



## NOTAS SOBRE OS ASPECTOS ESTÉTICOS, ESTILÍSTICOS E TRADUTÓRIOS EM *GUERRE* DE LOUIS-FERDINAND CÉLINE

### *NOTES ON THE AESTHETIC, STYLISTIC, AND TRANSLATIONAL ASPECTS IN GUERRE BY LOUIS-FERDINAND CÉLINE*

Amanda Fievet Marques<sup>1</sup>

**RESUMO** – Este artigo tem como objetivo distinguir alguns aspectos estéticos, estilísticos e tradutórios do manuscrito redescoberto *Guerre* de Louis-Ferdinand Céline. Publicado pela Gallimard em 2022, o manuscrito permite uma compreensão mais ampla da constituição da obra e do estilo de Céline. Do ponto de vista dos aspectos estéticos, será feita análise considerando o desenvolvimento da narrativa a partir das seguintes categorias, que serão complexificadas nos romances posteriores: a musicalidade, a metaliteratura, o delírio, o cômico da sátira social e do grotesco, a função mnemônica. Quanto aos aspectos estilísticos, será incorporada a abordagem proposta por Leo Spitzer (1970) para a realização da análise descritiva de *Guerre*. Ao observar figuras de estilo, estrutura das frases, registro de linguagem, destacam-se o plurivocalismo (Henri Godard, 1985) e o ritmo binário característico das expressões

populares (Spitzer, 1963). Do ponto de vista tradutório, será elaborado um quadro comparativo das variantes linguísticas com as soluções propostas pelos tradutores de *Guerre* para outras línguas, como o romeno por Magda Răduță (2022), espanhol por Emilio Manzano (2023), italiano por Ottavio Fatica (2023), catalão por Joan-Lluís Lluís (2023) e polonês por Anna Wasilewska (2024). Para interpretá-las, serão utilizadas as contribuições teóricas de Antoine Berman (1991), com o propósito de observar se foi traduzida a “letra” e, portanto, se foi preservada a estrangeiridade do original, sua unidade rítmica. Além disso, a definição de socioletos literários por Lane-Mercier (1997) será fundamental para refletir sobre as estratégias de tradução do *argot*. Tais análises permitirão uma percepção abrangente dos aspectos envolvidos na prática da tradução literária, enriquecendo tanto a discussão sobre o processo de tradução de efeitos plurivocálicos, quanto



uma melhor compreensão do manuscrito redescoberto *Guerre*.

**PALAVRAS-CHAVE** – Louis-Ferdinand Céline; manuscritos redescobertos; estética; estilística; estudos da tradução.

**ABSTRACT** – This article aims to distinguish some aesthetic, stylistic, and translational aspects of the rediscovered manuscript *Guerre* by Louis-Ferdinand Céline. The manuscript published by Gallimard in 2022 provides a broader understanding of the constitution of Céline's literary work and style. From the point of view of aesthetic aspects, an analysis will be made considering the development of the narrative based on the following categories, which will be complexified in later novels: musicality, metaliterature, delirium, the comic of social satire, and the grotesque, the mnemonic function. As for stylistic aspects, the approach proposed by Leo Spitzer (1970) will be incorporated to carry out *Guerre's* descriptive analysis. When observing figures of style, sentence structure, language register, plurivocalism (Henri Godard, 1985), and the binary rhythm characteristic of popular

### Introdução

Em agosto de 2021, o meio literário e editorial foi surpreendido pela notícia dos manuscritos redescobertos do escritor francês Louis-Ferdinand Céline. Ao primeiro desses textos reencontrados publicado pela Gallimard, em 2022, que relata o ferimento de Ferdinand na Primeira Guerra Mundial e sua

expressões (SPITZER, 1963) stand out. From a translational point of view, a comparative chart of linguistic variants will be designed with the solutions proposed by *Guerre's* translators for other languages, such as Romanian by Magda Răduță (2022), Spanish by Emilio Manzano (2023), Italian by Ottavio Fatica (2023), Catalan by Joan-Lluís Lluís (2023) and Polish by Anna Wasilewska (2024). To interpret them, the theoretical contributions of Antoine Berman (1991) will be used to observe whether the “letter” was translated and, therefore, whether the foreignness of the original, its rhythmic unity, was preserved. Furthermore, Lane-Mercier's definition of literary sociolects (1997) will be fundamental to reflect on *argot* translation strategies. Such analysis will allow a comprehensive perception of the aspects involved in the practice of literary translation, enriching both the discussion on the process of translating plurivocalic effects and a better understanding of the rediscovered manuscript *Guerre*.

**KEYWORDS** – Louis-Ferdinand Céline; rediscovered manuscripts; aesthetics; stylistics; translation studies.

subsequente convalescença em Peurdu-sur-la-Lys, atribuiu-se o título *Guerre*. Editado por Pascal Fouché, *Guerre* é, por ele, também controversamente datado de 1934. Além do burburinho feito em torno da história rocambolesca que principia no sumiço dos manuscritos do apartamento na rua Giradon, em Montmartre, quando da fuga em 1944, referido por Céline<sup>1</sup> em

1 Em *Féerie pour une autre fois I*, Versão A, lê-se: “Ils ont volé tout ce qu'ils pouvaient, fracassé

*tout ce qu'était trop lourd!... ils ont brûlé les manuscrits... aux poubelles aussi, Guignol's, Krogold,*



seus romances *Féerie pour une autre fois* (1952) e *D'un château l'autre* (1957), cujo desfecho vem se deslindando desde a decisão tomada por Jean-Pierre Thibaudat, após a morte de Lucette Destouches, de confiar os manuscritos aos herdeiros e titulares de direito de Céline, o aparecimento desses textos traz à tona uma série de questões profícuas aos estudos filológicos, genéticos, literários e da tradução: desde o problema da datação e estabelecimento do texto, até a compreensão do projeto literário de Céline, do desenvolvimento de seu estilo, aqui, ainda “tateante” e, ao que nos concerne nesse artigo, sobre seus aspectos estéticos, estilísticos e tradutórios. A identificação de categorias estéticas, dispositivos narrativos, aspectos estilísticos e tradutórios permitirá situar *Guerre* no panorama do *corpus* literário de Céline.

### Aspectos estéticos

Em primeiro lugar, exploraremos o desenvolvimento dos aspectos estéticos constitutivos de seu universo, que observamos já se delinearem em *Guerre*. Dentre as seis partes do manuscrito, convém destacar os seguintes aspectos, que por vezes se entrelaçam, e serão

complexificados posteriormente: a musicalidade, a metaliteratura, o delírio, o cômico da sátira social, o grotesco e a função mnemônica.

