

A “música” de Louis-Ferdinand Céline: reflexões sobre sua arte poética na epístola a Milton Hindus

Amanda Fievet Marques¹

Resumo: A epístola de Louis-Ferdinand Céline a Milton Hindus (1947-1949) constitui um raro espaço de elaboração teórica em meio a uma obra predominantemente literária. Neste trabalho, propõe-se uma leitura das cartas com ênfase nos modos como Céline articula sua concepção de estilo a partir da noção de *musique*. A música, para ele, é mais que uma metáfora: é o princípio motor de sua escrita, expressão da flor dos nervos, uma melodia interior que busca transpor ao texto o ritmo do corpo e da fala. Ele a opõe à prosa racional e à literatura academicista, sem palpação, afirmando preferir “morrer em música”. Essa música nasce de si, da observação do mundo, e se realiza na tentativa de recriar a língua falada. Para ele, sua música não é herdada, nem folclórica: é inteiramente pessoal. Apenas o *jazz* aparece como única arte a ousar algo comparável. Ainda que ironize a necessidade de outro assinar suas canções, Céline insiste: a música é ele. Nossa hipótese, portanto, é de que a *musique* desvelada nas cartas opera como núcleo formal e crítico de sua escrita, ao mesmo tempo em que tensiona a própria ideia de estilo literário.

Palavras-chave: Louis-Ferdinand Céline. Epístola. Música. Literatura francesa.

Abstract: Louis-Ferdinand Céline’s epistolary exchange with Milton Hindus (1947–1949) constitutes a rare space for theoretical reflection within an otherwise predominantly literary body of work. This paper proposes a reading of the letters with an emphasis on how Céline articulates his conception of style through the notion of *musique*. For him, music is more than a metaphor: it is the driving force of his writing, the expression of the “flower of the nerves,” an inner melody that seeks to transpose into the text the rhythm of the body and of speech. He sets it in opposition to rational prose and academic literature, which lack pulse, declaring his preference to “die in music.” This music arises from within, from his observation of the world, and takes shape in the attempt to recreate spoken language. For Céline, his music is neither inherited nor folkloric: it is entirely personal. Only jazz appears, to him, as the one art form bold enough to attempt something comparable. Although he ironically notes the

¹ Pesquisadora de pós-doutorado no Depto. de Letras Modernas do IBILCE/Unesp com financiamento da FAPESP (processo nº 2024/10012-0). Universidade Estadual Paulista/UNESP, São José do Rio Preto/SP, Brasil. E-mail: amandafievet@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9863-5239>.

need for someone else to sign his songs, Céline insists: music is himself. Our hypothesis, therefore, is that the *musique* revealed in the letters functions as a formal and critical core of his writing, while also challenging the very notion of literary style.

Keywords: Louis-Ferdinand Céline. Epistle. Music. French Literature.

Introdução

O exame de algumas das cartas de Louis-Ferdinand Céline a Milton Hindus oferece uma perspectiva única sobre a concepção do autor acerca da escrita literária e seu processo criativo, destacando a importância da musicalidade como elemento estruturante de sua poética. Essas cartas, escritas entre 1947 e 1949, em um momento de reclusão e descrédito público, constituem um espaço pouco explorado de reflexão estética, em que Céline não apenas se defende, mas elabora de modo direto – e por vezes quase programático – os fundamentos de sua arte poética. Enquanto a crítica tradicional tende a privilegiar os romances, sobretudo *Voyage au bout de la nuit* (1932) e *Mort à crédit* (1936), como centros de sua invenção formal, a epístola a Hindus permanece à margem, apesar de trazer formulações decisivas sobre estilo, ritmo e o que ele próprio chama de *musique*.

Nas últimas décadas, entretanto, alguns estudos têm buscado reconsiderar a correspondência de Céline como parte integrante de sua poética. Entre eles, destaca-se a leitura Isabelle Blondiaux (1996), que propõe, em *Représentations du féminin dans la correspondance de Céline et hystérie*, uma leitura centrada nas representações do feminino e da histeria na correspondência do autor. Examinando as cartas endereçadas a Marie Canavaggia, Lucienne Delforge e Évelyne Pollet, Blondiaux evidencia como o discurso epistolar reitera, sob um registro íntimo, a mesma constelação de temas que atravessa os romances, como a fusão entre desejo e morte, erotismo e agressividade, pulsão e criação. O feminino surge, assim, como um espelho do próprio gesto poético celineano, uma figura da tensão e da desordem que o escritor transforma em

ritmo, estilo e invenção verbal. Sua análise revela como a histeria, entendida como excesso sensível e energia expressiva, converte-se em uma metáfora do processo literário, permitindo ler a correspondência como um laboratório afetivo e estilístico da obra.

