

Como plagiar sem perder a originalidade. O discurso dialógico de Bakhtin e o estatuto do bastardo - Em memória de Réjean Ducharme /
How to Plagiarize and Not Lose Originality. Bakhtin's Dialogical Discourse and the Statute of the Bastard - In Memory of Réjean Ducharme

Arnaldo Rosa Vianna Neto*

RESUMO

Aborda-se neste artigo a condição suplementar de elaboração teórica do discurso literário no conceito multidimensional e interdisciplinar bakhtiniano, ou seja, a construção de um discurso relacional, ou uma poética da relação intertextual na obra do escritor quebequense Réjean Ducharme. Hifenizado como canadense-francês, confere-se a Ducharme o estatuto identitário do bastardo, ao qual se permite, ou se autoriza metaforicamente, a devoração e o plágio na prática de operações intertextuais como a citação, a paródia, a reciclagem e a bricolagem.

PALAVRAS-CHAVE: Bastardo; Dialogismo; Guerrilha; Intertextualidade; Plágio

ABSTRACT

This article discusses the additional condition of the theoretical elaboration of literary discourse in the Bakhtinian multidimensional and interdisciplinary concept, that is, the construction of a relational discourse, or a poetics of the intertextual relation in the work of the writer Réjean Ducharme. Hyphenated as Canadian-French, Ducharme is given the identity statute of bastard, and is allowed or metaphorically authorized to devour and plagiarize in the practice of intertextual operations, such as citation, parody, recycling, and patchwork.

KEYWORDS: Bastard; Dialogism; Guerilla, Intertextuality; Plagiarism

* Universidade Federal Fluminense - UFF, Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-3060-2286>; rvnarnaldo@hotmail.com

Introdução

Ao se tomar como referências conceituais emblemáticas o dialogismo de Mikhaïl Bakhtine (1978) e a intertextualidade de Julia Kristeva (1969), as conotações negativas sobre o *plágio* transformam-se em estratégias de produção de textos. Opondo-se às doutrinas essencialistas do texto, o sentido de *plágio*, hoje, além de positivo, é inevitável, uma vez que a filosofia e a *prática do plagiar* incidem sobre a dinâmica e a deriva instável do sentido no cruzamento de superfícies textuais no espaço dialógico do texto. É nesta condição suplementar de elaboração teórica do discurso literário no conceito multidimensional e interdisciplinar bakhtiniano, ou seja, a construção de um discurso relacional, ou uma poética da relação intertextual, que se aborda a obra de Réjean Ducharme¹, escritor quebequense falecido em agosto de 2017, a quem este artigo é dedicado.

1 Autoria original e relações transtextuais: os enigmas de Réjean Ducharme

Revelando, em *Os gêneros do discurso* (1997), a presença inevitável da alteridade: “Em todo enunciado [...] descobriremos as palavras do outro, ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade” (p.318), Bakhtin destaca, em *O discurso no romance* (2002), o plurilinguismo social que emerge das linguagens socioideológicas em interação dialógica:

Sobre o fundo dialógico das outras linguagens da época e em interação dialógica direta com elas (em diálogos diretos), toda linguagem começa a ressoar de modo diferente do que ressoaria, por assim dizer, “em si” (sem correlação com as outras) (p.202).

¹ O escritor, dramaturgo, roteirista, compositor e artista plástico (*bricoleur*) quebequense Réjean Ducharme, à memória de quem este artigo é dedicado, faleceu aos 76 anos, em Montreal, no dia 21 de agosto de 2017, tendo nascido em Saint-Félix-de-Valois, Lanaudière, Quebec, em 12 de agosto de 1941. Em entrevista ao jornal estudantil *Informo*, edição de 14 de junho de 1967, Mme. Ducharme, mãe do escritor, acrescenta alguns dados à sua biografia, como a frequência ao *Collège des Clercs de Saint-Viateur* em *Berthier*, onde fez os estudos secundários, após ter passado seis meses na *École Polytechnique à Montréal*. Mme. Ducharme faleceu logo após a entrega do Prêmio *Gilles-Corbeil* a Ducharme em 1990 pelo conjunto de sua obra. Sua companheira, Claire Richard, com quem viveu quase meio século, era atriz da televisão e do cinema canadense e roteirista do filme *Joyeux calvaire* de Denys Arcand. Claire Richard, nome artístico de Claire Gaudreault, nasceu em 23 de março de 1928, na província de Quebec, Canadá, e morreu em 04 de junho de 2016 em Montreal, Quebec. Porta-voz de seu companheiro, ela o representava na recepção de prêmios e na concessão de entrevistas.

Ressaltando que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria da literatura o conceito de texto como subjetividade e *comunicatividade*, Julia Kristeva acentua, em *Introdução à semiótica* (1974), o esvaziamento da noção de pessoa-sujeito e a consequente ambivalência da escrita. Ao conceituar a intertextualidade como *mosaico de citações*, Kristeva referenda a linguagem poética como duplo: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, ao menos, como duplo” (p.64).