O primeiro capítulo, inicia-se com o narrador estirado no chão, sua orelha e boca encharcados de sangue, sua consciência entrecortada, achacada por ruídos. A musicalidade se exprime, aqui, pela dimensão sonora da guerra, que embaralha ruídos externos e internos. Os ruídos que são originariamente das batalhas, dos assobios dos obuses, dos tiros de canhão, passam a ecoar na consciência alquebrada do narrador, que sob os efeitos do massacre e do sofrimento físico declara: “Tô com a guerra agarrada na cabeça. Ela tá trancada na minha cabeça<sup>2</sup>” (CÉLINE, 2022a, p. 17 [tradução nossa]). Daí decorre uma concepção de literatura, que é definida de forma oximórica. “Bela literatura”, para Céline, é a expressão de “(...) pedacinhos de horror arrancados do barulho infundável<sup>3</sup>” (CÉLINE, 2022a, p. 19). O estatuto da consciência é intermitente, tanto pela privação de sono, quanto pela dor física. A ela corresponde, portanto, um corpo fragmentado, cujas partes são experimentadas até a desintegração. Há que se destacar também o aspecto que se

*Casse-Pipe! mes offrandes!*” (CÉLINE, 2020, p. 60). Como indica Henri Godard na nota da edição da Pléiade a essa passagem (CÉLINE, 1993, p. 34), o número dos textos varia nas menções feitas por Céline na Versão B de *Féerie pour une autre fois* e *D'un château l'autre*: “três”, depois “quatro (...) sem contar a Lenda”, enfim “três lendas e dois romances”, na Versão B, p. 975, 1002 e 1012; “*Casse-pipe... La Volonté du Roi Krogold* mais dois... três

rascunhos”, em *D'un château l'autre* (*Romans*, t. II, p. 15 [tradução nossa]).

2 No original: “*J'ai attrapé la guerre dans ma tête. Elle est enfermée dans ma tête*” (CÉLINE, 2022a, p. 17). Todas as traduções realizadas em português no corpo do texto, acompanhadas de nota de rodapé com o texto original, são de próprio punho.

3 “(...) *petits morceaux d'horreur arrachés au bruit qui n'en finira jamais*” (CÉLINE, 2022a, p. 19).



relaciona ao que Michel Beaujour (1972) denominou como “a busca do delírio”, que atravessa a obra de Céline. Em *Guerre*, o estado físico do narrador é, no mais das vezes, febril, o que instaura um outro regime de percepção, relacionado tanto à experimentação de alucinações, quanto à possibilidade de aceder a uma visão, a um ponto de vista literário, que se consoma, ainda que por meio de um corpo e sintaxe despedaçados, e de uma consciência trôpega.

Na segunda parte do manuscrito, esse aspecto delirante está, tanto quanto, largamente presente. Aqui, Ferdinand rememora seu resgate ao hospital de campanha *Virginal Secours*, em Peurdu-sur-la-Lys, após ter passado dois dias e duas noites ao relento, na grama, delirando. O narrador refere a ficção a esse estado febril, que, segundo ele, é a gênese de sua escrita. É assim que lhe ocorre a visão da lenda medieval do Rei Krogold e da Princesa Wanda. Um outro elemento importante é o cômico, que se desdobra tanto por meio da sátira social, acentuada pelas hipérboles e pelas invectivas, quanto pelo grotesco, reforçado, aqui, pela utilização do jargão (*argot*) e da linguagem popular. O tom satírico é de pronto anunciado por meio do diálogo com o leitor. A sátira, que parte dos vícios, manias, crenças das personagens para em seguida desqualificá-las hiperbolicamente, dirige-se a todas as personagens que ocupam uma posição de autoridade com relação a Ferdinand: a chefe de

enfermagem, srta. L’Espinasse, que tem relações sexuais com os enfermos e chega a praticar necrofilia com os já vindimados, pregados nos caixões, o Dr. Méconille, o padre, o general/comandante Récumel e, enfim, seus pais. É contra o estilo literário de seu pai, Auguste – com quem mantinha correspondência regular –, marcado pela elegância, que o narrador se posiciona. Naturalmente, essa diferença com relação ao estilo do pai se faz em prol de uma outra noção de literatura, que se relaciona à criação de “uma música mais viva” (cf. CÉLINE, 2022a, p. 45).

Na terceira parte do manuscrito, acompanha-se a rotina de recuperação de Ferdinand em Peurdu-sur-la-Lys, sua amizade com o combatente e cafetão Cascade/Bébert<sup>4</sup> que fora ferido no pé, sua frequência do *Café da Hipérbole*<sup>5</sup>. Ferdinand teme a todo tempo a presença do comandante Récumel, responsável pela eliminação sádica dos soldados infratores ou desertores por fuzilamento, que ocorria duas vezes por semana atrás do grande seminário. Essa tensão só se resolve ao final do capítulo quando Ferdinand é condecorado com a medalha militar por citação do Marechal Joffre. Um dia Ferdinand vai observar o pátio do fuzilamento atrás do grande seminário, e depois encontra Bébert na estação. O aspecto estético a se ressaltar, aqui, é que do lado de fora do seminário, imaginando as execuções, o narrador compara o canto dos pássaros ao assobio das balas: “Tá tudo silencioso. É a primavera ao lado

4 A oscilação onomástica, nesse caso, é própria ao manuscrito.

5 No original: *Café de l’Hyperbole*.



com os pássaros. Assobiam como as balas os pássaros<sup>6</sup>” (CÉLINE, 2022a, p. 64). A comparação entre pássaros e balas reaparece em *Guignol's band I*, já retrabalhada por um esforço estilístico empreendido por Céline sobre a musicalidade e ritmo da 1ª seção do texto, que reconstitui o bombardeio de Orléans em 1940: “Mas a ciranda-mundo está em música... nada poderia parar a dança!... É o Baile da Ira de Deus!... E o debulhamento dos cem mil mortos, dos mil pássaros pipilantes, piando no voo ao redor, urdindo as canções...” (CÉLINE, 2015, p. 93). Em *Guerre*, nesse dia, em particular, Ferdinand e Bébert vão passear ao longo do rio que corta a cidade – as baías, portos, os movimentos do mar são um tema constante na obra de Céline –, e então o narrador descreve as explosões das bombas como um desabrochar de flores: “Íamos mancar até lá. Olhávamos os obuses estourando no céu bem longe. Era o retorno da primavera atrás dos álamos<sup>8</sup>” (CÉLINE, 2022a, p. 66). As relações entre bombas e flores também serão desenvolvidas em *Guignol's band I*: “A água lisa bebe dois torpedos gigantes!... Se lhe formam duas furiosas corolas!... Duas flores prodígios de vulcão

d'água!...” (CÉLINE, 2015, p. 89), “três torpedos juntos, um buquê!...”<sup>10</sup> (CÉLINE, 2015, p. 92). Em *Guerre*, de volta ao quarto do hospital, Céline descreve o ruído e as cores dos disparos dos canhões: “É o canhão, perto de julho de 1915, ele foi se aproximando cada vez mais [...]. De dia, o céu ficava tão ardente, que dele os olhos ainda estavam repletos, de vermelho, ao fechar de novo as pálpebras<sup>11</sup>” (CÉLINE, 2022a, p. 71). Em *Féerie pour une autre fois II* (1954), em que Céline reconstrói o bombardeio de Montmartre em 1944, são complexificados esses dois elementos já presentes em *Guerre*, ainda que em germen e isoladamente, isto é, a relação com as cores e a supracitada analogia das flores. Em *Féerie II*, a relação deixa de ser uma mera analogia, e passa a haver uma relação interior entre os dois objetos comparados. Além disso, Céline descreve inicialmente os reflexos das explosões pelo brilho dos tetos, que remetem às cintilações das joias, dos diamantes, e, em seguida, as bombas estouram, vermelhas, quais cravos. Desse modo, em *Féerie II*, Céline constrói uma metáfora *filée* (cf.: CRESSOT, 1974, p. 73), que instaura aos olhos do leitor o movimento da explosão

6 “C'est tout silencieux. C'est le printemps à côté avec les oiseaux. Ça siffle comme des balles les oiseaux” (CÉLINE, 2022a, p. 64).