Na resenha publicada por Philippe Schuwer (1992) sobre as coletâneas *Lettres à la N.R.F. (1931–1961)* e *Céline et les Éditions Denoël (1932–1948)*, evidencia-se o valor documental e literário das correspondências de Céline com seus editores, especialmente Gallimard e Denoël. Schuwer observa que essas cartas, frequentemente intempestivas, revelam tanto a combatividade do autor diante das instituições literárias quanto sua concepção de escrita. O crítico destaca a tensão constante entre a violência verbal — próxima do panfleto — e a busca por reconhecimento, que configura uma espécie de “poética da injúria” na relação de Céline com o campo editorial. Essas cartas expõem o escritor em conflito com o meio literário e consigo mesmo, transformando o gesto epistolar em prolongamento do gesto criador, em que a linguagem se torna arma, defesa e signo de sobrevivência.

Destaca-se também a leitura de Sonia Anton comentada por Sylvie Crinquand (2006), que propõe compreender a epístola de Céline não por seu valor biográfico, mas por sua dimensão literária e estilística. Anton investiga as convergências entre a escrita epistolar e a escrita romanesca, rastreando nelas os mesmos recursos rítmicos, elípticos e metafóricos que animam a prosa de Céline. Mesmo quando marcadas por um tom utilitário, as cartas revelam a presença de uma voz que se encena e reflete sobre si — um “escritor como personagem” de si mesmo —, cuja oralidade e tensão expressiva antecipam, sob forma ainda bruta, a “música interior” que organiza sua obra ficcional.

Na análise que Jacques Battin (2014) dedica à correspondência *Lettres à Henri Mondor* (Gallimard, 2013), o autor destaca o valor singular dessas cartas, recentemente descobertas, por revelarem um Céline íntimo, confiante e desarmado diante de seu amigo e protetor. Battin interpreta o diálogo entre os dois médicos-escritores como o encontro entre duas concepções do mundo — a confiança serena e racional de Mondor e o desespero visceral de Céline —, que permite compreender melhor o vínculo entre medicina e literatura na formação de sua poética. A correspondência mostra um Céline atormentado e ao mesmo tempo lúcido, que redefine o estilo como forma de emoção e o ato de escrever como sobrevivência. Ao proclamar que “no início era a emoção”, Céline formula, segundo Battin, o núcleo de sua estética: a busca de uma escrita que

restitua à linguagem seu poder vital, corporal e afetivo, concebendo a “música das palavras” como o verdadeiro princípio de sua arte.

Já no artigo “*Ah la griserie d’écrire ! on me la copiera !*” *Quelques éclairages sur la posture célinienne de l’auteur à travers les correspondances avec Joseph Garcin (1929–1938) et Marie Canavaggia (1936–1960)* (2014), Camille Koskas propõe uma leitura sociológica das cartas de Céline à luz do conceito de “postura autoral”, conforme desenvolvido por Jérôme Meizoz. A autora mostra como o escritor, ao longo de três décadas de correspondência, constrói e renegocia uma imagem de si que oscila entre o artesão das letras e o profeta perseguido, entre o trabalhador da língua e o estilista genial em busca de reabilitação. As cartas a Garcin e a Canavaggia revelam um Céline que dramatiza o próprio ato de escrever como sacrifício, em oposição à “vaidade” dos homens de letras, transformando o trabalho estilístico em signo de autenticidade e sofrimento. Essa autoconstrução epistolar, permeada pela ironia e a *mise en scène*, evidencia o quanto a correspondência funciona como um laboratório da poética célineana, onde o gesto de resistência ao esquecimento se articula à criação de uma figura pública singular, a do escritor que, ao mesmo tempo que se degrada, se glorifica na dor do ofício.

A crítica recente tem abordado, assim, a correspondência de Céline sob perspectivas diversas – histórica, sociológica, psicanalítica –, mas poucos estudos examinaram a articulação entre a epístola e sua teoria da *musique*. Neste artigo, ao explorar a dimensão metalinguística e rítmica da linguagem, propõe-se compreender a epístola e, concomitantemente, a literatura de Céline não apenas como um exercício narrativo, mas como um processo vibratório, visceral e corporal que transcende o sentido literal para atingir diretamente as emoções e os instintos do leitor. As correspondências analisadas por Schuwer (1992), Blondiaux (1996), Crinquand (2006), Koskas (2014) e Battin (2014), embora partam de enfoques distintos, evidenciam uma escrita atravessada por forte tensão expressiva e por um impulso rítmico que liga o gesto de criação à experiência sensível e corporal do autor. Partindo dessas leituras, este trabalho propõe deslocar o foco do conteúdo temático ou confessional das cartas para sua dimensão formal e sonora, observando nelas a emergência de uma poética do ritmo como princípio constitutivo da linguagem célineana. A música, em sua obra, não é ornamento, mas estrutura; não é alegoria, mas motor da escrita. Tal abordagem desafia os modelos tradicionais da prosa racionalista e evidencia a busca do autor por uma expressão artística que reflita a complexidade e o caos

