

# **DELÍRIO E DECOMPOSIÇÃO EM MORTE A CRÉDITO, DE L.-F. CÉLINE: A LENDA DO REI KROGOLD COMO IDEAL PERDIDO**

## **DELIRIUM AND DECOMPOSITION IN DEATH ON CREDIT, BY L.-F. CÉLINE: THE LEGEND OF KING KROGOLD AS A LOST IDEAL**

Amanda Fievet Marques<sup>1</sup>

### **RESUMO**

O artigo analisa o romance *Morte a crédito* (1936), de Louis-Ferdinand Céline, como o ponto em que o autor radicaliza a ruptura iniciada em *Viagem ao fim da noite* (1932), transformando o delírio em princípio formal da escrita. A partir da declaração de Céline de querer “elevar todo o tom ao plano do delírio”, o estudo mostra que o romance abandona a linearidade e a coerência narrativa em favor de uma sintaxe fragmentada, marcada por ritmo convulsivo e pela contaminação do lírico pelo grotesco. A infância disfuncional de Ferdinand revela-se o laboratório da degradação física e moral, onde o sublime e o abjeto coexistem: urina, vômito e sangue são tratados como matéria poética. Nesse universo em decomposição, a lenda do rei Krogold irrompe como resíduo mítico e ideal perdido. Sua presença, dissonante e anacrônica, introduz um vestígio de ordem e transcendência num mundo governado pela ruína. O artigo interpreta Krogold como projeção de um desejo de beleza e justiça que o narrador já não pode viver – um eco do sublime corroído pela linguagem e pelo corpo. Assim, Céline constrói uma poética do delírio e da decomposição, em que a verdade só pode ser enunciada através da ruína da forma e da matéria verbal. O delírio se converte em lucidez e a morte em ritmo constitutivo da escrita, revelando o impasse entre o ideal e a decomposição que estrutura toda a obra.

**Palavras-chave:** Literatura francesa, Louis-Ferdinand Céline, Grotesco, Passado medieval.

### **ABSTRACT**

The article analyzes Louis-Ferdinand Céline's *Death on Credit* (1936) as the point at which the author radicalizes the rupture initiated in *Journey to the End of the Night* (1932), turning delirium into a formal principle of writing. Drawing on Céline's own declaration of wanting to “raise the tone entirely to the level of delirium,” the study shows that the novel abandons narrative linearity and coherence in favor of a fragmented syntax, marked by convulsive rhythm and by the contamination of the lyrical by the grotesque. Ferdinand's dysfunctional childhood becomes the laboratory of physical and moral degradation, where the sublime and the abject coexist: urine, vomit,

<sup>1</sup> Atualmente, realiza pós-doutorado no Depto. de Letras Modernas do IBILCE/UNESP, com financiamento da FAPESP. É doutora em Teoria e História Literária (Unicamp/FAPESP), em sua tese traduziu, do francês para o português, os romances "Guignols Band I" e "Féerie pour une autre fois I", ambos de Louis-Ferdinand Céline. Desde janeiro de 2022, é correspondente estrangeira da Société des Lecteurs de Céline (SLC) no Brasil. E-mail: [amandafievet@gmail.com](mailto:amandafievet@gmail.com)

and blood are treated as poetic matter. Within this universe of decomposition, the legend of King Krogold erupts as a mythical remnant and lost ideal. Its dissonant, anachronistic presence introduces a trace of order and transcendence into a world ruled by decay. The article interprets Krogold as a projection of a longing for beauty and justice that the narrator can no longer live – an echo of the sublime corroded by language and the body. Thus, Céline constructs a poetics of delirium and decomposition, in which truth can only be uttered through the ruin of form and verbal matter. Delirium becomes lucidity, and death becomes the constitutive rhythm of writing, revealing the tension between ideal and decay that structures the entire work.