7 “Mais le branle-monde est en musique... rien ne saurait stopper la danse!... C'est le Musette Tonnerre de Dieu!... Et l'égrènement des cent mille morts, des mille oiseaux piaillants, piaulant au vol autour, tramant les airs...” (CÉLINE, 2015, p. 93).

8 “On allait boiter jusque-là. On regardait les obus éclater dans le ciel bien loin. C'était le printemps revenu derrière les peupliers” (CÉLINE, 2022a, p. 66).

9 “L'eau lisse boit deux torpilles géantes!... Ça lui fait deux furieuses corolles!... Deux fleurs prodiges de volcan d'eau!...” (CÉLINE, 2015, p. 89).

10 “trois torpilles ensemble, un bouquet!...” (CÉLINE, 2015, p. 92).

11 “C'est le canon, vers juillet 15 il s'est rapproché de plus en plus (...). (...) Dans le jour le ciel devenait si brûlant qu'on en avait encore plein les yeux du rouge en refermant les paupières” (CÉLINE, 2022a, p. 71).



tal qual um desabrochar por meio da insistência nos reflexos, brilhos, cores e formas: “toda Paris! como ficariam impressionados!... só os telhados! a iridescência das telhas!... joias! diamantes!... as bombas aí estouram quais flores! vermelhas! vermelhas! em cravos!”<sup>12</sup> (CÉLINE, 2020, p. 253).

No quarto capítulo, o narrador, retomando o viés satírico, empreende uma crítica aos valores modernos, a começar pelo militarismo. Aqui, após a condecoração, Ferdinand, seus pais, seus amigos, e a srta. L’Espinasse, são convidados a almoçar na casa do agente de seguros Coccinelle, o patrão de Auguste, sr. Harnache. Embora ele próprio considere sua medalha uma farsa, um “romance”, Ferdinand decide aceitar o “vento que sopra”, o “aquilão favorável”, e “(...) subir no cavalo de madeira todo ajazado de mentiras e veludos”<sup>13</sup> (CÉLINE, 2020, p. 77). Enquanto se favorece pela sorte da condecoração, assumindo seu valor fictício, observa os engodos de que são presas seus pais, impressionados pelas tropas, pelos feitos militares, pelas conquistas materiais do sr. Harnache (cf.: CÉLINE, 2020, p. 78-9). No momento dos aperitivos, durante o almoço, entre os comentários tecidos sobre o desenrolar da guerra, Ferdinand ironiza a estreiteza de visão dos seus pais,

constituída pelas ilusões que repousam na negação da verdade atroz do mundo, crentes resolutos na possibilidade de uma “intervenção suprema” contra as ações cometidas pelos alemães (cf.: CÉLINE, 2020, p. 82). Essa negação da verdade do mundo é referida, em seguida, tanto como “(...) uma língua bizarra, pra falar a verdade, uma grande língua de babacas”<sup>14</sup> (*idem*), quanto a expressão de um ponto de vista arraigado na concepção da remediabilidade das coisas (cf.: CÉLINE, 2020, p. 83). O narrador amplifica os efeitos nauseabundos do comportamento resultante dessas ideias diretrizes ao converter, finalmente, o otimismo cego de seus pais num “(...) polvo bem pesado e colento como a merda (...)”<sup>15</sup> (CÉLINE, 2020, p. 83). O polvo do otimismo estende seus tentáculos sobre a verdade da degradação e do declínio. A imagem do polvo utilizada, aqui, é única na obra de Céline, e uma das mais memoráveis do manuscrito. Ela é uma expressão grotesca do otimismo, que objetiva o pessimismo como fundamento do real. Dessa forma, a lucidez, a ruptura da asfixia imposta por suas ventosas sufocantes, é o desespero: “(...) desesperar um pouco do mundo e da vida”<sup>16</sup> (CÉLINE, 2020, p. 83). Quanto às relações entre o grotesco e o desespero, Cioran, por sua vez, declara em *Nos Cumes do Desespero*, ensaio que paira entre a

12 “*tout Paris! si vous seriez éblouis!... rien que les toits! le miroitement des tuiles!... bijoux! diamants!... les bombes éclatent là-dedans en fleurs! rouges! rouges! en ailllets!*” (CÉLINE, 2020, p. 253).

13 “*(...) monter sur un destrier tout en bois, tout harnaché de mensonges et de velours*” (CÉLINE, 2020, p. 77).

14 “*(...) une langue bizarre à vrai dire, une grande langue de cons*” (CÉLINE, 2020, p. 82).

15 “*(...) pœuvre bien gluante et lourde comme la merde (...)*” (CÉLINE, 2020, p. 83).

16 “*(...) désespérer un peu du monde et de la vie*” (CÉLINE, 2020, p. 83).



filosofia e a poesia, entre o cinismo e o lirismo, escrito em romeno em 1932, e publicado em 1934, em Bucareste: “Dentre as múltiplas formas do grotesco, a mais estranha, a mais complicada me parece ser a que tem suas raízes no desespero<sup>17</sup>” (CIORAN, 1990, p. 19). Além de esclarecer, portanto, o domínio do grotesco em *Guerre*, marcado pelo desespero, essa obra de Cioran viabiliza a compreensão de outros aspectos presentes no manuscrito, como a insônia, as perturbações orgânicas, as vertigens e vômitos constantes. Para Cioran, a escrita atua como aliviadora das tensões interiores e dos tormentos íntimos. Segundo ele, é pelo esgotamento que se chega aos limites negativos da vida em que não restam mais ilusões (cf.: CIORAN, 1990, p. 17). Posições filosóficas bem semelhantes à do narrador célineano, cujo desespero se exprime pelo grotesco que passa pelo erotismo, pelo tabu, pela escatologia, pela inumanidade (o polvo). Uma de nossas hipóteses a ser investigada é que o grotesco justifica-se, portanto, nesse manuscrito em que o narrador relata seus ferimentos na Primeira Guerra, devido ao extremo nível de desespero e fadiga (outro estado de ultrapassagem dos limites): “O verdadeiro desespero intenso e irremediável só se pode objetivar na expressão do grotesco<sup>18</sup>” (CIORAN, 1990, p. 19).

O quinto capítulo de *Guerre* é escrito sob o signo da iminência e da perpetração da morte de Cascade, após a delação de sua mulher, a prostituta Angèle. No primeiro parágrafo, todavia, antes de esboçar o desfecho, o narrador estabelece algumas distinções importantes relativas à sua arte literária. A primeira delas diz respeito à identificação entre narrador e protagonista, muito embora se diferenciem temporalmente: o narrador mais velho que reconta as experiências vividas quando mais novo, só é efetivamente capaz de nomear e ficcionalizar a partir de suas lembranças no presente da narração. A memória, aqui, a mola da narrativa, é explicitada também a partir de uma crítica ao idealismo. Lembrar-se, para Ferdinand, é traiçoeiro. Só violado, por um ato intenso comparado ao ato sexual, que o passado se revela: “Bem fodido, o passado, ele se entrega, por um instante, com todas as suas cores (...)”<sup>19</sup> (CÉLINE, 2022a, p. 92). Tal concepção memória é outra idiosincrasia do manuscrito. A crueza dessa apreensão da relação com a memória e com as lembranças evidentemente contrasta tanto com a concepção de memória mobilizada tanto por alguns memorialistas que pretendem recontar linearmente a história de sua vida – George Sand – ou de sua época – Saint-Simon –, em que, em linhas gerais, lembrar-se é organizar os dias e anos como fichas em gavetas de arquivos;

17 “Dintre formele multiple ale grotescului, aceea îmi pare mai ciudată și mai complicată care își are rădăcinile în disperare” (CIORAN, 1990, p. 17).

