial. Isto significa que, para tal efeito, cada estilhaço deve desde logo transportar na sua “sonoridade” a relação que tem a uma escala de que deriva e cuja totalidade de variações corresponderia à totalidade da vida. Uma escala, por isso, onde cada variação dela corresponde já à melodia da vida. Essa relação é desde logo acentuada por Céline quando, nos seus textos, cada estilhaço surge não desgarrado de qualquer escala onde se integra, mas acompanhado de algo também proveniente dessa mesma escala que, fora do estilhaço que integra, surgiria como antagónico. A veemência que se atribui aos seus textos na evidência de uma resposta à petição de movimento da vida manifesta-se, por exemplo, no estabelecer da seguinte perplexidade: a beleza dos bombardeamentos não é suficiente para travar o seu horror e o horror dos bombardeamentos não impede que se lhes reconheça beleza. Devemos então perguntar: o que é que a beleza dos bombardeamentos diz acerca do seu horror? E o que diz o horror dos bombardeamentos acerca da sua beleza? Aparentemente, nada. Pois a relação entre os dois aspectos em causa parece irreduzível, visto que os bombardeamentos continuam horríveis apesar de belos e belos apesar de horríveis.

Todavia, e este é o ponto que importa realmente, aquilo que a coincidência da beleza e do horror nos diz é que o oximoro que eles integram não é senão uma variação – um estilhaço - a partir de uma escala a que só acedemos naquilo que, a cada vez, escutamos. Escala a partir da qual, se fossemos capazes de aceder à totalidade das suas combinações, escutaríamos o som da totalidade da vida, e então o nosso acesso seria reconhecido como *luz*. Contudo, se não acedemos, a cada vez, senão a uma variação dessa escala, o nosso acesso descobre-se como *réstia de luz*. Em Céline, é na reflexividade da estrutura do nosso acesso em relação a essa escala que, de todas as vezes, acedemos a *quatro notas* dela. São as notas dessa escala que, em cada combinação delas, compõem a melodia da vida que resulta da sua transposição e, como tal, colocam a permanente petição de movimento que ela implica.

Desta forma se compreende o ponto de vista que conduz os textos de L-F Céline como oposto àquilo que está em causa na prelecção do personagem Courtial des Pereires, em *Mort à Crédit*: «L’ordre des grandeurs Ferdinand! L’ordre des grandeurs ! On peut faire entrer le tout petit dans l’immense... Mais alors comment réduire

l'énorme à l'infime? Ah! Tous les malheurs n'ont point d'autre source !»⁹⁵. Em Céline parece tratar-se precisamente do oposto. Pois de cada vez que é traçado um rosto da vida, um “assim” que se lhe reconhece, a economia implicada nesse traçar implica já colocar uma unidade *enorme* – a vida – numa unidade *ínfima*, unidade em que se traduz o rosto que, a determinado ponto, lhe reconhecemos. Economia que, de resto, ainda que nem sempre seja reconhecida como tal, parece ser natural a qualquer sujeito, visto que a nossa relação com a vida é sempre relação com uma síntese, uma unidade, proveniente de uma economia que a traduz. Todavia, o movimento característico em Céline, que se dirige a um avançar na extensão da vida que procura, com uma *réstia de luz*, cobrir dela aquilo que lhe for possível, representa uma tentativa de, numa nova economia onde a vida é transposta em algo correspondente a *quatro notas*, operar aquilo que Courtial des Pereires reconhece como adquirido: colocar o *minúsculo* no *enorme*.⁹⁶

Pois se o movimento de acesso natural ao sujeito é reconhecer que aquilo a que acede com uma *réstia de luz* corresponde já a uma unidade que excede a limitação, circunscrição, da medida em que esse acesso ocorre - visto que o “assim” que se reconhece da vida é tido como rosto da unidade que ela constitui -; a tentativa de colocar o *minúsculo* no *enorme* corresponde justamente à tentativa de fazer corresponder cada rosto da vida - como *minúsculo*, variação de uma escala cuja totalidade de possibilidades corresponde à vida – ao que ela, de cada vez, cobre – faz soar - do *enorme*, da totalidade da vida, portanto. É, aliás, o intento de cobrir a extensão da vida – o *enorme* – em sucessivos “assim” – *minúsculos*, variações - que se lhe reconhecem que, em Céline, incita permanentemente ao movimento e à transposição do que, de todas as vezes, compôs a melodia da vida.

Perguntava-se atrás de que forma a escrita, enquanto transposição da melodia da vida, é capaz ainda de referir a dança nessa melodia de que o sujeito do *fundo da noite* foi excluído. O apontar para essa dança – ou para a tentativa dela - parece partir justamente daquilo que está em causa nessa transposição: uma adequação de cada

⁹⁵ CÉLINE, L-F, *Mort à Crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 390

⁹⁶ Seria talvez possível estabelecer mais uma relação entre Céline e a pintura de Bruegel. Pense-se, por exemplo, na *Paisagem com a Queda de Ícaro*. Ícaro, um *minúsculo* pedaço do quadro, são as suas duas pernas que vemos entrar na água. *Enorme* é a paisagem que o envolve e que ocupa todo o quadro com o sol, a água, as nuvens, a cidade ao longe. O mesmo poderia ser referido a propósito d'O *Suicídio de Saul*. Se em Bruegel a contraposição do elemento *minúsculo* que representa o indivíduo perante o *enorme* da Natureza parece surgir como crítica à usura e prepotência do primeiro, o ponto de vista de Céline não parece diferir de Bruegel na relação que estabelece entre a medida de acesso à vida própria do indivíduo e a totalidade dela.

estilhaço observado para uma mesma escala para que, nessa adequação, cada estilhaço seja reconhecido como variação de uma escala cuja totalidade de combinações corresponderia à totalidade da vida. Aquilo que essa adequação pressupõe é que o sujeito reconheça cada variação como parte de um mesmo e ininterrupto movimento e, como tal, que cada variação, ainda que diferente na sua composição, seja igual na sua forma: uma combinação de notas de uma mesma escala em que a vida soa.