**Keywords:** French literature, Louis-Ferdinand Céline, Grotesque, Medieval past.

## Introdução

Publicado em 1936, o romance *Morte a crédito* representa um ponto de inflexão decisivo na obra de Louis-Ferdinand Céline. Após o sucesso de *Viagem ao fim da noite* (1932), o autor declara querer elevar o tom ao plano do delírio, afastando-se da eloquência literária que, a seus olhos, ainda contaminava seu primeiro romance. Conforme declara seu editor, Robert Denoël, “o autor quis colocar tudo em seu livro. Como se faz numa catedral, a terra, o céu, o purgatório, as virtudes, os pecados, as estações, a carne e o espírito”<sup>2</sup> (Denoël, 1972, p. 286). O delírio passa a ser, portanto, não apenas um tema, mas o próprio modo de operação da escrita, com seu ritmo sincopado, a sintaxe fragmentada, o fluxo verbal convulsivo. Segundo André Derval, é com *Morte a crédito*, que Céline estabeleceu algumas técnicas literárias que tornaram suas obras subsequentes imediatamente reconhecíveis: “(...) a subversão das frases ‘normais’ pelo uso intenso de reticências, que perfuram e remendam continuamente a narração, que, em francês, se organiza sobretudo segundo um ritmo de oito sílabas”<sup>3</sup> (Derval, 2009, p. IV).

Nesse movimento, Céline aprofunda o descompasso entre o corpo e a linguagem, entre a experiência e sua representação. *Morte a crédito* narra uma infância disfuncional, marcada pela humilhação e pela impossibilidade de filiação afetiva. A

<sup>2</sup> No original: “L'auteur a voulu tout mettre dans son livre. Comme on met tout dans une cathédrale, la terre, le ciel, le purgatoire, les vertus, les péchés, les saisons, la chair et l'esprit”. Todas as traduções, no corpo do texto, são minhas.

<sup>3</sup> “(...) the dismantling of ‘normal’ sentences via the heavy use of ellipsis, constantly puncturing and patching up the narration which, in French, mainly scans according to an eight-syllable rhythm.”

decomposição física e moral substitui qualquer ideal de pureza, e o lirismo é constantemente corroído pela matéria orgânica: urina, vômito, fezes, odores. Como afirma o crítico literário Marc Hanrez, “A obra de Louis-Ferdinand Céline é um *tour de force* sob diversos aspectos, mas principalmente por isto: é o afresco impiedoso de um mundo em decomposição, feita por um homem absolutamente sâo”<sup>4</sup> (Hanrez, 1961, p. 74). A escrita, assim, contaminada pela decomposição, transforma o grotesco em verdade sensível.

É nesse cenário que surge, de modo dissonante, a lenda do rei Krogold, espécie de delírio medieval inserido no fluxo da narrativa. O herói trágico e sua amada, figuras de um ideal poético e arcaico, condensam o desejo de transcendência que o narrador já não pode viver. A hipótese defendida é de que a lenda funciona como residual mítico num mundo degradado, um eco do sublime que sobrevive apenas como sonho, ímpeto poético.

Assim, *Morte a crédito* constrói uma poética do delírio e da morte. O delírio como forma de lucidez, e a morte como ritmo constitutivo da linguagem. A inserção da lenda do rei Krogold revela o impasse central da obra, a nostalgia de um ideal perdido que só pode se manifestar pela decomposição do próprio discurso.

### O delírio como princípio de escrita

Alguns anos após a publicação de *Viagem ao fim da noite*, Céline inicia a redação de *Morte a crédito*. Em correspondência a Eugène Dabit, o escritor anuncia sua intenção de “elevar francamente todo o tom ao plano do delírio”<sup>5</sup> (Céline, 2009, p. 453), convencido de que apenas o delírio permitiria dar forma a uma expressão verdadeiramente musical. O que ele chama de “plano do delírio” não designa um simples desregramento da imaginação, mas uma estratégia poética deliberada: dissolver a sintaxe tradicional, tensionar o ritmo, fazer da emoção um princípio formal. O delírio torna-se, assim, o motor de uma escrita que busca apreender o real em sua vibração imediata, sem mediação literária ou moral.

Em *Viagem ao fim da noite*, a experiência adulta, a guerra, o neocolonialismo, o

<sup>4</sup> “L’œuvre de Louis-Ferdinand Céline est un tour de force à maints égards, mais spécialement à celui-ci : c’est la fresque impitoyable d’un monde en décomposition peinte par un homme absolument sain.”

<sup>5</sup> “remonter franchement tout le ton sur le plan du délire.”

trabalho, a miséria urbana, eram filtrados pelo olhar desencantado de Ferdinand, narrador que ironizava o mundo moderno enquanto tentava manter distância dele. Em *Morte a crédito*, essa distância se rompe. O retorno à infância e ao convívio familiar não implica uma busca de origem, mas um mergulho na gênese da degradação. O romance concilia a crítica social à anatomia íntima do fracasso, já que a infância aparece como o laboratório da impotência, o lugar onde se formam o medo, o ressentimento e a impossibilidade de amar.