da experiência humana. Nossa hipótese, portanto, é de que a *musique* desvelada nas cartas opera como núcleo formal e crítico da escrita de Céline, tensionando a própria ideia de estilo literário e permitindo entrever, num plano subterrâneo, uma teoria da linguagem como prolongamento do corpo e dos afetos, mais do que como instrumento de representação ou de comunicação lógica.

No contexto brasileiro, a fortuna crítica de Céline permanece concentrada sobretudo na leitura de seus romances, com ênfase nos aspectos estilísticos e ideológicos de *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à crédit*. A correspondência do autor, entretanto, ainda não recebeu atenção sistemática, inexistindo, até o momento, estudos a ela dedicados. O presente artigo busca, portanto, contribuir para esse campo, propondo uma leitura das *Lettres à Milton Hindus* que, ao privilegiar o ritmo, ilumina a construção da poética célineana sob um ponto de vista inédito no debate crítico nacional.

A “música” nas cartas a Hindus

Carta nº 1 [30/03/1947]

Na carta de 30 de março de 1947 a Milton Hindus, Louis-Ferdinand Céline oferece, entre questões pragmáticas ligadas à sua situação jurídica e editorial, elementos decisivos para compreender sua concepção de arte poética. No centro dessas reflexões, está a afirmação: “(...) *sou muito mais poeta do que prosador e escrevo apenas para transpor!*”² (Céline, 2012, p. 41-42, tradução nossa). Uma declaração que distingue radicalmente sua prática da prosa tradicional. Escrever, para Céline, não é narrar, é transpor. O verbo “*transpor*” marca aqui a tentativa de traduzir uma experiência interna, sensível, orgânica, num texto que capture mais que o sentido, o ritmo, a tensão, o nervo. Isso se conecta diretamente à noção de *musique*, entendida por ele não como adorno, como dito anteriormente, mas como núcleo vital da escrita.

Ele declara: “eu conheço a música do fundo das coisas”³ (Céline, 2012, p. 42). Expressão que reveste a musicalidade de um saber quase instintivo, uma escuta radical do real. Não se trata de uma música exterior, nem acadêmica ou

²“(…) je suis beaucoup plus poète que prosateur et je n’écris que pour transposer!”. Todas as traduções, no corpo do texto, são de próprio punho.

³“Je connais la musique du fond des choses...”

tampouco herdada, mas de um ritmo subterrâneo que sua escrita busca captar e transcrever. A imagem que ele mobiliza a seguir – “(...) fazer os jacarés dançarem ao som da flauta de Pã”⁴ (Céline, 2012, p. 42) – reforça essa poética da sedução rítmica, mas também da dificuldade. Céline sabe do poder dessa flauta (sua arte), mas insiste: é preciso tempo para esculpi-la e força para soprar. A metáfora revela o esforço físico e mental exigido por essa escrita que não se quer discursiva, mas encarnada. “Muitas vezes a flauta (...) me cai dos dedos”⁵ (Céline, 2012, p. 42), confessa ele, indicando que sua *musique* é também exaustão, fragilidade e risco.

A carta, assim, oferece não apenas uma defesa de seu trabalho, mas um esboço claro de sua estética, na qual a *musique* é a força expressiva que tensiona o estilo até seus limites, atravessando corpo e a linguagem.

Carta nº 2 [22/05/1947]

No centro da carta de 22 de maio de 1947, está a concepção célineana da escritura como uma operação de escavação do ser, não pela via da razão, da crítica ou do discurso, mas por uma escuta interna, visceral, que ele chama de *musique*. Céline se desinteressa radicalmente da opinião alheia. Não quer saber o que dizem dele, não lê críticas, salta seu próprio nome ao vê-lo impresso. Isso não é mero desdém pelo julgamento de outrem, mas parte de um princípio estético: o que importa não é o que se diz, mas o que se é, “(...) a coisa – o homem em si”⁶ (Céline, 2012, p. 57). A literatura, para ele, nasce do confronto com essa matéria bruta dos seres, *a despeito deles*, e não do que os sujeitos pretendem mostrar, da imagem que dão de si mesmos.