Se a leveza e o garbo característicos da bailarina não são já uma possibilidade para o movimento do sujeito do *fundo da noite*, é possível que, na transposição da melodia da vida, o movimento em que ocorre a resposta à petição dessa melodia adquira características do movimento da bailarina: «Y a de la musique au fond du trou!.. je danserais ma parole!... pas croulant... Je suis pas héroïque comme Arlette mais tout de même ma petite arrogance»⁹⁷. Ou seja, que transposta a melodia, seja possível responder-lhe sem hesitar entre um passo e aquele que se lhe segue, como se essa passagem fosse orgânica, parte de um mesmo movimento que não se esquece e sempre se sabe como executar. E que, tal como a bailarina, se avance num movimento *como se* o fim da música em que se corre não estivesse pressuposto a cada passo, embora o esteja. Pois a única dança possível ao sujeito do *fundo da noite* é o Rigodon⁹⁸. E o Rigodon, nas diferentes acepções do termo como no movimento da vida, é a dança em que o sujeito se movimenta, a música em que ocorre essa dança, o lançar de um tiro ao alvo e o acertar no alvo que é, afinal, o próprio sujeito que dança.

§3. *Harmonia das coisas discordantes*

On s'enfonce, on s'épouvante d'abord dans la nuit, mas on veut comprendre en même temps. La vie est bien trop courte. On ne voudrait être injuste avec personne. On a des scrupules, on hésite à juger tout ça d'un coup et on a peur surtout d'avoir à mourir pendant qu'on hésite, parce qu'alors on serait venu sur la terre pour rien du tout. Le pire des pires.

⁹⁷ *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, p. 127

⁹⁸ *Rigodon* (ou *rigaudon*) designa uma dança popular nos séculos XVII e XVIII. Essa dança caracteriza-se sobretudo pela sua vivacidade. O mesmo termo é usado para definir a música em que essa dança ocorre. Outra das suas acepções diz respeito ao sinal sonoro ou feito com uma bandeira que indica que o tiro lançado acertou no centro do alvo. Por extensão, *Rigodon* designa uma bala que acertou no alvo. Sobre a etimologia do termo e a sua presença na obra de L-F Céline cf. HARDY, Alain, «*Rigodon*», in AAVV, *Céline*, Paris, Éd. Cahier de L'Herne, Livre de Poche, 1972, pp. 147-160

Através do caminho até aqui percorrido, o *enterramo-nos* (ou *penetramos*) e *aterrorizamo-nos* na *noite* poderá ser tomado como a compreensão do sujeito do *fundo da noite* acerca da sua constituição. Acerca, portanto, do *fundo da noite* como irremediável localização onde o sujeito, em qualquer ponto de acesso à vida, se encontra e, de igual modo, como irremediável localização de qualquer ponto em que ele se encontre no desenho da circunferência que representa a sua própria vida. No aceitar dessa constituição, lê-se que *queremos ainda assim compreender*. Está, por isso, lançada a confirmação da continuação da *viagem*, da travessia do sujeito. Mais: essa confirmação está lançada de tal modo que se parece evidenciar mais uma vez a medida de acesso do sujeito como *réstia de luz* que, como tal, *hesita* em *julgar tudo de uma só vez*. Visto que só numa medida identificada como *luz* – e não como uma *réstia* dela – esse *julgar* estaria livre de cometer uma *injustiça*. Todavia, nesse mesmo *hesitar* compreende-se também a *réstia de luz* enquanto medida da nossa finitude, pois *temos medo de morrer enquanto hesitamos*. Ou seja, se a *réstia de luz* enquanto acesso não permite que *julgemos* a vida como unidade a partir de um acesso *numa só vez*, a *réstia de luz* enquanto finitude da nossa condição gera o medo proveniente da possibilidade de *falharmos* esse acesso à vida e o *julgar* que ele coloca.

Deverá então perguntar-se: se, constitutivamente, a nossa medida é a de uma *réstia de luz*, tanto em relação à capacidade de acesso como em relação à finitude, por que razão se afirma a possibilidade de termos *vindo à terra para nada* perante a possibilidade de morrermos enquanto *hesitamos* em *julgar tudo de uma só vez*? Por que razão se impõe, afinal, a hipótese de fracassarmos perante a equação da nossa constituição enquanto acesso limitado e condição finita? Finalmente: porque é que *nos temos de despachar*, correr durante a travessia, sob o perigo da equação contida na nossa condição resultar num *falhar da nossa morte*?

Rater, o verbo em causa - «faut pas la rater sa mort.» -, traduzido por *falhar* ou *errar*, é vulgarmente utilizado para designar o falhar de um tiro ao alvo apontado. Ora, se o movimento do sujeito na vida pode ser identificado com um Rigodon, esse movimento implica não só a dança que o constitui, mas também o lançar de um tiro que infalivelmente acerta no alvo – o próprio sujeito que dança. Assim que um sujeito principia um Rigodon, o tiro é lançado e, a qualquer momento, acertará no seu alvo.

⁹⁹ *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 405

Fará justamente um inevitável Rigodon.¹⁰⁰ Então, se não há qualquer possibilidade de o tiro lançado falhar o alvo, visto que a dança do Rigodon implica logo os dois¹⁰¹, como é que se *falha a morte*? E por que razão deve o sujeito *despachar-se* - acelerar o movimento - para evitar *falhá-la*?

Se o sujeito é constitutivamente movimento e se o alvo do tiro lançado é o próprio sujeito, esse alvo é um alvo em movimento. A propósito do movimento como constitutivo, apresentou-se qualquer sujeito, ainda que “parado”, no cumprimento de um “all the running you can do”¹⁰², dado que a sua existência pressupõe um movimento no Tempo que, no embarcar que exige, não permite interrupções. Atribuiu-se então ao sujeito do *fundo da noite* o cumprimento daquilo que está em causa na segunda parte do que a Rainha diz a Alice: “If you want to get somewhere else you have to run at least twice as fast as that!”¹⁰³. Ora, se o sujeito escolhe *correr pelo menos duas vezes mais*, colocam-se duas questões: em que estilo corre ele? A que *outro lugar* chega?

O estilo do sujeito do *fundo da noite* foi identificado com a escrita: a narração por parte de um sujeito que não tem já como se fixar num lugar e que narra essa errância na constante fixação de *quatro notas*. O *outro lugar* foi identificado com a vida transposta para essas mesmas quaisquer *quatro notas* em que ela, de todas as vezes, soa. *Quatro notas* de uma mesma escala tomada como a vida na totalidade das suas variações. *Quatro notas* que permitam dançar.