Ao adotar o delírio como ritmo e método, Céline transforma a narrativa de formação em uma paródia grotesca do *Bildungsroman*. Segundo Michel Beaujour, é a busca do delírio que constitui propriamente a unidade da obra de Céline: “É deste ponto de observação privilegiado que se pode captar a unidade da obra de Céline, que seus livros não aparecem mais como insolentes, insignificantes, mas, pelo contrário, como tentativas bem-sucedidas, culminações, delírios simulados coerentes”<sup>6</sup> (Beaujour, 1972, p. 34). A prosa, em *Morte a crédito*, alterna exaltações líricas e descidas escatológicas; o sublime e o abjeto coexistem no mesmo movimento de respiração. Essa justaposição, da música à matéria, da emoção à decomposição, constitui o núcleo poético do romance, onde o delírio é menos uma fuga do real que sua intensificação.

A sequência, no início do romance (cf., Céline, 1952, pp. 90-97), em que o jovem Ferdinand é acometido por um delírio febril que transforma percepção em espetáculo sintático: a febre provoca alucinações visuais (o céu que “se decompõe”, a cliente que “crescia”), e Céline traduz esse estado psíquico por alguns procedimentos formais: anacolutos, parataxe cumulativa, hipérbole e encadeamento progressivo de imagens. Linguisticamente, o fluxo não descreve um sonho; ele é o sonho: a narração assume a lógica alucinada da febre com a proliferação das metáforas, e assim o “plano do delírio” torna-se princípio organizador da cena.

Socialmente, a alucinação incorpora a comunidade: vizinhos, lojistas, túmulos, mortos e até seres vivos participam de uma coreografia carnavalesca, em que o mundo cotidiano é apropriado e exagerado pela imagem colossal da cliente. Aqui o grotesco e o fabuloso convergem: a cliente gigantesca é condensação imaginária do poder do dinheiro e do desejo coletivo, simultaneamente desejo de festa e saque. O relato opera

<sup>6</sup> “C'est de ce point d'observation privilégié que peut être saisie l'unité de l'œuvre de Céline, que ses livres apparaissent non plus insolites, inessentiels, mais au contraire comme des tentatives réussies, des culminations, des délires simulés cohérents.”

como alegoria da modernidade em colapso. A autoridade (pai, polícia moral) e o comércio (vitrines, gramofones) tornam-se matéria para o delírio, revelando sua impotência.

A cena mostra como o delírio produz uma “lucidez sensorial”: só pela intensificação corpórea (calor, vômito, vertigem) o narrador capta a verdade social e simbólica, mas essa verdade aparece já deformada, mitificada. A cliente antecipa o modo como a lenda do rei Krogold surgirá: como imagem arcaica e majestosa nascida da necessidade de sentido, mas gerada dentro do mesmo mecanismo que a degrada (o delírio), tornando o ideal irrealizável.

### A poética da decomposição

Em *Morte a crédito*, a poética de Céline articula o sublime e o grotesco: ao lado da etérea lenda do rei Krogold e do amor idealizado por Nora, detentora do “segredo da beleza”, surgem genitálias, urina, fezes, odores, vômito, baba, hábitos perniciosos e desvios morais que atravessam todo o romance. O que em *Viagem ao fim da noite* aparecia como fracasso civilizatório de si e do outro, atinge aqui seu ápice. A passagem da infância à vida adulta é marcada para Ferdinand pela constatação de impossibilidades: estabelecer relações afetivas com pais impacientes, arbitrários e vulgares; confiar em amigos do trabalho; ser levado a sério por empregadores, que o tratam como mero instrumento de interesses comerciais, sórdidos e sexuais. A poética da decomposição em Céline consiste, assim, na exploração literária da dissolução: dos corpos, das instituições, das hierarquias e da linguagem. Sublime e grotesco se entrelaçam, de modo que a degradação física e social se torna matéria narrativa. O delírio, a escatologia e a fragmentação do estilo revelam a verdade do mundo através da ruína, demonstrando que o ideal só subsiste como fantasia diante do caos. Para o crítico Gabriel Brunet, *Morte a crédito* é a epopeia asquerosa da náusea: “Do imenso livro de Céline emana uma impressão gigante de sórdido e claustrofóbico! Ficamos atolados, mergulhados na proliferação infinita e sórdida da imundície. O romance não deixa nem sequer essa última forma de otimismo, que é o sentimento de revolta”<sup>7</sup> (Brunet, 1976, p. 51).