A metáfora da violação – “eu os violo... com toda gentileza, é claro, mas sem piedade”⁷ (Céline, 2012, p. 57) – sublinha a violência implicada nesse gesto poético. O escritor não respeita a *persona*, ele fende o sujeito, colhe o que há de mais íntimo, sem se deter no verniz. E é dessa fricção com o ser que ele extrai sua *musique*. Céline opõe essa escuta oblíqua à lógica da representação teatral. Por isso escreve romances, não peças. Ele não encena, mas ausculta.

Essa *musique*, no fundo, é a forma que encontra para dizer o indizível, não o que se pensa ou se afirma, mas o que se sente no nervo, no ritmo, no

⁴ “(...) faire danser les alligators sur la flûte de Pan.”

⁵ “Souvent la flûte (...) me tombe des doigts.”

⁶ “(...) la chose – l’homme en soi.”

⁷ “Je les viole... en toute gentillesse bien sûr mais sans pitié...”

tropeço da língua. A experiência da humilhação, da abjeção, que ele narra longamente, não é apenas biográfica, ela informa sua prosódia. O corpo recoberto por insultos, irrecuperável pelo perfume dos elogios, é também o corpo da língua, do estilo carregado de fúria, de interrupções, de síncopes. O que emerge, então, é uma poética da tensão, entre o horror e a escuta, entre o silêncio e o excesso, cuja única fidelidade é à *musique* que, por trás das máscaras, trai a verdade dos corpos.

Carta nº 3 [29/05/1947]

Nesta carta a Hindus de 29 de maio de 1947, as questões da *musique* e da *poética* se apresentam de maneira especialmente explícita e articulada. Céline afirma:

*O teatro não me diz nada – sou celta antes de tudo, sonhador bárdico – Posso contar lendas como quem mijar, com uma facilidade que me enoja, (...) tagarelando – esse é realmente o meu dom*⁸ (Céline, 2012, p. 59).

A metáfora do *sonhador bárdico* delimita seu ofício estético. O *bardo*, na tradição celta, é o poeta que exalta os heróis e seus valores, numa oralidade marcada pela musicalidade e pela carga afetiva do ritmo, não pela construção dramática ou pela encenação teatral. Quando Céline diz que *o teatro não lhe diz nada*, é menos uma confissão de incompetência que uma declaração poética. Ele não escreve para a cena, para a representação, escreve para a escuta, para o fluxo sonoro que escapa à forma teatral tradicional.

Esse impulso narrativo que ele diz dominar com uma “facilidade que o enoja” é, no entanto, uma música pessoal, não extraída de mitos externos: “(...) na verdade, minha música é a lenda, e eu não as tiro das bibliotecas, nem do folclore chinês como tantos neo-bardos (...)”⁹ (Céline, 2012, p. 59). Mas, “(...) completamente de minha lavra”¹⁰ (Céline, 2012, p. 59). Ou seja, sua *musique* não é pastiche nem erudição folclórica, é um fluxo próprio, visceral e espontâneo. O verbo “mijar” exprime isso, é algo que *sai*, que jorra, sem mediação intelectual ou crítica.

⁸ “Je ne sens pas théâtre – je suis celte avant tout révasseur bardique – Je peux raconter des légendes comme on pisser, avec une facilité qui me dégoûte, (...) en bavardant c’est vraiment là mon don.”

⁹ “(...) en réalité ma musique c’est la légende et je ne les sors pas des bibliothèques, ou du folklore chinois comme tant de néo-bardes (...)”

¹⁰ “(...) absolument de mon crû.”

Mas, há um paradoxo essencial. Essa *musique*, essa propensão à lenda e ao devaneio, foi “(...) curvado ao realismo por um espírito de ódio à maldade dos homens (...)”¹¹ (Céline, 2012, p. 59). A poética célineana, portanto, nasce da tensão entre o lirismo de origem e a agressividade do mundo, que exige uma escrita de combate. A *musique* permanece, mas forçada a atravessar o real, a dor, a miséria e o ressentimento. É dessa fricção entre um impulso lírico originário e um mundo hostil que emerge o estilo de Céline. Rítmico, sincopado, oral, furioso, profundamente musical, mas nunca pacificado.

Carta nº 4 [11/06/1947]

Nesta carta a Milton Hindus de 11 junho de 1947, Céline reafirma de forma contundente a centralidade da música e da poética em sua concepção de escrita. Contra os naturalistas “(...) modernizados, freudizados (...)”¹² (Céline, 2012, p. 63) como Sartre e Camus, que lhe parecem secos, explicativos, verborrágicos, ele se proclama “(...) poeta e músico fracassado (...)”¹³ (Céline, 2012, p. 63), e insiste: “(...) odeio a prosa”¹⁴ (Céline, 2012, p. 63). Sua arte visa uma reação emocional imediata, uma “(...) mensagem direta ao sistema nervoso (...)”¹⁵ (Céline, 2012, p. 63), e não ao entendimento discursivo. A literatura, para ele, não deve explicar, mas bater direto no sensível, tal qual uma explosão de tensão.