Se a errância do sujeito do *fundo da noite* provem tanto de um compromisso com a vida – «on veut comprendre en même temps»¹⁰⁴ - como da *directção de inquietude* que se afigura no cumprimento desse compromisso, ela provem de uma procura de atrito na vida e de um conhecimento dela que a permanência não parece oferecer ao sujeito do *fundo da noite*. Todavia, na retirada que contraria essa permanência, o sujeito parece encontrar esse mesmo atrito, e um consequente acesso, no jogo de forças entre aquilo que o leva a partir – *eu não posso* – e toda a *pena* que a partida provoca. Esse atrito e esse acesso expressar-se-ão de forma evidente no episódio

¹⁰⁰ No sentido de um tiro que acertou no alvo. Cf. nota 96

¹⁰¹ Cf. *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, p. 165: «Ce que la nature est taquine ! Elle vous en veut pour quelque chose, elle vous chatouille deux trois atomes, vous voilà tout puzzelisé, vous vous retrouvez plus !... une double rate vous pousse, une triple !... un œil dans le fond de l'estomac !... toute votre sempiternellerie flanche, rompt !... la nature vous mascarade...internement..»

¹⁰² Cf. p. 37, nota 51

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ Cf. nota 97

de Molly: «C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir.».¹⁰⁵ Se a errância implica, de todas as vezes, deixar para trás ruína, a transposição do movimento em que essa ruína é deixada para trás e aquilo a que nesse movimento se acede, parece apontar para o que é referido como «devenir soi-même avant de mourir.». Importa procurar compreender a que corresponde esse *tornar-se si mesmo*, quer enquanto acesso quer enquanto atrito.

Constitutivamente, enquanto acesso, o movimento conduzido pelo sujeito do *fundo da noite* implica deixar para trás ruína e impõe que esse acesso seja, em cada ponto da travessia, tomado como *fundo da noite* – última distância percorrida em direcção a ela. Mas impõe também que, através da transposição que segue a errância, o que em cada ponto foi observado seja compreendido como variação de uma mesma escala. Na transposição de cada variação para essa escala, o sujeito já excluído de uma dança na vida - e, como tal, excluído de uma conformidade com a sua melodia -, procura ser capaz de, ainda assim, dançar. Não hesitar entre um passo e aquele que se lhe segue, saber sempre como responder a cada variação, na compreensão dela enquanto variação de uma mesma escala com a qual o seu compromisso está assumido: a vida. Em suma, a transposição de Céline procura uma aproximação ao movimento da bailarina no seguinte: na escrita como na dança, todo aquele esforço para que o resultado seja a leveza. Disse-se que a transposição de todas as variações escutadas para uma mesma escala admite oximoros. Ou seja, o facto de todas as variações da melodia da vida serem reconhecidas como engendrar de uma mesma e só escala admite que um elemento observado em *viagem* possa conter em si notas que, fora da transposição em causa, surgiriam como inconciliáveis e produziriam um resultado amelódico.

Na música que resulta dessa transposição, cada elemento que encerra em si diferentes notas é admitido como oximoro e aceite como constituinte de uma variação da melodia da vida: os bombardeamentos na coincidência do seu horror com a sua beleza, a morte na duplicidade entre uma aceitação dela e uma incapacidade de resignação, Molly. Veja-se que Molly, antes ainda da duplicidade do lugar que representa para Ferdinand no momento da partida – um lugar onde seria bom permanecer e um lugar que incita à retirada -, poderia constituir já um oximoro anterior ao referido julgamento. Molly, uma prostituta, é a mais inocente e bondosa das personagens femininas de *Voyage au bout de la nuit*.

¹⁰⁵ Cf. nota 82 e 85

Também em Alcide, um sargento que trafica tabaco em África, se descobre «assez de tendresse pour refaire un monde entier»¹⁰⁶ quando este, envergonhado, confessa trabalhar e fazer economias para sustentar a sobrinha órfã que nunca vê. E quer que ela aprenda a tocar piano e preocupa-se com as férias, para as quais ela não tem ninguém: «il tutoyait les anges, ce garçon, et il n'avait l'air de rien. Il avait offert sans presque s'en douter à une petite fille vaguement parente des années de torture, l'annihilation de sa pauvre vie dans cette monotonie torride»¹⁰⁷. Ferdinand, que antes o *desprezava* um pouco, reconhece-se então - «et il n'avait l'air de rien» - *indigno de lhe falar*.¹⁰⁸ O episódio fecha-se com Ferdinand a espreitar, à luz de uma vela, Alcide a dormir. Para constatar que não há nada no seu rosto que o distinga: «Il avait l'air bien ordinaire. Ça serait pourtant pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants.»¹⁰⁹. A questão que aí se parece colocar não é a de cada rosto estar mal desenhado, antes, é a de cada um deles ser sempre mais do que isso. Então a questão, afinal, é a de não sermos capazes de conhecer cada coisa senão através de um movimento de uma *réstia de luz* – como uma vela - por entre ângulos diferentes. Tal como a propósito dos rostos da vida, portanto. E só nesse movimento se vê a inocência de Molly, que ainda assim se prostitui, e a beleza dos bombardeamentos, que ainda assim destroem Paris, e Alcide, que *trata os anjos por tu* e que é, afinal, igual a todos os outros. Um rosto não anula o outro, pois cada um deles é sedimentado num movimento em que o *minúsculo* é de cada vez depositado no *enorme* de que provem, e que nesse momento fica à *luz*. Um movimento, por isso, que avança na extensão da vida enquanto movimento de correspondência entre variações da melodia em que ela soa e uma escala que comporta todas elas.

Existe, contudo, algo que é visto em Molly, em Alcide e - em *Mort à Crédit* - no tio de Ferdinand, e que se distingue de todas as outras variações: a bondade. A bondade dos três, que não necessita do *sortilégio encantatório* de Jules ou das cores maravilhosas dos bombardeamentos, é algo que remeterá ainda para elementos da escala da vida correspondentes à beleza e ao lirismo, mas que é outra coisa e que é maior do que isso. Outra coisa, manifesta nas preocupações do tio e nos cuidados que, balbuciando dir-se-ia, oferece a Ferdinand, este que regressa da morte de Courtial des

¹⁰⁶ *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 174

¹⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁸ «Je n'osais plus lui parler, je m'en sentais soudain énormément indigne de lui parler. Moi qui hier encore le négligeais et même le méprisais un peu, Alcide.» *Op. cit.*, p. 173

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 174

Pereires: quer engorda-lo¹¹⁰, pergunta-lhe se tem sede ou quer dormir, tira-lhe o frio, quer cuidar dele¹¹¹, previne-o que, se tiver de sair para o corredor, deverá levar um sobretudo¹¹². Também manifesta em Molly, por exemplo, na sua compreensão e calma¹¹³ com a partida de Ferdinand:

Vous êtes bien affectueux, Ferdinand, me rassurait-elle, ne pleurez pas à mon sujet... Vous en êtes comme malade de votre désir d'en savoir toujours davantage... Enfin, ça doit être votre chemin à vous... Par là, tout seul... C'est le voyageur solitaire qui va le plus loin...¹¹⁴

Não há qualquer traço de uma ingratidão que ela lhe poderia apontar, como não há nela qualquer ira ou indignação. E o que vemos em Molly e no tio é que os seus gestos nunca parecem fazer contas a quanto os merece ou não aquele a quem esses gestos se dirigem: Ferdinand, neste caso. Essas duas pessoas, às quais ter-se-ia de acrescentar Alcide, são boas. De uma bondade que parece tornar *indigno*¹¹⁵ aquele que recebe os seus gestos: «- Je t'aime bien mon oncle, tu sais!... Mais je peux plus rester!... Je peux plus!... T'es bien bon toi, avec moi!... Je mérite pas mon oncle! Je mérite pas!...»¹¹⁶. Uma bondade que só se constitui enquanto tal por não saber de si - da força do seu gesto - e se manter, por isso, numa condição inocente¹¹⁷.

¹¹⁰ «Tous les jours des farineux!... du beurre! et de la carne! Et de première!... pas des petites côtelettes je t'assure!... Et du chocolat chaque matin!... Et puis l'huile de foie de morue à la bonne timbale! Ah ! Mais moi je sais ce qu'il faut faire!... C'est fini les cropinettes! Et les sauces de courant d'air!... Mais oui mon petit ours!...» *Mort à Crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 621

¹¹¹ «Allons mon poulot !... Allons maintenant du courage !... Tiens, je te parlerai plus de t'en aller !... Tu vas rester avec moi !... Tu te placeras nulle part !... C'est conclu ! C'est entendu !... Là, t'es plus tranquille ? Plus jamais tu te chercheras une place !...» *Op. cit.*, pp 615-616 ; «Si t'as besoin de quelque chose aie pas peur d'appeler ! C'est pas une honte d'être malade... J'arriverai immédiatement !...» *Op.cit.*, p. 622

¹¹² «-Bon ! Mais alors si tu te lèves passe-toi tout de suite un pardessus ! Tape dans le tas ! n'importe lequel... Dans le couloir t'attraperais la crève... C'est pas les pardessus qui manquent !...» *Op. cit.*, p. 623

¹¹³ Calma e compreensão que vão muito para além de uma certa contenção reconhecida como própria das americanas – Molly é americana - e com a qual ela é identificada: «À me cacher la peine que je lui faisais, elle se donnait bien du mal mais c'était pas difficile à voir quand même qu'elle en avait. Je l'embrassais plus souvent à présent mais c'était du profond chagrin le sien, plus vrai que chez nous autres, parce qu'on a plutôt l'habitude nous autres, d'en dire pour plus qu'il y en a. Chez les Américaines c'est le contraire.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 251

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 252

¹¹⁵ Cf. nota 107

¹¹⁶ *Mort à Crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 618

¹¹⁷ Veja-se o que diz o tio, quando fala de Courtial des Pereires: «J'avais pour lui de l'admiration... Et même une sincère amitié!... C'était un cerveau unique!... Ah ! Je me rends bien compte! Une véritable valeur!... J'ai l'air bête, mais je comprends bien...» *Op. cit.*, p. 615. Ou a ausência, em Molly, de qualquer exigência de um reconhecimento devido que a retirada de Ferdinand lhe pudesse negar. Trata-se de uma inocência, portanto, que impede definitivamente uma coincidência entre aquilo que cada um dos personagens em causa constitui para Ferdinand e aquilo por que se tomam. Ou seja, que ao pé da sua generosidade, todo o *ar estúpido* que o tio pudesse apresentar seria irrelevante, e que o

A inocência das boas pessoas apresenta uma afinidade à figura da bailarina. Aquilo que caracteriza as primeiras é, em parte, um gesto seu que surge como bom, como aquilo que deveria ser feito e que o foi sem que alguém o pedisse, sugerisse ou ordenasse. Do mesmo modo foi dito, a propósito da bailarina, que o movimento que esta cumpre parece ser sempre conforme à melodia da vida que corre, numa absoluta coincidência a essa melodia – que é observada como se observa a inocência¹¹⁸, em dança - de quem sempre lhe sabe responder e nunca hesita em passo algum. Deste modo, tal como a descoincidência entre o sujeito do *fundo da noite* e a bailarina se constitui a partir da diferença entre os dois na conformidade da resposta à melodia da vida, a descoincidência entre ele e aquele que é reconhecido como bom assenta no gesto que o primeiro não foi capaz ou não soube executar, na inocência em que não está.

O sujeito do *fundo da noite* distingue-se também da bailarina pelo facto de o movimento desta última *inscrever*¹¹⁹ e o movimento do primeiro recair no escrever, visto que está já excluído de uma conformidade à melodia da vida que, tal como a bailarina, *inscreve* como se fosse a sua própria obra no prelo, obra que desaparece logo depois de ser traçada. O mesmo acontece a propósito da bondade: aquele cujo gesto não lhe corresponde, não pode senão transpor, *transmutar*, os gestos daqueles que são bons¹²⁰ e de que ele foi *indigno*¹²¹.

reconhecimento que Ferdinand demonstra por Molly surge em tamanha força por tratar-se de uma bonomia que não sabe de si, que portanto não pede qualquer reconhecimento, é inocente.

¹¹⁸ Inocência que, ainda assim, difere da dança da juventude, pois se esta última parece corresponder-lhe de forma clarividente, na bailarina não é de todo claro que ela esteja inadvertida para a estrutura em que corre e é apenas o seu gesto que, de todas as vezes, manifesta essa inocência. Cf. pp. 42-43

¹¹⁹ Cf. pp 44-45

¹²⁰ A propósito da *transmutação* a que se assiste em Céline, consequente da dicotomia entre o gesto bom e uma notícia ou fixação deste, cf. ARENDT, Hannah, *The Human Condition* §10, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 76: «Moreover, thinking, because it can be remembered, can crystallize into thought, and thoughts, like all things that owe their existence to remembrance, can be transformed into tangible objects which, like the written page or the printed book, become part of the human artifice. Good works, because they must be forgotten instantly, can never become part of the world; they come and go, leaving no trace. They truly are not of this world.

It is this worldlessness inherent in good works that makes the lover of goodness an essentially religious figure and that makes goodness, like wisdom in antiquity, an essentially non-human, superhuman quality.»