<sup>7</sup> “De l’énorme bouquin de Céline sor une géante impression de sordide et d’étriqué! On s’englue, on patauge dans l’infini pullulement sordide de la saleté. Ce roman ne laisse même pas cette dernière forme d’optimisme qui est le sentiment de révolte.”

O estilo enérgico e cumulativo de Céline reflete essa realidade: a dor se apresenta como inexplicável, aparentemente gratuita e aleatória; a vida, inevitavelmente confrontada com a decrepitude e os aspectos fisiológicos desagradáveis. Nesse contexto, o delírio funciona como mecanismo de lucidez: a literatura transforma a percepção caótica e grotesca do mundo em afresco, onde a verdade social é apreendida como delírio assumido como ideia diretriz.

Em *Morte a crédito*, destaca-se, por exemplo, a cena do vômito em alto-mar (cf., Céline, 1952, pp. 127-130), que funciona como um microlaboratório da poética célineana: tudo o que foi dito sobre delírio, ritmo e escatologia se concentra aqui em potência máxima. O que salta imediatamente é a abundância sensorial, imagens insistentes de regurgitação, salivas, entradas e resíduos, tratadas não como anedota, mas como matéria estilística que impõe ritmo ao texto. A prosa torna-se marulhar: frases segmentadas, repetições onomatopaias (“Bouah!...”), acumulações e sinestesias que transformam sabores e cheiros em movimento narrativo.

Do ponto de vista focal, a cena é narrada por uma voz infantil que, ao mesmo tempo, participa e observa a degradação: essa dupla posição intensifica o efeito de delírio, pois não é apenas que o corpo se decompõe, é a linguagem que se decompõe junto dele. O resultado é uma inversão do sublime: onde o romântico esperaria horizonte e elevação, Céline propõe “geleias... a salada... tudo escorre”, e faz do ato de vomitar um ritual coletivo que expõe a precariedade dos laços sociais.

Socialmente, o episódio desmonta hierarquias, já que a primeira e terceira classes vomitam no mesmo refluxo; o marido patrona a cena sem autoridade verdadeira; o público vira massa indistinta. Estilisticamente, a cena mostra o delírio como método, pois a materialidade orgânica produz a verdade do romance: o ideal (o herói, a beleza) só sobreviveria como fantasia, pois a experiência sensorial afirma a ruína. Essa potência corrosiva explica por que a lenda do rei Krogold, quando surge, soa como um resto mítico, uma tentativa de recompor sentido num mundo cuja linguagem já foi tomada pelo vômito.

Outro exemplo extremo da poética da decomposição é a cena em que Ferdinand faz sexo com a mulher de seu patrão (cf., *ibid.*, pp. 187-190). O corpo torna-se linguagem e matéria narrativa: o desejo sexual se confunde com a degradação física e sensorial, transformando o prazer em espetáculo de excesso. Céline detalha o contato

físico e as secreções corporais – “Ela me enfiou o nariz naquela loucura... É impressionante e pinga, meu pescoço está todo encharcado...”<sup>8</sup> (*ibid.*, p. 188) – e intensifica o efeito de viscosidade e sujeira: “Tenho um mel gosmento nas calças, estou pegajoso até as sobrancelhas”<sup>9</sup> (*ibid.*, p. 189). A linguagem reflete o delírio e a fragmentação da experiência: repetições, interjeições e sinestesias acumulativas transformam o corpo em ritmo narrativo. O prazer é simultaneamente excitante e repulsivo, o corpo se dobra, escorrega e é manipulado, enquanto a transgressão moral se manifesta na tensão entre violência e consentimento, na perversidade do ato e na consciência de Ferdinand: “Eu me atrapalhava na espuma... O pau desaparecido... Até que escorreguei bem dentro dela”<sup>10</sup> (*idem*). Céline faz da transgressão moral e sexual uma experiência cumulativa de ritmo e delírio: o narrador participa, observa e se submete à intensidade do corpo alheio, enquanto a linguagem se fragmenta em repetições, onomatopeias e associações sinestésicas. A cena mostra que, na poética célineana, o ideal (a beleza, a intimidade) é sempre corroído pela realidade física e social, já que o prazer não escapa à decomposição.