18 “Adevărata disperare intensă și iremediabilă nu se poate obiectiva decât în expresii grotesti” (ibid., p. 19).

19 “Il est baisé le passé, il se rend, un instant, avec toutes ses couleurs (...)” (CÉLINE, 2022, p. 92).



quanto por alguns romancistas modernos, Proust ou Virginia Woolf. A concepção da memória involuntária, no caso de Proust, permite tanto uma nova concepção da lembrança (não mais por uma evocação voluntária, portanto, mas como um amálgama sensorial contingencial), quanto uma outra concepção de romance (a lembrança involuntária é a essência da obra de arte, para o narrador proustiano que escreve o romance a ser escrito). Enquanto Céline compartilha com Proust e Woolf uma concepção não-linear de memória, a explicitação feita em *Guerre* a partir da imagem do ato sexual é tanto uma singularidade da concepção celineana no âmbito da história literária, quanto única em sua própria obra. A memória, aqui, é trôpega e intermitente – como sua consciência alquebrada e seu corpo escalavrado –, e funciona apenas por arroubos de intensidade, episódios espasmódicos.

No sexto e último capítulo, o major Cecil B. Purcell, cliente de Angèle, decide levar ambos, Angèle e Ferdinand, para a Inglaterra. Ferdinand chantageia L'Espinasse para obter alta, com o intuito de viajar a Londres. O traslado até lá se dá por alguns elementos caros à obra de Céline. Nesse momento, é o universo marítimo que se alia ao delírio: a bordo do navio a caminho de Londres, entre o movimento das ondas, o narrador confunde seus ruídos intermitentes às vertigens provocadas pelo navio. Ao longo das seis partes do manuscrito redescoberto *Guerre*, é possível constatar aspectos estéticos que atravessam o

desenvolvimento da obra romanesca posterior de Céline. Quanto à literatura, ela está, aqui, nas primícias de uma tentativa musical, delirante, hilariante, de transmutação do horror da guerra, levada a cabo por Céline.

### Aspectos estilísticos

Do ponto de vista da recepção crítica a *Guerre*, ela vem gradualmente se constituindo, e já abordou alguns problemas fundamentais. Em recente artigo publicado pela Revista Manuscrita (USP), intitulado “Os manuscritos redescobertos de L.-F. Céline e a edição de Guerre”, Costa considera o aporte da edição desse manuscrito inédito ao entendimento do projeto romanesco inacabado de Céline: “Os manuscritos redescobertos de Céline ajudam a compreender melhor o processo de elaboração do projeto, formulado por volta de 1934, de uma trilogia romanesca sobre ‘a infância, a guerra e Londres’” (COSTA, 2023, p. 18). A despeito de seu estatuto enquanto romance autônomo ser duvidoso, pois como remarcam Mela e Pellini em *Genèse d'un best-seller – quelques hypothèses sur un prétendu ‘roman inédit’ de Louis-Ferdinand Céline*, não bastasse o manuscrito ser desprovido de título e epígrafe, ele começa em *media res* (cf.: MELA E PELLINI, 2022, s/p), seu estatuto literário é inegável à compreensão do desenvolvimento do estilo de Céline: “O autor desses rascunhos é, sem dúvida,



um aprendiz que procura seu estilo (...)”<sup>20</sup> (MELA E PELLINI, 2022). Além disso, por meio de análise filológica minuciosa, Mela e Pellini propõem a datação de *Guerre* entre 1930-31 e, portanto, consideram sua importância do ponto de vista da gênese do *Voyage au bout de la nuit* (1932): “(...) eles [*Guerre* e *Londres*] permitiram ao romancista forjar ao mesmo tempo seu estilo e seu universo imaginário; todavia, ainda são caracterizados (...) por múltiplos tateamentos”<sup>21</sup> (MELA E PELLINI, 2022). Do ponto de vista da caracterização do estilo, o termo “tateamento” já fora empregado por Pierre Assouline em sua forma adjetiva no artigo “*Guerre*” et la guerre, clés de Louis-Ferdinand Céline (2022), onde, ademais, define-o também como “hesitante”: “Primeiro jato datado de 1934, impetuoso, hesitante, tateante, irregular, pouco pontuado, chega até nós num estilo flutuante, incerto, entre duas águas como de um autor que duvida e se busca.”<sup>22</sup> A qualidade de procura estilística que marca o texto de *Guerre* é também referida por Henri Godard (2022) que, em

entrevista ao jornalista do *Le Figaro*, Thierry Clermont, afirma: “Em 1933, Céline está longe de ter encontrado seu estilo”<sup>23</sup>, isto é, “(...) pode-se dizer que ele faz Céline ‘em germen’”<sup>24</sup> (*idem*).

A hipótese que gostaríamos de avançar é que ainda que “em germen”, em estado “tateante”, “hesitante”, “flutuante”, a expressão de diferentes vozes ou discursos que fora denominada por Godard em *Poétique de Céline* (1985) como o francês “plurivocal” de Céline, já se encontra em *Guerre*.

Em sua tese de doutorado, *Poétique de Céline*, Henri Godard faz uma leitura de Céline a partir da noção de “plurivocalismo” de Bakhtin:

Sob o nome de ‘vozes’ e ‘plurivocalismo’, Bakhtin designa os valores de interpretação e de indexação social do discurso próprio a um grupo, e o diálogo entre diversos desses discursos na palavra de um indivíduo. Quem mais que Céline torna sensível a esses valores, e em quem essas vozes dialogam mais que nele?<sup>25</sup> (GODARD, 1985, p. 26).

20 “L’auteur de ces brouillons est sans doute un apprenti qui cherche son style (...)” (MELA E PELLINI, 2022, s/p).

21 “(...) ils [*Guerre* e *Londres*] ont permis au romancier de forger à la fois son style et son univers imaginaire ; néanmoins, ils sont encore caractérisés (...) par de multiples tâtonnements” (*idem*).

22 Texto publicado aos 28 de maio de 2022. Disponível em: <https://larepubliquedeslivres.com/guerre-et-la-guerre-cles-de-louis-ferdinand-celine/> Acessado aos 03/02/24 No original: “Premier jet daté de 1934, rageur, hésitant, tâtonnant, inégal, peu ponctué, il nous parvient dans un style flottant,

incertain, entre deux eaux comme d’un auteur qui doute et se cherche.”

23 Entrevista publicada aos 27 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/livres/henri-godard-en-1933-celine-est-loin-d-avoir-trouve-son-style-20220427> Acessado aos 03/02/24 No original: “En 1933, Céline est loin d’avoir trouvé son style (...)”

24 “(...) on pourrait dire qu’il fait du Céline ‘en herbe’.” (*op. cit.*)

25 “Sous le nom de ‘voix’ et ‘plurivocalisme’, Bakhtine désigne les valeurs d’interprétation et d’indexation sociale du discours propre à un groupe, et le dialogue de plusieurs de ces discours dans la parole d’un individu.