¹²¹ Cf. *Féerie pour une autre fois*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, p. 391 : «quand je penserai à Lili d’abord, puis à Bébert, et puis à moi, y aura un progrès d’accompli, progrès essentiel !... la vache humanité sera mieux...». Neste passo se compreende igualmente a relação entre aquilo que caracteriza o gesto de escrever para o ponto de vista do *fundo da noite* e aquilo que ele não é capaz de executar. Ou seja, se se houvesse pensado em Lili e Bébert primeiro, não se escrevia e considerava isso mesmo, executava-se apenas.

Na transposição dos gestos de Molly, de Alcide e do tio, assiste-se a qualquer coisa que significa que na vida, e em tudo o que ela possa ter de sórdido, de miséria e de horror, há algo que surge de permeio e que, sem decoro, ou cores, ou *sortilégios encantatórios*, e ainda que apenas por ínfimos instantes, parece redimi-la. Ínfimos instantes em que isso a que se assiste, essa bondade inocente, não é visto no movimento de um olhar que se bifurca entre alguém que é inocente e é também uma prostituta, como nos bombardeamentos que são belos e horríveis. Aquilo a que se assiste nesses ínfimos instantes é algo como um terreno qualquer na vida que é limpo, puro, onde não há qualquer *ainda assim* que o acompanhe. Molly, Alcide e o tio são bons, simples¹²², inocentes. E isso significa que há qualquer coisa na vida que aparece em tosco e que é o *sonho*, um rosto dela que corresponde ao *sonho* - «tant de gentillesse et de rêve Molly m’a fait cadeau»¹²³ - e que, ainda que seja acedido por alguém que está no *fundo da noite*, é algo como uma visão terna e afectuosa da vida. Qualquer coisa que, ainda que não se manifeste senão em ínfimos instantes e que o espraia redentor à vida inteira de que é capaz logo caia, soou.

Assim, ainda que esse terreno a que corresponde o *sonho* logo seja abandonado pelo sujeito do *fundo da noite*, e que a vida logo mostre os seus outros rostos que interrompem e impedem uma redenção através do que o *sonho* pôs à luz¹²⁴, ele está transposto e fixado. Mesmo que constitua ruína e gere atrito enquanto tal, esse terreno, onde o sujeito do *fundo da noite não pôde* fixar-se, é compreendido como parte da escala em que, de todas as vezes, a melodia da vida é escutada. Quando a vida soa nas suas variações sórdidas, miseráveis ou horríveis, ela soa ainda na mesma escala em que a bondade, ainda que por ínfimos instantes e ainda que agora não corresponda senão a uma *pena* de que a vida não se fixe aí - no *sonho* -, foi escutada.¹²⁵

¹²² Cf. *Semmelweis*, Paris, Éd. Gallimard, 1999, p. 90 : «La bonté n’est qu’un petit courant mystique parmi les autres et dont on tolère difficilement l’indiscrétion. Au contraire, contemplez donc la guerre en marche, rien n’est trop doré, trop bruyant, trop immodeste pour elle. (...) Un grand bienfaiteur paraîtra toujours, bien qu’on dise ou qu’on fasse, un peu banal, d’une beauté un peu usée, comme celle de l’eau et du soleil.»

¹²³ Cf. nota 80

¹²⁴ E a referida *pena* parte daqui também, da fuga do *sonho*: «J’avais de la peine, de la vraie, pour une fois, pour tout le monde, pour moi, pour elle, pour tous les hommes.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 253

¹²⁵ De tal maneira que, no tropel de gente que o sujeito errante encontra, está Molly, figura desse *sonho* a que a vida não corresponde senão em ínfimos instantes. Molly que, já muito depois da retirada de Ferdinand, é referida do seguinte modo: «Elle devait avoir un petit ciel rien que pour elle, près du Bon Dieu, tellement qu’elle avait toujours été gentille Molly...» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 1996, p. 390. O momento em questão ocorre quando Ferdinand visita os mortos – os

É no movimento de correspondência de variações para uma mesma escala, implicado na transposição em causa, que, uma vez expulso de uma conformidade natural – de uma dança - à melodia da vida, parece ser possível que o sujeito volte a dançar. Importa, contudo, salvaguardar que essa dança não devolve o mutismo da melodia da vida e a consequente inocência atribuída à juventude. Pois esta dança continua a ser o movimento de um sujeito a quem, permanentemente, a melodia da vida é ditada ao ouvido. Como tal, um sujeito para quem o som da engrenagem, o baixo mudo – a *melodia da Morte* – e fundamental, permanece no fundo de todas as músicas escutadas. Da mesma forma, esta é uma dança que não atribui o garbo da bailarina ao sujeito do *fundo da noite*. Pois se na bailarina o esforço jamais transparece no seu movimento, no sujeito do *fundo da noite* o seu esforço é tão evidente como o movimento que desenha.

Todavia, é ainda de dança que parece tratar-se. Pois a partir de variações de uma mesma melodia em sucessivas *quatro notas*, aquilo que se encontra é a vida transposta e distorcida de tal maneira que nos é devolvida naquela que parece ser a sua matriz: *a harmonia das coisas discordantes*¹²⁶. E se a vida é compreendida como *harmonia das coisas discordantes*, a travessia de um sujeito nela pode ser tida como uma dança: um Rigodon, que é tanto dança como um tiro ao alvo¹²⁷ e o sujeito é tanto aquele que dança como o alvo. E ainda que toda a configuração da vida de que o sujeito tem notícia possa

fantasmas deles – e entre estes procura – e não encontra - Molly. Visita que se configura do seguinte modo: «il faut savoir comment on les retrouve, c'est-à-dire du dedans et les yeux presque fermés, parce que les grands buissons de lumière des publicités ça gêne beaucoup, même à travers les nuages, pour les apercevoir, les morts.» *Ibidem*. Visita que faz lembrar, se aceite for a aproximação, a visita de Ulisses ao Hades, na *Odisseia*, Canto XI. Todavia, ao contrário do que ocorre com Ulisses, dos mortos Ferdinand não recebe indicação alguma acerca do percurso da *viagem* que segue, a não ser aquela que é evidente no contacto com a sua condição de mortos – fantasmas – e que é, mais uma vez, um contacto com o *fundo da noite* em que o sujeito sempre está, e como tal, uma notícia da *noite* em que desembocará: «Après ça pour les retrouver, ça devient tout à fait difficile. Il faut savoir sortir du Temps.» *Op. cit.*, p. 391

¹²⁶ Cf. HORÁCIO, *Les Épitres*, Epístola XII, v. 19, Paris, Éd. Librairie Hachette, 1906, p. 74 : «rerum concordia discors». A propósito da sua identificação com a música - contudo, com a devida reserva a propósito do que está em causa no texto em questão, visto tratar-se em parte de uma comparação entre a força de expressão directa da música instrumental e a força indirecta identificada com a palavra na música - cf. SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung II: die Lehre von der Anschaulichen Vorstellung*, §39, *Arthur Schopenhauer sämtliche Werke*, Band II, Stuttgart, Cotta-Insel, 1960-63, p. 577: «Werfen wir jetzt einen Blick auf die bloße Instrumentalmusik; so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist <rerum concordia discors> [...], ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahin rollt, im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält.»