A cena em que Ferdinand ergue e despeja a máquina de escrever sobre a cabeça de seu pai (cf., *ibid.*, pp. 335-339), cristaliza a poética da decomposição como gesto: não é só violência física, é destruição simbólica da autoridade patriarcal e da linguagem que ela representa. A imagem fulminante – “Levanto a máquina dele, pesada, massuda... Levanto bem alto. E plac!... (...) lhe atiro toda na boca!”<sup>11</sup> (*ibid.*, p. 336) – transforma o instrumento da escrita (e da norma) em arma que atinge o corpo paterno. A própria linguagem vira instrumento de ataque e se faz matéria do crime.

O capítulo reúne os mesmos procedimentos formais já observados nas cenas escatológicas: parataxe nervosa, frases fragmentadas, acumulações hiperbólicas. O narrador reproduz a espiral afetiva – “Quero que ele cale a boca!... Vou lhe quebrar a cara...”<sup>12</sup> (*idem*) – e, em seguida, descreve o engolfamento físico, fazendo confluir

<sup>8</sup> “Elle me met le nez dans un état... C'est éblouissant et ça jute, j'en ai plein mon cou...”

<sup>9</sup> “J'ai comme un enduit sur les châsses, je suis visqueux jusqu'aux sourcils.”

<sup>10</sup> “Je bafouillais dans la mousse... J'avais le gland perdu... Enfin j'ai glissé en plein dedans.”

<sup>11</sup> “Je soulève sa machine, la lourde, la pesante... Je la lève tout en l'air. Et plac!... (...) je la lui verse dans la gueule!”

<sup>12</sup> “Je veux plus qu'il cause!... Je vais lui crever toute la gueule...”

ataque simbólico e catástrofe corporal. A boca, o rosto, o sangue, a baba e o rio de sangue convertem-se em linguagem sensorial que anula as distinções entre ato e texto.

O gesto revela, em suma, como o delírio permite ver a falência do ideal (paternal, civilizatório, literário). Ao destruir a máquina, Ferdinand tenta violentar a ordem que o opõe; a resposta coletiva (o linchamento simbólico pelos vizinhos) mostra que essa tentativa só produz mais decomposição – o ideal só permanece enquanto resto mítico, tal como Krogold, uma forma impossível de recompor sentido no mundo já tomado pela desordem.

### A presença da morte

Quanto à morte, ela marca, evidentemente, o título do romance, seu *incipit*, as primeiras seções, assim como o desenrolar da trama, marcada por suicídios e eventos funestos em geral. No que tange ao *incipit*, ele é atravessado por alguns signos da morte – que obsedam Céline –, como a solidão, a passagem do tempo, a fugacidade, a finitude, a decrepitude: “Aqui estamos novamente sozinhos. Tudo é tão lento, tão pesado, tão triste. Logo estarei velho. E então tudo estará acabado”<sup>13</sup> (*ibid.*, p. 11). A repetição do advérbio monossilábico (“si”), no original em francês, assim como as repetições silábicas (“cela/lent/lourd”; “enfin/fini”) marcam o ritmo caro a Céline, enquanto o pronome na primeira pessoa do plural insere o leitor imediatamente na cena rememorada pelo narrador, isto é, a noite anterior, em que falecera Madame Bérange, sua porteira: “Ontem, às oito horas, Madame Bérenge, a zeladora, morreu. Uma grande tempestade se eleva da noite. No alto, onde estamos, a casa trema”<sup>14</sup> (*idem*). Aqui, Céline ressalta a tempestade, a noite, o tremor. Em *Guignol's band I*, por exemplo, também destacará as sombras no que concerne à figuração da morte (“no momento em que sobem as sombras, quando em breve será preciso partir...”<sup>15</sup>), mas, desenvolverá, em 1944, uma concepção propriamente musical da morte (descrição da II Guerra pelas piruetas, sarabandas, farândolas, rigodões). Na primeira seção de *Morte a crédito*, diante da constatação de sua solidão, da ausência de entes queridos com quem partilhar a

<sup>13</sup> “Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste. Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini.”