A análise levada a cabo por Godard – cujo escopo são, evidentemente, os romances e demais textos de Céline publicados até aquele momento – considera, dentre outros aspectos, o plurivocalismo dos discursos sociais em Céline, em que se observam: o plurivocalismo do oral popular (cf.: GODARD, 1985, p. 130-1), o diálogo com o leitor (cf.: GODARD, 1985, p. 133), a paródia (cf.: GODARD, 1985, p. 134-5), a citação literária (cf.: GODARD, 1985, p. 136), a língua da lenda literária (cf.: GODARD, 1985, p. 136-7), as marcas exteriores de citação (cf.: GODARD, 1985, p. 137-8), o discurso científico, técnico ou médico (cf.: GODARD, 1985, p. -1), a linguagem dita “de boa companhia” (cf.: GODARD, 1985, p. 141-6), a língua culta (cf.: GODARD, 1985, p. 146-7), o neologismo de forma ou de utilização gramatical (cf.: GODARD, 1985, p. 148), o estilo literário ou poético (cf.: GODARD, 1985, p. 149 e p. 158). Godard ainda estabelece, enfim, no âmbito do sentido, uma distinção entre plurivocalismo de oposição (cf.: GODARD, 1985, p. 131 e p. 151), plurivocalismo interiorizado (cf.: GODARD, 1985, p. 152-3) e plurivocalismo em ato (cf.: GODARD, 1985, p. 153-4).

Uma análise estilística descritiva de *Guerre* demonstra, coexistente às “flutuações” e “tateamentos” referidos

acima, o plurivocalismo tal qual definido por Godard. Trata-se de estilística descritiva no sentido de estudo da expressão do pensamento por meio da linguagem, isto é, o exame da língua enquanto “(...) composta de formas (tempos verbais, plurais, singulares), estruturas sintáticas (elipse, ordem das palavras), palavras que são, tanto quanto, *meios de expressão*<sup>26</sup>” (GUIRAUD, 1967, p. 45-6 [grifos do autor]). Uma prévia dessa análise estilística descritiva de *Guerre* conduzida no primeiro capítulo demonstra as diversas vozes e aspectos da língua de Céline que, aqui, desdobra-se entre: o jargão (francês *argotique*), o coloquial, o oral popular, elementos literários, agramatismos, figuras de linguagem (aliterações, assonâncias, aféreses, anástrofes, parataxes, paralelismos...), língua culta, língua poética, estrangeirismos, expressões, palavras que caíram em desuso, palavras antiquadas, elementos arcaizantes, barbarismos, neologismos.

Em suas análises estilísticas que buscam estabelecer uma conexão entre a Linguística e a História Literária, Leo Spitzer tem como objetivo encontrar, no exame de um texto, “(...) o desvio estilístico individual (...)”<sup>27</sup> (SPITZER, 1970, p. 11). Quanto a Céline, seus “desvios estilísticos individuais” relacionam-se, muitas vezes, aos meios de

*Qui plus que Céline rend sensible à ces valeurs, et en qui ces voix dialoguent-elles plus que chez lui ?* (GODARD, 1985, p. 26).

26 “(...) composée de formes (temps de verbes, pluriels, singuliers), de structures syntaxiques (ellipse, ordre des

*mots), de mots qui sont autant de moyens d'expression*” (GUIRAUD, 1967, pp. 45-6 [grifos do autor]).

27 “(...) the individual stylistic deviation (...)” (SPITZER, 1970, p. 11).



expressão empregados nas tentativas de transposição da língua falada à língua escrita – o francês oral popular sendo o núcleo sobre o qual Céline trabalha, cujos primeiros sinais se verificam em *L'Église* (1926) e, posteriormente, concretizam-se em *Mort à crédit* (1936). Como afirma Zaboïnikova em *Louis-Ferdinand Céline et l'oral populaire*: “A impressão de oralidade e a ressonância popular são obtidas pela seleção de um certo número de formas de discurso ou da língua. Céline as modifica, as ultrapassa, forma a partir delas frases<sup>28</sup>” (ZABOJNIKOVA, 2006, p. 125). Nesse caso, o oral popular é tanto um aspecto do plurivocalismo do francês de Céline, quanto propulsor de um ritmo próprio ao texto, qualificado pelo próprio Spitzer em *Un habitude de style, le rappel chez Céline*, a partir da expressão popular por *rappel*, como o ritmo binário em *Voyage au bout de la nuit*, isto é, o “hábito de estilo” desse romance que carregaria as marcas da língua falada:

O que é curioso nesse tipo de expressão do francês popular avançada, é o ritmo binário oscilando entre o pessoal demais e o socialmente compreensível, essa linguagem por retoques e por correções que nos faz acompanhar o raciocínio e que parece fabricar suas

frases diante do interlocutor, tipo de expressão própria àquele que não se sente totalmente seguro de sua enunciação<sup>29</sup> (SPITZER, 1963, p. 257-8).

Em sua busca pelo “étimo espiritual”, Spitzer também qualifica esse ritmo binário pela expressão de uma indefinição. Tais expressões populares se constituem pela anteposição de um pronome que é explicitado apenas posteriormente, a saber: “*C'est bien mieux payé et plus artiste les chœurs que la figuration simple*<sup>30</sup>” (CÉLINE apud SPITZER, 1963., p. 265), “*C'est très compréhensible les gens qui cherchent du boulot*<sup>31</sup>” (*idem* [grifos de Spitzer]). Deixamos o texto no original em francês acompanhado de traduções livres nas notas de rodapé, justamente pela especificidade da expressão, e pela dificuldade de tradução que ela põe, já que em português, na maior parte das vezes, haveria perda do pronome anteposto. Essa sorte de expressão e o ritmo binário que a distingue também estão presentes em *Guerre*, que já apresenta, como mencionado anteriormente, características do discurso oral popular e evidencia o percurso de Céline em direção a um plurivocalismo gradativamente mais complexo e sutil. Aqui, por exemplo,

28 “L'impression d'oralité et la résonance populaire sont obtenues par la sélection d'un certain nombre de formes du discours ou de la langue. Céline les modifie, les dépasse, forme à partir d'elles des phrases” (ZABOJNIKOVA, 2006, p. 125).

29 “Ce qui est curieux dans ce type d'expression du français populaire avancée, c'est ce rythme binaire oscillant entre le trop personnel et le socialement compréhensible, ce langage par retouches et par corrections qui nous fait suivre la marche de la pensée

et qui semble fabriquer ses phrases devant l'interlocuteur, type d'expression propre à celui qui ne se sent pas tout à fait sûr de son énonciation” (SPITZER, 1963, pp. 257-8).

30 “É [sic] bem melhor pago e mais artista os corais que a figuração simples” (CÉLINE apud SPITZER, *ibid.*, p. 265).

31 “É muito compreensível as pessoas que estão procurando trabalho” (*idem* [grifos de Spitzer]).



encontram-se as seguintes formulações:  
“*Je ne savais pas où il était l'autre bras*<sup>32</sup>”  
(CÉLINE, 2022a, p. 17), “*C'est pas très loin  
son Ypres pourtant*<sup>33</sup>” (CÉLINE, 2022a, p.  
22), “*C'était gros, une armée qu'on dirait au ras  
de la terre...*<sup>34</sup>” (CÉLINE, 2022a, p.).