¹²⁷ Como *palco*, no italiano, designa tanto o sítio onde se sobe para dançar e representar, como o cadafalso, onde se sobe para ser morto.

ser julgada num “não deveria ser assim” ou numa “desarrumação de tudo” apontadas a propósito do sujeito exilado¹²⁸, a própria vida - tal como se torna evidente no momento de compreensão do *exílio* em *Voyage au bout de la nuit* – logo coloca a sua resposta: é “assim”. E a *harmonia* afirma-se então permanentemente como tal. Só a partir do momento em que esta compreensão está já assente é possível partir para a aceitação do regime de convivência entre dois opostos constantes em Céline: o grotesco e o *sublime* da vida¹²⁹. Só na aceitação da vida como *harmonia das coisas discordantes* é possível transpô-la de tal maneira que a aceitemos - tal como ocorre em *L’Église* - como o mesmo e preciso lugar e o mesmo e preciso tempo em que, enquanto alguém dispara uma arma, uma bailarina dança ao som de uma música ligeira - «No more worries»¹³⁰. Como só na compreensão da vida como *harmonia das coisas discordantes* é possível que Bardamu, o alvo falhado dos tiros de Janine, logo de seguida lhe segure a mão¹³¹ - «A Pistil aussi, qui va mourir»¹³² - e que depois outros entrem no mesmo lugar, apontem para o gramofone de onde sai a música - «No more worries»¹³³ -, e se juntem para tocar alguns instrumentos ao ver a bailarina dançar.

Não obstante, não parece haver momento algum em que uma qualquer variação da *harmonia das coisas discordantes* apazigue a *direcção de inquietude* seguida pelo sujeito do *fundo da noite*. Ou em que o movimento de acesso à extensão da vida - que empurra para a frente a incógnita que segue cada rosto dela – seja interrompido. Ainda que o estilo de movimento em causa implique uma transposição da vida enquanto *harmonia*, o sujeito do *fundo da noite* permanece aquele que afirma: «C’est peut-être ça qu’on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir

¹²⁸ Cf. p. 23

¹²⁹ Cf. HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Éd. Larousse, 2009, p. 39 : «(...) le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l’harmonie des contraires.» ; «car de même que les plus vulgaires ont maintes fois leurs accès de sublime, les plus élevés payent fréquemment tribut au trivial et au ridicule.» *op. cit.*, p. 43

¹³⁰ Cf. *L’Église : comédie en cinq actes*, Paris, Éd. Gallimard, 1992, p. 262

¹³¹ A *harmonia das coisas discordantes* que se expressa na cena acima descrita surge manifesta com força, se aceite for a identificação na grande deslocação que implica, quando, na *Ilíada*, Príamo olha Aquiles, que matou o seu filho Heitor, e Aquiles olha o pai daquele que matou Pátroclo, seu companheiro: «foi então que Príamo Dardânida olhou maravilhado para Aquiles, / como era alto e belo. Pois na verdade olhá-lo era ver um deus. / E Aquiles olhou maravilhado para Príamo Dardânida: / fitou o nobre aspecto e escutou as suas palavras.» HOMERO, *Ilíada*, Introd. e tradução F. Lourenço, Lisboa, Ed. Cotovia, 2007, XXIV, vv. 629-632

¹³² *Ibidem*

¹³³ Cf. *Semmelweis*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, pp 35-36 : «pour aimer la chanson du peuple, la vraie, il suffit d’aimer l’amour, d’avoir du sentiment, et puis les paroles, ça aide... Écoutez dans l’âme toute surprise, toute joyeuse d’être libérée d’un peu d’ombre, le charme de ces quatre notes assemblées...»

soi-même avant de mourir.»¹³⁴ E no seu movimento de uma *réstia de luz* capaz de sedimentar e transpor o observado para uma só escala em que a vida soa, compreender-se-á que, tal como a *terra é onde pomos os mortos e também de onde vem o pão*¹³⁵, cada ponto da travessia do sujeito errante é simultaneamente uma ruína e aquilo que permite a continuação da travessia, pois a permanência não é capaz de gerar atrito e incita à retirada. Ou seja, que cada ponto dessa travessia rui quando deixado para trás, mas que só se avança ao deixar para trás ruína que, não obstante, não é esquecida, mas transposta no atrito que gera.

Pois, afinal, o sujeito do *fundo da noite* reconhece a sua medida como *réstia de luz*, tanto a propósito das suas condições de acesso como da sua finitude. E uma *réstia de luz* que assuma um compromisso com a vida só pode cumpri-lo em movimento, visto que só a *luz* poderia permanecer parada. Do mesmo modo, o facto de a matriz da vida ser compreendida enquanto *harmonia das coisas discordantes* não determina especificamente a escala em questão, apenas constitui a compreensão de cada variação escutada como engendrar de uma mesma escala. Escala que só parece ser conhecida através de uma sedimentação e transposição de variações, i.e., só no permanente intento de preencher o *enorme* em sucessivos *minúsculos*. E o cumprir desse intento exige movimento. Ainda que desse movimento resulte o atrito de todas as ruínas deixadas, é na transposição e fixação daquilo que em cada uma delas foi observado que essa escala, progressivamente, se preenche. Preenchimento que poderá ser ilustrado, por exemplo, através do passo em que, depois da morte de Courtial des Pereires, Ferdinand, exaurido, vagueia sem saber o que fazer de si e, ao levantar a cabeça para o céu nocturno, é capaz de reconhecer as estrelas que Courtial o ensinou a reconhecer. E ainda que esse reconhecimento possa custar, visto que o lugar em que ele foi aprendido é já ruína, essas estrelas estão fixadas, conhecidas, e são evidentes quando Ferdinand levanta a cabeça na noite¹³⁶.