Esse impulso rítmico e expressivo o aproxima de autores que ele considera verdadeiramente musicais, Villon, Shakespeare, Aristide Bruant, nomes com forte marca sonora, onde a voz importa mais que a razão. Mesmo quando comenta autores dos quais diverge, como Proust, o que o incomoda é sobretudo “(...) seu estilo empolado, esse jeito enfeitado (...), essas frases que mordem o próprio rabo após infinitas contorções”¹⁶ (Céline, 2012, p. 65), o que para Céline é sinal de impotência e de trapaça, e não de trabalho. Ele privilegia uma escritura condensada, nervosa, eficaz: “Toda a obra de Shakespeare cabe em 500 páginas! O *Misanthropo*, [40] 30 páginas mal contadas – Laconismo!”¹⁷

¹¹ “(...) plié au réalisme par esprit de haine de la méchanceté des hommes (...)”

¹² “(...) modernisés, freudisés (...)”

¹³ “(...) poète et musicien raté (...)”

¹⁴ “(...) je hais la prose.”

¹⁵ “(...) message direct au système nerveux (...)”

¹⁶ “(...) son style pic-poul, cette façon tarabiscotée (...), ces phrases qui se mordent la queue après d’infinis tortillages.”

¹⁷ “Toute l’œuvre de Shakespeare tient en 500 pages ! Le *Misanthrope* [40] 30 pages à peine – Laconisme !”

(Céline, 2012, p. 64). E, nesse sentido, “não se deve esquecer que Paul Morand foi o primeiro dos nossos escritores a *jazzear* a língua francesa – Ele não é um emotivo como eu, mas é um danado de autêntico ourives da língua”¹⁸ (Céline, 2012, p. 65).

A musicalidade que ele busca não se traduz apenas em concisão, mas num fluxo pulsante, que rejeita a tagarelice e mira o gesto bruto, o murmúrio visceral. Ao se declarar um “emotivo”, ele se opõe à tradição analítica e à moralização que associa à prosa francesa mais clássica. Essa carta revela um Céline ainda em luta, mas fiel a um princípio poético que enraíza a literatura não na lucidez, mas na vertigem.

Carta nº 5 [12/06/1947]

Nesta longa carta a Milton Hindus, datada de 12 de junho de 1947, Céline articula uma verdadeira poética do ritmo e da emoção, na qual a música, entendida como pulsação, encantamento, dança, delírio, constitui a essência da literatura. Contra o naturalismo racional e explicativo, que ele vê reaparecer em Steinbeck, Caldwell, ou na tradição francesa de Zola até o Théâtre Libre, Céline insiste: “Quero que me façam ‘cantar’ o realismo. Tudo o que não canta é, para mim, uma merda”¹⁹ (Céline, 2012, p. 67). A literatura, para ele, deve cantar. Deve encantar. A exigência não é cognitiva, mas sensível, ele não quer ser ensinado, mas enfeitado (cf. Céline, 2012, p. 67).

Assim, a música, para Céline, não é adereço, mas estrutura da expressão autêntica. O homem, diz ele, é “(...) naturalmente poeta (...)”²⁰ (Céline, 2012, p. 68), canta antes de falar. É a educação que lhe “(...) corta o fio poético (...)”²¹ (Céline, 2012, p. 68). Esse corte produz a prosa seca, explicativa, os delírios cerebrais e sem alma do existencialismo e do surrealismo. Ao contrário, o delírio poético, o único que interessa a Céline, brota do “(...) cerne do Homem, de sua alma, não de sua cabeça”²² (Céline, 2012, p. 70). A literatura só é válida se pulsa, se dança. Nietzsche serve-lhe de emblema: “Só acreditarei em um Deus que saiba dançar”²³ (Céline, 2012, p. 70).

¹⁸ “Il ne faut oublier que Paul Morand est le premier de nos écrivains qui ait jazzé la langue française – Ce n’est pas un émotif comme moi mais c’est un satané authentique orfèvre de langue.”

¹⁹ “Je veux qu’on me fasse ‘chanter’ le réalisme. Tout ce qui ne chante pas pour moi c’est de la merde.”

²⁰ “(...) naturellement poète (...)”

²¹ “(...) coupe le fil poétique (...)”

²² “(...) trognon de l’Homme de son âme, pas de sa tête.”

²³ “Je ne croirai à un Dieu que s’il danse.”