#### Aspectos tradutórios

A análise comparativa das traduções a partir dos aspectos plurivocais revela, vide quadro 1 abaixo, que os maiores índices de apagamento em *Guerre* concernem aos: barbarismos; jargão militar; língua falada/formas orais, que propulsionam o ritmo binário supracitado.

| Exemplos:      | Barbarismos  | Jargão militar   | Língua falada/formas orais   |
|----------------|--|--|--|
| <b>Francês</b> | <p>1) “Et puis je m’<b>assoie</b> – avec mon grand bouzin dans la têtère, mon bras en morceaux, et je me force à me souvenir de ce qui venait d’arriver.” (CÉLINE, 2022a, p. 21);</p> <p>2) “À un détour, un mec dans le fond bouzeux bouge, sûrement qu’il me <b>voye</b>.” (CÉLINE, 2022a, p. 21);</p> <p>3) “Je pense c’est un cadavre qui se tortille, sûrement que j’<b>aye</b> la berlue.” (CÉLINE, 2022a, p. 21);</p> | <p>1) “C’est là qu’il avait fini le galop, fixé d’un coup par une <b>marmite</b>, ou trois, à deux mètres.” (CÉLINE, 2022a, p. 18);</p> <p>2) “Dans les décombres du grand fourgon-forge y avait des conserves de <b>singe</b>.” (CÉLINE, 2022a, p. 19);</p> <p>3) “Je me demandais qui pouvait être encore allongé dans les fourgons en fait de <b>grivetons</b> (...)” (CÉLINE, 2022a, p. 25-6);</p> | <p>1) “Surtout que j’<b>vais</b> avec tous les bruits de la tempête qui me passaient entre les deux oreilles.” (CÉLINE, 2022a, p. 22);</p> <p>2) “– C’est bien, que je leur disais à mes trois dégoûtants, pas qu’<b>elle</b> est belle <b>mon histoire</b> ?” (CÉLINE, 2022a, p. 29);</p> <p>3) “– Brigadier, qu’il me fait comme ça, il se servait des deux mains pour faire marcher sa bouche... <b>On</b> est pas contents <b>nous</b> autres, c’est pas d’une histoire comme ça que <b>nous</b></p> |

32 “Não sabia onde ele tava o outro braço” (CÉLINE, 2022a, p. 17).

33 “Não fica tão longe, sua Ypres, no entanto” (*ibid.*, p. 22).

34 “Era grande, um exército que diriam ao nível da terra...” (*idem*).



|                 |   |   |  |
|-----------------|---|---|--|
|                 |   |   | autres <b>on a</b> besoin...”<br>CÉLINE, 2022a, p. 30);  |
| <b>Romeno</b>   | <p>1) “Și apoi mă <b>las</b> în jos — cu tãmbãlãul din cãpãțãnã cu tot, cu brațul făcut praf, și mă chinui să-mi aduc aminte ce s-a întâmplat.” (CÉLINE, 2022b, p. 28);</p> <p>2) “La o cotiturã se mișcã un om, în fundalul cam bãlegos, sigur cã mă <b>vede</b>.” (CÉLINE, 2022b, p. 28);</p> <p>3) “Mã gândesc cã e un cadavru care se chircește, sigur <b>am</b> orbul gãinilor.” (CÉLINE, 2022b, p. 28);</p> | <p>1) “Acolo se terminase galopul, la doi metri, oprit în loc de o <b>marmitã</b>, poate de trei.” (CÉLINE, 2022b, p. 25);</p> <p>2) “Printre resturile furgonului-forjã erau niște conserve de <b>maimuțã</b>” (CÉLINE, 2022b, p. 26);</p> <p>3) “Mã întrebam cine era lungit în furgoane, ce neam de <b>trupeți</b>, francezi, englezi sau poate belgieni.” (CÉLINE, 2022b, p. 33);</p> | <p>1) “Mai ales dacã <b>mã mișc</b> cu toate acele zgomote de furtună care mă strãbãteau de la o ureche la alta.” (CÉLINE, 2022b, p. 29);</p> <p>2) “– E bunã, așa le ziceam celor trei scãrboși ai mei, nui așa cã-i bunã povestea?...” (CÉLINE, 2022b, p. 37-8);</p> <p>3) “– Dom’ brigadier, așa mi-a zis, se folosea de mâini ca să-și miște gura... <b>Noi</b>ăștilalți nu suntem mulțumiți, nu de povești ca asta avem <b>noi</b> nevoie...” (CÉLINE, 2022b, p. 38);</p> |
| <b>Espanhol</b> | <p>1) “Y luego me <b>siento</b>, con el gran barullo en el tarro, el brazo hecho trizas, y me fuerzo a recordar lo que acaba de pasar.” (CÉLINE, 2023a, p. 16);</p> <p>2) “En un recodo, la silueta de un tipo se</p>   | <p>1) “Allí había terminado la galopada, frenada de golpe por un <b>obús</b>, o tres, caídos a un par de metros.” (CÉLINE, 2023a, p. 14);</p> <p>2) “Entre los escombros del furgón</p>   | <p>1) “Sobre todo con esos ruidos de tempestad que <b>me pasaban</b> entre los oídos.” (CÉLINE, 2023a, p. 17);</p> <p>2) “–¿A que os ha gustado mi historia? – les dije a mis tres</p>   |



|                 |  |   |   |
|-----------------|--|---|---|
|                 | <p>mueve sobre ese fondo pueblerino, espero que me <b>vea</b>.” (CÉLINE, 2023a, p. 16);</p> <p>3) “Creo que es un cadáver que se contonea, <b>serán</b> alucinaciones.” (CÉLINE, 2023a, p. 16);</p>  | <p>de la fragua quedaban algunas conservas de <b>carne</b>.” (CÉLINE, 2023a, p. 14);</p> <p>3) “Me preguntaba qué tipo de <b>soldados</b> viajaban tumbados en el furgón, si serían franceses o ingleses, o quizá belgas.” (CÉLINE, 2023a, p. 19);</p>  | <p>asquerosos.” (CÉLINE, 2023a, p. 22)</p> <p>3) “– Brigadier –me dice, ayudándose de las manos para mover la boca...–, no estamos contentos, <b>nosotros</b> no necesitamos historias como esta...” (CÉLINE, 2023a, p. 22);</p>  |
| <b>Italiano</b> | <p>1) “E poi mi <b>siedo</b> – con la mia gran cagnara nella crapa, il braccio a pezzi, e mi costringo a ricordarmi quello che era appena successo.” (CÉLINE, 2023b, p. 21);</p> <p>2) “A una curva, un tizio nel fondo motoso si muove, sicuro che mi <b>vede</b>.” (CÉLINE, 2023b, p. 21);</p> <p>3) “Penso è un cadavere che si torce, sicuro che <b>c’ho</b> le traveggole.” (CÉLINE, 2023b, p. 21);</p> | <p>1) “L’aveva finita lì la galoppata, arrestato di colpo da una <b>marmitta</b>, o tre, a due metri.” (CÉLINE, 2023b, p. 18);</p> <p>2) “Tra i rottami del gran carro fucina c’era della <b>carne</b> in scatola.” (CÉLINE, 2023b, p. 19);</p> <p>3) “Mi domandavo chi poteva ancora esserci disteso nei carri in fatto di <b>reclute</b>, se erano francesi o inglesi, o belgi magari.” (CÉLINE, 2023b, p. 26);</p> | <p>1) “Soprattutto con i rumori di quella tempesta che <b>mi passavano</b> tra le orecchie.” (CÉLINE, 2023a, p. 22);</p> <p>2) “‘Bene’, dicevo ai miei tre schifosoni ‘è bella no la mia storia?...’” (CÉLINE, 2023a, p. 29);</p> <p>3) “‘Caporale’, mi fa, si serviva delle mani per far funzionare la bocca... ‘non siamo mica contenti <b>noialtri</b>, non è di una storia così che <b>noialtri</b> c’abbiamo bisogno...?’” (CÉLINE, 2023a, p. 30);</p> |
| <b>Catalão</b>  | <p>1) “I després <b>sec</b> —amb aquell borrombori sota la closca, el braç</p>   | <p>1) “És aquí a on se li havia acabat el galop, aturat de cop per una</p>  | <p>1) “Sobretot que <b>tragino</b> tots els sorolls de tempesta que em</p>  |