¹³⁴ Cf. notas 82, 85, 102

¹³⁵ «cette chose molle et grenue qu'est la terre, où on met à pourrir les morts et d'où vient le pain quand même.» *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 107

¹³⁶ «Le ciel était d'une grande clarté... Je crois que jamais je l'avais vu si net... Ça m'a étonné ce soir-là comme il était découvert... Je reconnaissais toutes les étoiles... Presque toutes en somme... et je savais bien les noms !... Il m'avait assez canulé l'autre olibrius avec ses orbites trajectoires !... C'est drôle comme je les avais retenus sans bonne volonté d'ailleurs... ça il faut bien le dire... La «Caniope» et «l'Andromède»... elles y étaient là rue Saint-Denis...» *Mort à Crédit*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 605 ; «C'est ça la présence de la mort... C'est quand on cause à leur place... Je me suis redressé tout d'un coup... Je résistais plus... J'allais crier une fois terrible... (...) Là-haut Orionte était partie...J'avais plus de

Finalmente, se a transposição da vida em sucessivas *quatro notas* constitui um estilo de movimento - um estilo de travessia na vida – que se manifesta num Rigodon, compreender-se-á que ao estilo em que ele é cumprido terá de corresponder o estilo – a forma resultante - do alvo em que o tiro acertará. Ou seja, escolher um estilo para cumprir o movimento é também escolher a forma do alvo. Como referido atrás, se o alvo do tiro lançado é o próprio sujeito que dança, trata-se de um alvo constituído em movimento. Como tal, um alvo desenhado numa coincidência com o desenho da linha da circunferência a que corresponde a vida – a *viagem* – do sujeito.

Apesar de o tiro lançado nunca falhar o alvo, i.e., apesar de o sujeito nunca *falhar a morte*, será possível *falhar a própria morte*? A forma final do alvo deverá então corresponder ao *soi-même*. A constituição desse alvo enquanto tal coloca as seguintes questões: quando é que um sujeito sabe que se *tornou si mesmo antes de morrer*? Quando é que pode morrer sem *falhar a própria morte*?

Em Céline a resposta nunca é dada, pois é sempre da vida, da *viagem*, que se trata¹³⁷. E se as perguntas acima devem ser colocadas, elas devem-no ser tão só na compreensão de que a *vida é uma réstia de luz que termina na noite*. Não uma *réstia de luz* que se opõe à *noite*, mas já uma *réstia de luz que termina na noite*. E ainda que não se saiba a que corresponde a *luz*, sabe-se que ela antecede a *noite*. Ainda que não se saiba a que corresponde a *noite*, sabe-se que é nela que termina a *luz*. Numa acepção de acesso, entre a ubiquidade da *luz* e a escuridão da *noite*, o sujeito posiciona-se na sua condição de uma *réstia de luz no fundo da noite*. Na condição finita de uma *réstia de luz*, o estilo do movimento cumprido será também o estilo do fim desse movimento e o desenho completo da circunferência do sujeito deverá corresponder à forma final do alvo que receberá o tiro.

Quanto a essa forma final do alvo, não parece ser possível fixá-la¹³⁸ durante a *viagem*. Não é possível definir o ponto em que - para Céline - o sujeito *se torna si mesmo* e pode *morrer sem falhar a própria morte*. Se atentarmos ao estilo do seu movimento como transposição – pela escrita – da vida em *quatro notas*, não é possível

repère dans les nuages... Tout de même j'ai repiqué Andromède...Je m'entêtais... Je cherchais Caniope...» *Op. cit.*, p. 607

¹³⁷ «Il faut toujours se méfier de transformer la vie en plus mort que la mort. L'écueil de presque toutes les œuvres dites artistiques.» *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 33-21, p. 355

¹³⁸ «It is not down in any map; true places never are. » MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, London, Penguin Books, 1994, p. 70

definir um ponto em que essa transposição possa, tendo sido cumprida, terminar, i.e., em que o sujeito possa deixar cair o estilo tomado. Atente-se ao seguinte:

Il n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on aura plus peur de se taire. Ça y sera.¹³⁹

Qual é o ponto em que *tudo terá sido dito* ou sitiado, se o acesso daquele que o procura *dizer* está circunscrito a uma *réstia de luz* constituída em movimento que, como tal, de cada vez que avança cobre aquilo que outrora era *noite*? Quando é que chega o apaziguamento – aqui identificado com o *silêncio* - de quem procurou *dizer* – transpor – *tudo*, se o seu movimento é permanentemente regido por uma *direcção de inquietude* que, de todas as vezes, vem transpor a ruína implicada nessa *direcção*, para que o Rigodon seja cumprido¹⁴⁰? Atente-se ainda ao seguinte :

Mais ce que je veux avant tout c'est vivre / une vie rempli d'incidents que j'espère la providence voudra placer sur ma route et ne pas finir comme beaucoup ayant placé un *seul* pôle de continuité / amorphe sur une terre et dans une vie dont ils ne connaissent pas les détours qui vous permette de se faire une éducation morale / si je traverse de grands crises que la vie me réserve peut-être je serai moins malheureux qu'un autre car je veux connaître et savoir / en un mot je suis orgueilleux est-ce un défaut je ne le crois et il me créera des déboires ou peut-être la *Réussite*.¹⁴¹

O que é que constitui o ponto de reconhecimento da *Réussite*¹⁴² enquanto tal e é capaz, algures durante a *viagem*, de subtrair o *talvez* que a antecede? Mais uma vez: não parece ser possível fixar a forma final do alvo correspondente ao *tornar-se si mesmo*, intento do sujeito do *fundo da noite* e a que parece corresponder a *Réussite*. Pois é sempre e ainda da *viagem* que se trata e na *viagem* não há momentos mudos. Então a

¹³⁹ *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 347

¹⁴⁰ Pois não foi possível que o movimento adquirisse outra forma: « Après ce sera fini et je serai bien content, bien content de mourir Karen je vous assure, mais je ne voudrais pas mourir tout seul. J'espère que ce jour-là vous ne serez pas en Australie ou à Shangai en train de danser la polka. J'aimerais bien danser la polka aussi Karen, je ne dis rien contre la polka – si on pouvait mourir en dansant la polka – Votre vieux Louis. » *Lettres*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, Carta 35-4, p. 451

¹⁴¹ *Carnet du cuirassier Destouches, Casse-pipe suivi du Carnet du cuirassier Destouches*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, pp. 123-124. O texto em questão pertence a um diário de L-F Céline de 1913, no ano seguinte àquele em que se alistou no regimento onde permaneceu durante três anos.