Essa valorização do ritmo, do canto e do delírio não é apenas um gesto teórico, ela se enraíza numa estética. Shakespeare, Cervantes, Villon, Louise Labé, El Greco, Hieronymus Bosch, Liszt, todos são, para Céline, figuras de uma arte que pulsa, que se move, que não raciocina mas transborda. Ele opõe frontalmente a literatura francesa que não delira quase nunca, a uma tradição lírica hesitante, que “(...) lirisa com pesar – nenhum lirismo entre Villon e Chénier! 4 séculos!”²⁴ (Céline, 2012, p. 69). Contra isso, ele reivindica a escrita como dança e feitiço, uma forma de encantamento que não se explica, mas se vive, no corpo e no ouvido.

Carta nº 6 [30/06/1947]

Essa carta de Céline a Milton Hindus, de 30 de junho de 1947, é notável pela sua formulação explosiva de uma *poética musical*, em oposição à racionalidade, à prosa e à razão. Céline estabelece um contraste direto entre a “verdade” e a “transposição”, ou seja, entre o dado bruto da realidade e sua transfiguração artística por meio da música. O centro da reflexão é o trecho:

A verdade não me basta mais – Preciso de uma transposição de tudo –
O que não canta não existe para a alma – Merda para a realidade.
Quero morrer em música, não em razão nem em prosa²⁵
(Céline, 2012, p. 76).

Aqui, ele articula de maneira crua e programática uma estética do delírio, da musicalidade e da transfiguração. A frase “O que não canta não existe para a alma” funciona como uma *ars poetica* condensada porque exprime, com precisão e força emocional, a concepção estética de Céline. Para ele, a verdade crua ou a realidade objetiva não bastam, é preciso transpor, fazer vibrar, dar musicalidade à linguagem. “Cantar” aqui não se refere apenas ao som ou à melodia literal, mas ao ritmo interior, à carga afetiva, à invenção que atravessa as palavras. A prosa, se não for transfigurada por essa pulsação, não toca a alma; é inerte. Céline rejeita a razão e o realismo como caminhos expressivos suficientes. Ele busca a escrita como experiência sensorial e afetiva, como música. Nesse sentido, só o que “canta”, isto é, o que ultrapassa o plano literal e alcança uma dimensão poética tem existência verdadeira para o sujeito sensível.

²⁴ “(...) lyrise avec regret – aucun lyrisme entre Villon et Chénier ! 4 siècles !”

²⁵ “La vérité ne me suffit plus – Il me faut une transposition de tout – Ce qui ne chante pas n'existe pas pour l'âme – Merde pour la réalité. Je veux mourir en musique pas en raison ni en prose.”

A realidade, sem transposição, é apenas ruído: “merda”, como ele mesmo afirma. Essa frase cristaliza, portanto, sua recusa da linguagem neutra e sua aposta numa literatura onde o estilo, o som e o impacto emocional são mais fundamentais do que a representação fiel do mundo. A realidade, associada à razão e à prosa, é rechaçada em prol de uma experiência estética que deve *cantar*, ou seja, ser sonora, vibrátil, cadenciada. Essa concepção se aproxima de uma tradição visionária (Rimbaud, Lautréamont, Artaud), em que a escrita deve ser vivida como vertigem e canto.

Céline fala também com audácia crescente, recusando o papel de homem da razão. O corpo, o instinto e o gozo são elevados acima da biblioteca, símbolo do intelectualismo vazio e repetitivo. A carne se torna critério poético e até epistemológico. A referência final às Musas acentua o paradoxo deliberado: o corpo jovem e irracional é apresentado como mais verdadeiro e mais inspirador que qualquer enciclopédia.

Essa carta é, enfim, uma declaração visceral de poética musical e antirracionalista, em que o delírio e a carne superam a lucidez e a forma lógica.

Carta nº 7 [24/09/1947]

Nesta carta de 24 de setembro de 1947, Céline aborda a questão da música e da poética indiretamente, a partir de uma crítica ao teatro sartriano e ao “(...) cinismo ideológico gratuito e sem música”²⁶ (Céline, 2012, p. 115), que ele percebe na obra de Sartre e seus discípulos.

A menção à falta de *musique* na produção sartriana é crucial para entender a visão poética de Céline aqui. A música, para ele, não é apenas som, mas um princípio estético vital que confere ritmo e vida ao texto. Ao falar do “cinismo ideológico” sem música, ele denuncia uma produção literária e teatral fria, sem alma, mecânica e desprovida do pulsar poético que transforma a obra em experiência viva.

Contrastando com o teatro sartriano, Céline sugere que mesmo o velho naturalismo, apesar das limitações e ingenuidades de Zola, possuía uma dimensão épica e uma vitalidade que falta aos contemporâneos, reduzidos ao mau gosto e ao cinismo sem ritmo.

²⁶ “(...) cynisme idéologique gratuit et sans musique.”