<sup>14</sup> “Hier à huit heures Madame Bérenge, la concierge, est morte. Une grande tempête s'élève de la nuit. Tout en haut, où nous sommes, la maison tremble.”

<sup>15</sup> “au moment où montent les ombres, où bientôt il faudra partir...”

partida de Madame Bérange, o estilo tende à acumulação e à hipérbole (que já havia sido utilizada para descrever a velhice de Madame Bérange, portanto, outro signo da morte): “Queria que a tempestade fizesse ainda mais estrondo, que os telhados desabassem, que a primavera não voltasse mais, que nossa casa desaparecesse”<sup>16</sup> (*idem*). Na primeira seção de *Morte a crédito*, Céline escreve, em seguida, sobre o odor da morte no quarto. Ele utiliza tanto um verbo primaveril (“éclore”, em *Guignol's band I* será o verbo “éclater”) que contrasta com a cena fúnebre, quanto uma sinestesia: “Toda a tristeza das cartas, há quase vinte anos, veio se deter nela. Está ali no cheiro da morte recente, no inacreditável acre gosto. Acaba de eclodir. Está ali. Espreita”<sup>17</sup> (*idem*). Sem dúvida o sintagma final em que consta o verbo *rôder* (espreitar), imprime uma noção de movimento à figuração da morte.

### A lenda do Rei Krogold

A lenda do Rei Krogold funciona em *Morte a crédito* como contraponto mítico à materialidade grotesca e ao delírio da vida cotidiana. Para Erika Ostrovsky, “a mais impressionante dessas irrupções do ímpeto poético, lendário, mítico em Céline é o tema do rei Krogold, que atravessa as páginas de *Morte a crédito* como um fio condutor”<sup>18</sup> (Ostrovsky, 1972, p. 196). Ao lado das fezes, urina, vômito e destruição social que atravessam o romance, surge uma narrativa idealizada: Gwendor, príncipe de Christianie, enfrenta sua morte com consciência da traição, da injustiça e da passagem inexorável do tempo, enquanto a figura de Krogold encarna uma justiça implacável e direta.

Céline apresenta essa lenda não como simples escapismo, mas como núcleo poético que permite ao narrador experimentar o sublime, uma transposição da ordem e do sentido em meio ao caos sensorial que marca a narrativa da infância e da vida adulta de Ferdinand. A cena inicial em que a lenda do Rei Krogold aparece no romance,

<sup>16</sup> “Je voudrais que la tempête fasse encore bien plus de boucan, que les toits s'écroulent, que le printemps ne revienne plus, que notre maison disparaisse.”

<sup>17</sup> “Tout le chagrin des lettres, depuis vingt ans bientôt, s'est arrêté chez elle. Il est là dans l'odeur de la mort récente, l'incroyable aigre goût. Il vient d'éclore. Il est là. Il rôde.”

<sup>18</sup> “La plus frappante de ces irruptions de l'élan poétique, légendaire, mythique chez Céline, se trouve dans le thème du roi Krogold qui court comme un fil conducteur à travers les pages de *Mort à crédit*.”

quando Ferdinand lê a lenda para Gustin (cf., *ibid.*, pp. 23-24), revela a tensão entre o material e o ideal. Gustin, interlocutor do narrador, permanece assombrado e hesitante, refletindo a fragilidade do imaginário frente à realidade cotidiana. O diálogo enfatiza que “tudo trai (...)... o amor, sobretudo, não passa de uma flor da vida no jardim da juventude”<sup>19</sup> (*ibid.*, p. 24), sugerindo que o heroísmo e a beleza só sobrevivem como memória ou sonho, nunca como experiência tangível.

Assim, a lenda do Rei Krogold constitui um eixo de ideal perdido dentro da poética célineana: ao mesmo tempo em que o romance expõe a decomposição dos corpos, das relações e das instituições, a narrativa mítica estabelece uma ordem efêmera, capaz de iluminar a fragilidade do ser humano frente à dor e ao delírio. O sublime não elimina o grotesco; pelo contrário, só é reconhecível em contraste com ele, funcionando como medida do vazio, da perda e da impossibilidade de viver o ideal na realidade social e física do mundo do romance.