¹⁴² Hesita-se na tradução de *Réussite*, dada a sua relação próxima com *issue*, que designa o lugar por onde se sai - a *saída* - e, em sentido figurado, um resultado bom ou mau que, neste passo, aponta claramente para um resultado bom e para a acepção do termo *Réussite* enquanto *êxito* ou *triunfo*. Opta-se, contudo, por manter o termo no original pelo facto de este parecer concentrar em si os dois seguintes aspectos: a *saída*, da vida entender-se-ia, e algo que corresponde a um *triunfo*, mas parece aqui ser mais sereno do que isso, algo como uma “tarefa cumprida”. Nesse sentido, *Réussite* parece apontar para um fim, uma *saída* da vida que se terá cumprido e que, o que quer que a isso corresponda – i.e., a que quer que corresponda o *soi-même* – no final, terá conseguido.

melodia da vida incita permanentemente ao movimento que o sujeito deve cumprir, no estilo em que escolheu cumpri-lo e na ruína que esse movimento implica deixar para trás. E na *viagem* não existem coutadas, visto que cada ponto da circunferência representa já o *fundo da noite*. Não importa portanto saber a partir de que ponto da *viagem* seria possível morrer sem *falhar a própria morte*, importa avançar para a não *falhar*.

Não obstante, se esse alvo é tido sob a forma de um *soi-même*, podemos talvez determinar que, se o Rigodon é tanto a dança como o acertar do tiro, se o sujeito pára de dançar, deixa de constituir o alvo a que se propôs num Rigodon. Não que o tiro não encontre um alvo e acerte de qualquer forma, mas o movimento que o desenhou não poderá ser já tido pelo próprio como Rigodon. E é ao Rigodon, onde se procura regressar a uma dança depois de expulso da dança da inocência, que o sujeito do *fundo da noite* parece dirigir o seu estilo de movimento. Embora nem a inocência nem o garbo sejam já possíveis e o Rigodon seja uma dança um pouco trôpega, ele é síntese do movimento cumprido e da permanente notícia daquilo que principiou a descoincidência com a melodia da vida que excluiu o sujeito do *fundo da noite* da dança. Síntese que, ainda que não defina a forma do alvo, dita a *direcção* a cumprir.

Ao sujeito do *fundo da noite*, afinal, importa saber que *hesitou em julgar tudo de uma só vez* e assumiu o compromisso com a vida na sua condição do que se esconde quando se mostra. Mas que *teve medo de morrer enquanto hesitava* e então escolheu correr *duas vezes mais depressa* para que, quando o tiro acertar no alvo, tudo aquilo a que acedeu nos sucessivos atritos das ruínas deixadas para trás possa ser capaz de apaziguar aquele que procurou cumprir a *viagem*. E que então o desenho da circunferência se possa fechar tal como se fecha *L'Église: Doucement rideau sur tout cela*¹⁴³.

¹⁴³ *L'Église : comédie en cinq actes*, Paris, Éd. Gallimard, 1992, p. 263

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE L-F CÉLINE

Casse-pipe suivi du Carnet du cuirassier Destouches, Éd. Gallimard, 1995

Entretiens avec le professeur Y, Paris, Éd. Gallimard, 1981

Féerie pour une autre fois, Paris, Éd. Gallimard, 1995

Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres, Bruxelles, Éd. Complexe, 1987

Lettres, Paris, Éd. Gallimard, 2009

Mort à crédit, Paris, Éd. Gallimard, 2009

Semmelweis, Éd. Gallimard, 2000

Voyage au bout de la nuit, Paris, Éd. Gallimard, 2006

ESTUDOS E OBRAS SOBRE L-F CÉLINE

AAVV, *Cahier de l'Herne Céline*, Paris, L'Herne, Livre de Poche, 1972

BONNEFIS, P., *Céline : le rappel des oiseaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992

DESTRUEL, P., *Céline, imaginaire pour une autre fois*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2009

GODARD, H., *Poétique de Céline*, Paris, Éd. Gallimard, 1985

MURAY, P., *Céline*, Paris, Éditions du Seuil, 1981

POULET, R., *Mon ami Bardamu : entretiens familiers avec L.-F. Céline*, Paris, Plon, 1971

SOLLERS, P., *Céline*, Paris, Ecriture, 2009

OUTRAS OBRAS

AGOSTINHO, *Confissões*, Livros II; IV; VI, trad. e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Ed. Bilingue, Lisboa, Imp. Nac. Casa da Moeda, 2004

ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998

BOSSUET, *Œuvres choisies de Bossuet*, Tome VIII, Versailles, J.-A. Lebel, 1822

BOUCQUEY, T., *Mirages de la farce Fête des fous, Bruegel et Molière*, John Benjamin Publishing Company, 1991

CARROLL, Lewis, *Alice through the looking-glass, The complete illustrated Lewis Carroll*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2008

DICKINSON, E., *The complete poems*, London, Faber and Faber, 1975

HARDY, Thomas, *The Life and work of Thomas Hardy*, edited by Michael Millgate, London, Macmillan, 1984

HARPHAM, G., «The Grotesque: First Principals», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), Blackwell Publishing

HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967

IDEM, *Hölderlin Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*, Gesamtausgabe: Vorlesungen: 1923-1944, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1980

HOMERO, *Ilíada*, Introd. e tradução F. Lourenço, Lisboa, Ed. Cotovia, 2007

HORÁCIO, *Les Épitres*, Paris, Éd. Librairie Hachette, 1906

HUGO, V., *Préface de Cromwell*, Paris, Éd. Larousse, 2009

IONESCO, *Le roi se meurt*, Paris, Éd. Gallimard, 1989

KLEIST, H.v., *Sobre o teatro das marionetas e outros escritos*, Trad. e apres. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2009

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, London, Penguin Books, 1994

PASCAL, *Pensées*, Chevalier, J. (ed), Paris, Éd. Gallimard, 1965

SCHOLES, P.A., *The Oxford Companion to Music*, London, Oxford University, 1970

SCHOPENHAEUR, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung II: die Lehre von der Anschaulichen Vorstellung*, Arthur Schopenhauer sämtliche Werke, Band II, Stuttgart, Cotta-Insel, 1960-63

TSVIETAIEVA, Marina, *Indícios Terrestres*, trad. Manuel Dias, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 1995

WHITMAN, W., *Song of Myself – 1855, The Complete Poems of Walt Whitman*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2006

WOOLF, V., *The Waves, Selected works of V. Woolf*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2005