Esse juízo reafirma a importância que Céline atribui à dimensão sonora, ritmada e vibrante da arte, já exposta explicitamente em sua carta anterior (Carta nº 6). A música, entendida como força poética, é, para ele, um critério de valor e de existência estética. Sem música, a arte vira mera ideologia, árida e sem vida.

Assim, embora a música aqui não apareça de forma direta, sua ausência nos dramas sartrianos é criticada como falha estética fundamental. A poética de Céline valoriza a musicalidade, o que ele percebe como ausente nos discursos intelectuais vazios e nas obras ideologicamente carregadas, mas desprovidas da pulsação que deve animar a obra literária.

Carta nº 8 [17/10/1947]

Nesta carta de 17 de outubro de 1947, Céline expõe diretamente sua concepção sobre música e poética, revelando a importância da musicalidade em seu trabalho estilístico.

Ele fala da “(...) flor dos nervos (...)”²⁷ (Céline, 2012, p. 124-5), que seria a “(...) melodia espontânea, a música da alma (...)”²⁸ (Céline, 2012, p. 125), que ele tenta captar na passagem da língua falada à língua escrita. Ou seja, na tentativa de transformar a oralidade em texto com toda sua vitalidade rítmica. Essa “música da alma” é, segundo Céline, o que dá vida ao texto, não uma mera reprodução literal, mas uma recriação artística que busca uma linguagem falada através de um trabalho criativo, quase como uma infração: “Para chegar lá, passo por um truque, à própria alma da linguagem falada, por arrombamento, por assim dizer, eu lhe roubo seu segredo”²⁹ (Céline, 2012, p. 125).

A poética de Céline está, portanto, fundamentada nessa dimensão rítmica que não provém da escrita convencional, mas do pulso espontâneo e dinâmico da fala viva. Ele reconhece que a língua falada contém mais “relâmpagos” (cf. Céline, 2012, p. 125) que a escrita, uma vivacidade que ele se esforça por restaurar na escrita.

Essa concepção de poética como “música da alma” dialoga com a ideia de que a linguagem literária não pode ser reduzida à prosa ou à razão pura,

²⁷ “(...) fleur des nerfs (...)”

²⁸ “(...) la mélodie spontanée, la musique de l’âme (...)”

²⁹ “Pour y parvenir, je passe, par un truc, dans l’âme même du langage parlé, par effraction pour ainsi dire, je lui vole son secret.”

mas precisa incorporar ritmo, cadência e uma expressividade quase musical para realmente existir e causar impacto, sensibilizar o leitor.

Em suma, a música, para Céline, não é um acessório formal, mas o núcleo da sua poética, uma “melodia espontânea” que ele busca exprimir por meio da transposição da língua falada à escrita. Essa abordagem diferencia sua obra de outros estilos literários, mais estáticos e menos intensamente ligados à oralidade.

Carta nº 9 [15/12/1947]

Nesta carta de 15 de dezembro de 1947, Céline retoma, de modo indireto, sua poética, deixando pistas importantes sobre o processo criativo e o valor da música em sua literatura.

Primeiro, ele comenta brevemente o *jazz* como a única manifestação cultural americana que “ousou” frente ao progresso mecânico e à “fusão das raças”, contrapondo a audácia musical do *jazz* à esterilidade filosófica e literária da época. Para ele, o *jazz* incorpora uma vitalidade que a literatura e a filosofia não alcançaram, revelando uma afinidade com a dimensão musical que ele valoriza como vital na arte.

Em seguida, Céline descreve seu processo de composição como um trabalho de “desenterrar” ou “libertar” imagens e histórias já existentes, “escritas no ar”: “Quando me aproximo desses castelos, preciso libertá-los, extirpá-los de uma espécie de crosta de névoa e de tralha”³⁰ (Céline, 2012, p. 138). Uma ideia próxima ao conceito de inspiração exterior. Ele usa metáforas de limpeza, escultura e mineração para descrever o ato de transformar essa matéria-prima em texto, um labor artesanal, não uma criação vinda do nada.

Assim, a descrição do processo como um trabalho paciente de “forçar o sonho na realidade” e “limpar a crosta” conecta-se ao que ele já havia dito antes sobre captar a “melodia da alma” na fala e traduzi-la para a escrita. Esse processo é tanto rítmico quanto laborioso. Envolve ritmo interno, cadência e ressonância que o escritor extrai do caos do “ar”, o fluxo do imaginário ou da oralidade.

Desse modo, a música na poética de Céline não aparece como um componente estrutural do trabalho de escultura literária, que consiste em dar

³⁰ “Quand je m'approche de ces châteaux il faut que je les libère, les extirpe, d'une sorte de gangue de brume et de fatras...”

forma a um material preexistente, imbuído de ritmo, vibração e vida. É uma música que nasce da paciência, do esforço e da imersão na linguagem viva.