Ao prosseguir a narração da lenda (cf., *ibid.*, pp. 24-25), o narrador assume explicitamente sua operação inventiva: “Continuarei a descrever o castelo do Rei Krogold”<sup>20</sup> (*ibid.*, p. 25), anunciada não para autenticar um passado, mas para fabricar um aparato imaginário. A descrição do castelo é já em si uma imagem barroca e monstruosa: “Um monstro formidável no coração da floresta, massa oculta, esmagadora, talhada na rocha...”<sup>21</sup> (*idem*), um espaço mítico que impõe grandeza e tutela simbólica. Contudo, essa afirmação do sublime é imediatamente corroída pela cena cotidiana que a circunda, Gustin adormece – “Gustin não aguentava mais. Cochilava...”<sup>22</sup> (*idem*) –, e o narrador vai para um café, o que desloca o mito para o território do devaneio social, o bistrô, o velho bêbado, as “três flores falsas”.

A própria linguagem retorna ao corpo e à morte: a contemplação dos sulcos da mão, a fantasmagoria da arteríola e a referência oblíqua ao necrotério – “A gente olhou muitas vezes aquele lugar com Metitpois no necrotério...”<sup>23</sup> (*ibid.*, p. 26) – introduzem no parêntese mítico a materialidade do cadáver e da enfermidade. Assim, a invenção

<sup>19</sup> “tout trahit (...)... l’amour, surtout, n’est que fleur de vie dans le jardin de la jeunesse.”

<sup>20</sup> “Je vais toujours vous décrire le château du Roi Krogold.”

<sup>21</sup> “Un formidable monstre au cœur de la forêt, masse tapie, écrasante, taillée dans la roche...”

<sup>22</sup> “Gustin il n’en pouvait plus. Il somnolait...”

<sup>23</sup> “On l’a souvent regardé avec Metitpois à la Morgue cet endroit-là...”

épica convive com imagens de putrefação e finitude; o sublime krogoldiano nasce no mesmo campo que produz a obsessão pela morte e pelas lesões corporais.

Essa passagem confirma que a lenda medieval em *Morte a crédito* não é contraponto restaurador pleno, mas um resto sensível: Krogold aparece como tentativa de recompor sentido, sempre fragilizada pela inscrição contínua da decomposição, o ideal só existe como delírio moldado pela ruína corporal.

Na terceira sequência (cf., *ibid.*, pp. 30-31), Céline articula a lenda **do Rei Krogold** como uma narrativa de ação e justiça direta, mas filtrada pelo olhar de Ferdinand sobre Gustin. O narrador observa a reação de seu interlocutor, mostrando que a lenda precisa ser mediada pela paciência e atenção do leitor, ressaltando a tensão entre o efeito do mito e a percepção humana.

O texto enfatiza a corporeidade e a violência ritualizada de Krogold: “O rei se deita, quer dormir... Mas ainda sente a dor das feridas... Não consegue. (...) Ele pisa, esmaga mãos, sai... (...) Krogold se atira sobre tudo, (...) o degola com sua própria lâmina curta, como um porco...”<sup>24</sup> (*ibid.*, p. 31). O uso de verbos de ação bruscos e as imagens sensoriais concretas – conferem à narrativa épica uma intensidade tátil, quase brutal, que se contrapõe à calma ilusória de Gustin no bistrô.

A moralidade da lenda fica explícita na punição do ladrão: Krogold age com violência imediata, restaurando a ordem, e só então se permite descanso: “Ele retorna à beira da vala. Adormece ali, na névoa...”<sup>25</sup> (*idem*). O ritmo da narrativa, alternando ação intensa e pausa contemplativa, funciona como modelo de ordem dentro do caos do mundo real de Ferdinand, reiterando a função da lenda como refúgio poético estruturante, mas também precário e imaginário, dependente da mediação de quem lê e da atenção concentrada sobre a lenda.

Em suma, a cena exemplifica como Céline transfere a violência e a precisão do corpo para o campo do imaginário, criando um senso de justiça que ilumina, temporariamente, o contraste entre ordem mítica e a desordem cotidiana.

Na quarta irrupção no romance (cf., *ibid.*, pp. 34-35), a lenda de Krogold atua como um dispositivo de mediação entre o imaginário e o desejo, funcionando como

<sup>24</sup> “le roi s’allonge, veut s’endormir... Il souffre encore de ses blessures... Il ne dort pas. (...) Il enjambe, il écrase des mains, il sort... (...) Krogold se jette sur le tout, (...) il l’égorge de sa propre courte lame comme un porc...”