|         |  |  |  |
|---------|--|--|--|
|         | <p>trossejat, i m'obligo a enrecordar-me del que acabava de passar.” (CÉLINE, 2023c, p. 11);</p> <p>2) “En un revolt, es mou un paio pel fons fangonós, segur que em <b>veu</b>” (CÉLINE, 2023c, p. 11);</p> <p>3) “Primer penso que és un cadàver que guimba, segur que <b>dec tenir</b> una lucina.” (CÉLINE, 2023c, p. 11);</p>       | <p><b>marmita</b>, o tres, a dos metre.” (CÉLINE, 2023c, p. 8);</p> <p>2) “Entre les miques del gran furgó-farga hi havia llaunes de <b>carn</b>.” (CÉLINE, 2023c, p. 9);</p> <p>3) “Em preguntava qui devien ser <b>els altres</b> estirats pels furgons, quins sorges, francesos o anglesos, o qui sap si belgues” (CÉLINE, 2023c, p. 17);</p> | <p>passaven entre les orelles.” (CÉLINE, 2023c, p. 13);</p> <p>2) “– Molt bé, que deia jo als tres fastigosos meus, eh que fa patxoca aquesta història?...” (CÉLINE, 2023c, p. 22);</p> <p>3) “– Tu, brigada, em diu doncs, i se servia de les mans per moure la boca... Poc estem gens contents <b>nosaltres</b>, poc és aquesta història que menestem <b>nosaltres...</b>” (CÉLINE, 2023c, p. 22-3);</p> |
| Polonês | <p>1) “<b>Siadam</b> – huczy mi w bani, ramię mam w strzepach i usiluję sobie przypomnieć, co zaszło.” (CÉLINE, 2024, p. 10-11);</p> <p>2) “Na zakręcie w błocie rusza się jakiś gość, <b>widzi</b> mnie, jak nic.” (CÉLINE, 2024, p. 11);</p> <p>3) “Myślę sobie, to pewnie trup, który się miota, jak nic <b>mam</b> przywidzenia”</p> | <p>1) “To tam Le Drelière’a powalił pocisk, który <b>wybuchł</b> dwa albo trzy metry dalej.” (CÉLINE, 2024, p. 9);</p> <p>2) “W szczątkach wielkiej kuźni polowej znalazło się jeszcze kilka konserw <b>wołowych</b>.” (CÉLINE, 2024, p. 9);</p> <p>3) “Głowiłem się, jacy <b>szeregowcy</b> mogą jeszcze leżeć w</p>                            | <p>1) “Tym bardziej że w uszach wciąż huczała mi burza.” (CÉLINE, 2024, p. 12);</p> <p>2) “Tak oto nawijałem moim trzem padalcom; niezła gadka, co?...” (CÉLINE, 2024, p. 17);</p> <p>3) “– Wachmistrzu. – Posłużył się obiema rękami, żeby zewrzeć usta... – To nie dla <b>nas</b>, trzeba <b>nam</b> innej gadki...” (CÉLINE,</p>  |



|  |                 |  |  |
|--|-----------------|--|--|
|  | (CÉLINE, 2024). | wagonach” (CÉLINE, 2024, p.17).<br>2024, p. 14). |  |
|--|-----------------|--|--|

#### Quadro 1

Análise estilística comparativa de *Guerre* (pp. 17-30)

Fonte: elaboração própria com base na análise do texto original e das traduções

Pode-se abordar os problemas tradutológicos que as variantes estilísticas citadas acima implicam a partir de dois textos fundamentais dos estudos da tradução. O primeiro é **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo** (1991) de Antoine Berman, que em sua analítica da tradução e sistemática da deformação reflete sobre as treze tendências deformadoras (cf.: BERMAN, 2007, p. 48-62). Aqui, ele trata justamente do problema do apagamento das superposições de línguas – décima terceira tendência deformadora –, que se observa nas passagens das traduções supracitadas de *Guerre*:

‘Talvez seja o ‘problema’ mais agudo na tradução da prosa, pois toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas. O romance, diz Bakhtin (apud Todorov, 1981:89), reúne em si ‘heterologia’ (diversidade dos tipos discursivos), ‘heteroglossia’ (diversidade das línguas) e ‘heterofonia’ (diversidade das vozes) (BERMAN, 2007, p. 62).

Além do problema geral do apagamento das superposições de línguas, as contribuições teóricas de Berman em prol de uma tradução da “letra” podem propiciar estratégias tradutórias dos barbarismos no texto de Céline. Em sua

crítica do etnocentrismo, do hipertextualismo e do platonismo que marcam a “figura tradicional da tradução”, Berman propõe a tradução da “letra”, definida da seguinte forma: “(...) a letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge” (BERMAN, 2007). O objetivo da tradução, portanto, “(...) consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade” (BERMAN, 2007, p. 69). A partir da tradução de Sófocles feita por Hölderlin, Berman afirma que a tradução não se relaciona nem à transformação nem à reprodução, mas “(...) tem como finalidade atualizar o conflito que é a vida destas obras” (BERMAN, 2007, p. 89). Na seção sobre Klossowski, que retraduziu a *Eneida* de Virgílio, Berman declara: “Este é o ponto essencial: procurar na frase francesa as malhas, os buracos por onde ela pode acolher – sem demasiada violência, sem se rasgar *demasiado* (mas rasgando-se *mesmo assim*, o que não agrada a Hugo) – a estrutura da frase latina” (BERMAN, 2007, p. 121 [grifos do autor]). Os barbarismos em *Guerre* são as palavras que Céline grafa, de maneira deliberada, incorretamente. Ele escreve, por exemplo, *assoye* por *assois*, *aye* por *ai* e *voye* por *voit*. Essas formas aparecem



diversas vezes ao longo de *Guerre* e, algumas delas conjugadas a grafias, de fato, arcaizantes (*soye, joye*, por exemplo). O elemento em comum, nesse caso, entre o barbarismo e o léxico arcaico são as variações que Céline imprime sobre a letra “y”. Do ponto de vista da estilística genética, a manutenção desse traço na tradução é importante à compreensão desse momento específico do desenvolvimento do estilo de Céline, pois em *L'Église*, Céline já fizera tentativas de transposição da oralidade a partir dos barbarismos e, décadas mais tarde, em *Féerie pour une autre fois*, a mesma alternância entre os barbarismos com “y” e os arcaísmos com “y” reaparecem, mas em muito menor escala – enquanto em *Guerre*, eles abundam. Por isso, o que Berman denomina como a carga de novidade, a atualização do conflito, e o esgarçamento da língua de chegada são pressupostos importantes para refletir sobre a tradução dessas formas flutuantes entre o erro e o arcaísmo no texto de *Guerre*. Do ponto de vista das formas orais, também exemplificadas no quadro acima, as proposições de Berman quanto ao risco da destruição dos ritmos, das redes significantes subjacentes e dos sistematismos, apontam à importância de elaboração de estratégias não domesticadoras.