Carta nº 10 [15/04/1948]

Na carta datada de 15 de abril de 1948, Céline aborda de forma clara a relação íntima entre música e poética em sua obra, revelando uma concepção integrada da criação literária. Ele afirma ser simultaneamente o autor das letras e da música das canções “Katinka” e “Règlement”, mas destaca que, por exigências formais da lei francesa, teve que pedir a um amigo para assiná-las, embora a autoria seja inteiramente sua. Essa passagem demonstra que Céline vê a música como uma extensão natural da sua poética, não apenas um acessório, mas um elemento fundamental de sua expressão artística – “A música sou eu!”³¹ (Céline, 2012, p. 167) – reforçando a ideia de que ritmo, sonoridade e melodia são parte essencial do seu processo de criação.

Embora o *jazz* não seja citado explicitamente nesta carta, no conjunto de suas correspondências do período, Céline valoriza esse gênero musical como a única forma artística que ousou verdadeiramente romper com a rigidez cultural e formal, algo que ele tenta refletir em sua escrita. O ritmo e a musicalidade, portanto, são forças motrizes de sua poética, articulando uma linguagem que busca inovar e provocar. Assim, a carta revela Céline concebendo a música como parte integrante da criação literária, numa poética que se fundamenta no ritmo, no choque e na força expressiva para desafiar a tradição e as expectativas do seu tempo.

Conclusão

As cartas de Louis-Ferdinand Céline a Milton Hindus revelam de modo contundente uma poética centrada na música como núcleo essencial da criação literária. Para Céline, a escrita não é uma simples narração ou exposição racional, mas uma transposição sensível que deve captar o ritmo visceral da experiência humana – essa *musique* interna, orgânica, que ultrapassa o sentido literal das palavras. Ela não é um mero ornamento, mas a força vital que anima o texto, um gesto corporal e emotivo que busca atingir diretamente o sistema

³¹ “La musique c’est moi!”

nervoso do leitor, ignorando a razão e a crítica convencional. Como observam Blondiaux (1996) e Battin (2014), essa dimensão corporal da linguagem não se reduz ao estilo, mas traduz a tensão entre o delírio e a lucidez, entre a dor e a invenção que move toda a obra célineana. Ao recusar a literatura racionalista e explicativa, ao rejeitar o teatro tradicional e a prosa prolixa, Céline valoriza uma escrita condensada, sincopada, que pulsa entre o lirismo originário e a agressividade do mundo. Sua literatura se configura como um esforço contínuo de escavação e libertação da matéria bruta do ser, um processo artesanal que combina delírio e rigor rítmico, atravessado pela tensão entre o horror e a beleza. Assim, em consonância com as leituras de Schuwer (1992) e Crinquand (2006), pode-se compreender que sua arte epistolar não apenas reflete, mas radicaliza a poética do ritmo e da emoção que sustenta seus romances. A escrita célineana é, portanto, uma forma de encantamento que dança, canta e transfere a linguagem falada à escrita, só existindo plenamente na transposição musical do texto. Essa visão radical da literatura, na qual o corpo e o instinto se sobrepõem à razão, posiciona a música como critério último de existência estética, conferindo ao estilo de Céline uma característica inconfundível: a de uma arte que resiste à pacificação formal e se afirma como pura energia de linguagem.

Referências

BATTIN, Jacques. *Sur Lettres à Henri MONDOR*. Bull. Acad. Natle Méd., 198, n. 4-5, p. 973-981, 2014.

BLONDIAUX, Isabelle. Représentations du féminin dans la correspondance de Céline et hystérie. *Actes du XIe Colloque international Louis-Ferdinand Céline*. Paris: Société d'études céliniennes, 1996.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres à Milton Hindus*. Cahiers Céline II. Édition établie, présentée et annotée par Jean Paul Louis. Paris: Gallimard, 2012.

CRINQUAND, Sylvie. L'écrivain comme personnage: la correspondance de Céline. *Acta fabula*, vol. 7, n° 5, Octobre 2006.

KOSKAS, Camille. «Ah la griserie d'écrire ! on me la copiera!» Quelques éclairages sur la posture célinienne de l'auteur à travers les correspondances

avec Joseph Garcin (1929–1938) et Marie Canavaggia (1936–1960). *COntEXTES [Online]*, Varia, Online since 08 May 2014, connection on 18 May 2025. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/5901>.

SCHUWER, Philippe. *Sur* Lettres à la N.R.F. (1931–1961) *et* Céline et les Éditions Denoël (1932–1948). *Communication et langages*, n°91, 1er trimestre, p. 121-123, 1992.