<sup>25</sup> “Il remonte au bord du fossé. Il s’endort là dans la brume...”

ponte entre a fantasia estruturada e a experiência corporal desordenada. Ferdinand transforma a narrativa épica em ferramenta de controle sobre a relação com Mireille, oferecendo-lhe segurança e fascínio: ele delineia um mundo de cavaleiros, torneios e tesouros – “(...) princesas, em veludos autênticos, caudas arrastando-se... bordados com forros completos... peles e joias...”<sup>26</sup> (*ibid.*, p. 34) –, enquanto simultaneamente explora e regula o prazer compartilhado. A lenda permite que a fantasia domine o risco e o perigo da rua, o medo e a excitação do corpo: Mireille só ousa aproximar-se quando a narrativa fornece uma moldura, uma ordem imaginária que estrutura a interação.

O episódio evidencia também a dimensão manipulativa da fantasia, pois Ferdinand utiliza a lenda para provocar, instigar e orientar o prazer de Mireille, transformando a narrativa em instrumento de poder e sedução: “É a sua imaginação que me prende a você... Sou *voyeur!* Você vai me contar suas sacanagens... Eu, eu vou te contar uma bela lenda...”<sup>27</sup> (*idem*). A lenda, portanto, confirma sua função central na poética célineana: não como escapismo, mas como núcleo estruturante que permite organizar o caos do corpo, do desejo e da experiência social, ao mesmo tempo em que sustenta a tensão entre o sublime da narrativa e o grotesco da realidade.

## Conclusão

Em *Morte a crédito*, Céline leva ao extremo a tensão entre delírio e decomposição, convertendo o próprio ato de narrar em experiência de desintegração. O delírio, longe de ser desvio ou fuga, revela-se princípio de lucidez: é pela vertigem sintática, pela febre verbal e pela matéria orgânica que a linguagem apreende a verdade da degradação. A decomposição dos corpos, das instituições e da moral não é apenas tema, mas o modo como a literatura encara o real quando já não há transcendência possível.

Nesse cenário de ruína, a lenda do Rei Krogold emerge como eco de uma ordem perdida, resto mítico que conserva o desejo de sentido. Mas, o ideal que ela encarna não redime o mundo de Ferdinand, apenas o ilumina por contraste, expondo a impossibilidade de reconciliação entre o sublime e o grotesco. A escrita célineana,

<sup>26</sup> “(...) des princesses, et des vrais velours à la traîne... des broderies à pleines doublures... des fourrures et des bijoux...”

<sup>27</sup> “C'est ton imagination qui me retient à toi... Je suis *voyeur!* ! Tu me raconteras des saloperies... Moi je te ferai part d'une belle légende...”

portanto, transforma o impasse em poética. O delírio é o lugar onde a linguagem se corrompe e, ao mesmo tempo, se revela; a morte, ritmo de toda criação; e o mito, a forma residual do ideal estético.

Assim, *Morte a crédito* instaura uma verdade paradoxal. Somente pela ruína da forma o ideal pode ainda ser enunciado. O delírio torna-se, enfim, a única via possível em um universo onde tudo apodrece, inclusive a própria linguagem que tenta nomeá-lo.

## Referências

- 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.
- BRUNET, Gabriel. L'épopée dégueulasse de la nausée et du dégoût. In: *Les critiques de notre temps et Céline*. Paris: Garnier, 1976, p. 48-53.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Lettres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2009.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Mort à crédit*. Paris: Gallimard, 1952.
- DENOËL, Robert. Apologie de Mort à crédit. In: LE ROUX, Dominique; BEAUJOUR, Michel; THÉLIA, Michel (Orgs.). *Cahier de L'Herne Céline*. Paris: Éditions de L'Herne, 1972, p. 274-290.
- DERVAL, André. Preface. In: CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Death on credit*. Translated by Ralph Manheim. Richmond: Alma Books, 2009, p. I-VI.
- HANREZ, Marc. *Céline*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1961.
- OSTROVSKY, Erika. Céline et le thème du Roi Krogold. In: LE ROUX, Dominique; BEAUJOUR, Michel; THÉLIA, Michel (Orgs.). *Cahier de L'Herne Céline*. Paris: Éditions de L'Herne, 1972, p. 196-203.

Recebido em 2/09/2025

Aceito em 13/12/2025