Em *Translating the Untranslatable: the translator's aesthetic, ideological and political responsibility* (1997), Lane-Mercier propõe uma definição de socioleto literário enquanto “(...) representação textual de padrões discursivos ‘não convencionais’<sup>35</sup>” (LANE-MERCIER, 1997, p. 3), o qual, portanto, abarca o problema do plurivocalismo, “(...) confrontando o leitor com uma variedade de vozes socialmente determinadas e possibilidades interpretativas<sup>36</sup>” (LANE-MERCIER, 1997, p. 5). Desse ponto de vista, o jargão, em particular, o jargão militar que se encontra em *Guerre*, pode ser compreendido a partir da definição de socioletos literários por Lane-Mercier. O problema sobre como traduzi-lo pode ser esclarecido pelas reflexões da autora que considera cinco grandes riscos: o da criação de significado, o da perda de significado, o do etnocentrismo, o da inautenticidade, o do conservadorismo e/ou radicalismo. Contra esses riscos que incorrem em teorias duais da tradução e retomam as discussões em torno das noções de fidelidade e transparência, Lane-Mercier propõe uma concepção não-dualista: “(...) [tradução] é um processo contraditório, dialético, que envolve, de uma só vez, questões de diferença e semelhança, Eu e Outro, apropriação e resistência<sup>37</sup>” (LANE-MERCIER, 1997, p. 14). Tal concepção e,

35 “[...] textual representation of ‘non-standard’ speech patterns” (LANE-MERCIER, 1997, p. 3).

36 “[...] confronting the reader with a variety of socially determined voices and interpretive possibilities” (LANE-MERCIER, 1997, p. 5).

37 “[...] [translation] it is a contradictory, dialectical process that engages at once questions of difference and sameness, Self and Other, appropriation and resistance” (LANE-MERCIER, 1997, p. 14).



por conseguinte, a tradução de socioletos literários, invariavelmente partiriam da subjetividade do tradutor (cf.: LANE-MERCIER, 1997, p. 16). A respeito, portanto, da questão do jargão militar em *Guerre*, foram consideradas as proposições e os riscos supracitados apontados por Lane-Mercier a fim de avaliar o apagamento das respectivas estratégias tradutórias.

### Conclusão

Nossa intenção foi demonstrar no breve espaço desse artigo, algumas notas de leitura de *Guerre* de Louis-Ferdinand Céline, com foco nos aspectos estéticos, estilísticos e tradutórios. A análise dos aspectos estéticos demonstra que já se encontram no manuscrito categorias que serão complexificadas nos romances posteriores: a musicalidade, a metaliteratura, o delírio, o cômico da sátira social e do grotesco, a função mnemônica. A análise estilística do primeiro capítulo revela, concomitante às oscilações de um autor que se busca e busca seu estilo, o plurivocalismo, que também se tornará

mais sutil ao longo do tempo. O plurivocalismo desdobra-se, aqui, entre o jargão (francês *argotique*), o coloquial, o oral popular, elementos literários, agramatismos, figuras de linguagem (aliterações, assonâncias, aféreses, anástrofes, parataxes, paralelismos...), língua culta, língua poética, estrangeirismos, expressões, palavras que caíram em desuso, palavras antiquadas, elementos arcaizantes, barbarismos, neologismos. Por último, foi realizada a análise estilística comparativa das traduções em romeno por Magda Răduță (2022), espanhol por Emilio Manzano (2023), italiano por Ottavio Fatica (2023), catalão por Joan-Lluís Lluís (2023) e polonês por Anna Wasilewska (2024). Ela pôde demonstrar que os maiores índices de apagamento ocorrem na tradução dos barbarismos, do jargão militar e da língua falada/formas orais. Enfim, do ponto de vista tradutório, segundo os pressupostos de Antoine Berman e Lane-Mercier, acredita-se que os tradutores poderiam investir em estratégias que atualizassem a carga de novidade da obra, valendo-se, para isso, da própria subjetividade do tradutor.



### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSOULINE, Pierre. “Guerre” et la guerre, clés de Louis-Ferdinand Céline, in **La République des livres**, 28 mai 2022.
- BEAUJOUR, Michel. *La quête du délire*, in: LE ROUX, Dominique; BEAUJOUR, Michel; THÉLIA, Michel (Orgs.). **Cahier de L’Herne Céline**. Paris: Éditions de L’Herne, 1972. p. 30-65.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**(Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerin).i. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Ballets sans musique, sans personne, sans rien**. Collection L’Imaginaire. Paris: Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Féerie pour une autre fois**. Romans, Bibliothèque de la Pléiade, t. IV. Paris: Gallimard, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Féerie pour une autre fois**. Paris: Gallimard, Collection Folio, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Guerre**. Paris: Gallimard, 2022a.
- \_\_\_\_\_. **Guerra**. Traducción de Emilio Manzano. Barcelona: Anagrama, 2023a.
- \_\_\_\_\_. **Guerra**. Traduzione di Ottavio Fatica. Milão: Adelphi, 2023b.
- \_\_\_\_\_. **Guerra**. Traducció de Joan-Lluís Lluís. Barcelona: Proa, 2023c.
- \_\_\_\_\_. **Guignol’s band**. Romans, Bibliothèque de la Pléiade, t. III. Paris: Gallimard, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Război**. Traducere și note de Magda Răduță. Bucarest: Pandoram, 2022b.
- \_\_\_\_\_. **Wojna**. Tłumaczone przez Anna Wasilewska. Varsóvia: PIW, 2024.
- CIORAN, Emil. **Pe culmile disperării**. Bucarest: Humanitas, 1990.
- COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. **Os manuscritos redescobertos de L.-F. Céline e a edição de Guerre**. São Paulo: Manuscritica, n° 49, pp. 119–137, 2023.
- CRESSOT, Marcel. **Le style et ses techniques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- GODARD, Henri. **Poétique de Céline**. Paris: Gallimard, 1985.
- \_\_\_\_\_. “En 1933, il est loin d’avoir trouvé son style”. Propos recueillis par Thierry Clermont, **Le Figaro littéraire**, 28 avril 2022.
-



- GUIRAUD, Pierre. *La stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- LANE-MERCIER, Gillian. *Translating the untranslatable: the translator's aesthetic, ideological and political responsibility*. Target 9:1, pp. 43–68, 1997.
- LAUDELOUT, Marc. *Céline à hue et à dia*. Paris: La Nouvelle Librairie, 2022.
- MELA, G.; PELLINI, P. *Genèse d'un best-seller. Quelques hypothèses sur un prétendu 'roman inédit' de Louis-Ferdinand Céline*. Paris: Institut des textes et manuscrits modernes, 2022.
- SOLLERS, Philippe. *Céline*. Paris: Écriture, 2009.
- SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History – Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. “Un habitude de style, le rappel chez Céline”, in: *Cahier de l'Herne Céline*. Paris: Éditions de l'Herne, 1963.
- ZABOJNIKOVA, Hviezdoslava. *Louis-Ferdinand Céline et l'oral populaire*. Budapeste: Verbum Analecta Neolatina VIII/1, pp. 117–125, 2006.

---

<sup>i</sup> Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp/SP.