Em *A morte do autor* (1987), dizendo que um livro não é dotado de um “significado último”, de um sentido único, mas é, antes, um “tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (p.52) e que não é o autor, mas a linguagem que fala, Roland Barthes propõe substituir pela própria linguagem, aquele que até aí era tido como seu proprietário, definindo *texto* como:

[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. [...] Dar um Autor a um texto [...] é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. [...] o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. [...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram, umas com as outras, em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita (1987, p.49-53).

Sobre o abandono da busca de uma unidade fundamental de sentido, assim escreve Barthes no verbete *Texte* (théorie du) da *Encyclopaedia Universalis* (1973):

[...] o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas [...]. Epistemologicamente, o conceito de intertexto é o que acrescenta à teoria do texto o volume da socialidade: é toda a linguagem anterior e contemporânea que vem ao texto, não por via de uma filiação referenciada, de uma imitação voluntária, mas por disseminação - imagem que assegura ao texto o estatuto não de uma reprodução, mas de uma produtividade².

² Todas as traduções de textos citados não publicadas em português são de autoria do autor deste artigo. Texto original: “[...] l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement Bakhtiniana, São Paulo, 14 (1): 125-149, Jan./Mar. 2019. 127

Esse fluxo intertextual é identificado por Gérard Genette na imagem do palimpsesto universal como um jogo de relações entre hipertextos e hipotextos. Genette realiza o enquadramento dos hipotextos e dos intertextos³, possibilitando, em definitivo, uma tipologia, ou seja, uma categorização, como a citação, o plágio, a paródia, entre outros, como se lê em *Palimpsestos* (2010):

Parece-me hoje (13 de outubro de 1981) perceber cinco tipos de relações transtextuais [...]. O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de intertextualidade, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal (p.14).

Na produção textual de Réjean Ducharme referendam-se os conceitos de ressonância dialógica bakhtiniana, ou seja, a emergência no texto de outras linguagens com graus diferentes de alteridade em interação dialógica, o mosaico poético de Kristeva, a disseminação de Barthes e o palimpsesto de Genette. Anne Éline Cliche (1992, p.81-82), apontando a sedução dos *enigmas* existentes no texto de Réjean Ducharme, ressalta o jogo de sentidos também contido no próprio nome do autor:

De onde vem o romance ducharmiano? Do nome mesmo de seu autor. [...] Estranhamente, o nome do autor - Réjean Ducharme - é, de certa maneira, particularmente *ducharmiano*, uma vez que ele significa literalmente, segundo o princípio da homofonia - o mestre do talento e da sedução, o regente do charme, da ilusão e do encantamento. Nome, antes de tudo, sedutor, que leva à *devoração* do romance [...]. De onde

repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets [...]. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une reproduction, mais d'une productivité.”

³ Segundo Genette, a intertextualidade é a presença efetiva de um texto em outro, a hipertextualidade designa toda relação que une um texto (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto).

vêm esses romances? Do horror do Nome, da negação que atravessa o texto como se fosse um fantasma de destruição e aniquilação⁴.

Réjean Ducharme passou a integrar a história da literatura do Quebec aos 24 anos, quando da publicação de seu primeiro romance, *L'Avalée des avalés*, em 1966, data também da primeira de suas duas únicas fotografias conhecidas publicamente (a segunda data de 1982). Ducharme era conhecido como o escritor sem rosto (*l'écrivain sans visage*) ou como o romancista fantasma (*le romancier fantôme*), dada a sua recusa em aparecer publicamente. Em entrevista única⁵, concedida a seu amigo, o escritor e jornalista Gérald Godin, em 1966, Ducharme declarou que não queria ser conhecido:

Eu não quero que meu rosto seja conhecido, eu não quero que se faça nenhuma ligação entre mim e meu romance. Eu não quero ser conhecido, não quero ser tomado por um escritor, mas por um homem. Eu não compreendo por que as pessoas querem me ver. Eu não sou um homem interessante (VIANNA NETO, 1998, p.238)⁶.

A curiosa confissão gera uma expectativa de leitura sobre sua relação com a literatura, a respeito da qual Élisabeth Nardout-Lafarge (2001, p.130) escreveu: “[...] deste desaparecimento do homem em prol do homem de letras nascem efeitos mitificantes de identificação autor/narrador/personagem”⁷. Dos poucos dados disponíveis para sua biografia, destaca-se esta epígrafe publicada na primeira edição de *L'Avalée des avalés*, por Claude Gallimard, em resposta à pergunta sobre o nascimento de Ducharme como escritor: “Eu nasci apenas uma única vez, em 1941. Isso aconteceu em São Félix de Valois, na província de Quebec”⁸. Em 1967, quando se publicou seu

⁴ Texto original: “D’où vient le roman ducharmien? Du nom même de son auteur. [...] Étrangement, le nom de l’auteur - Réjean Ducharme - est, d’une certaine façon, particulièrement ‘ducharmien’, puisqu’il signifie littéralement, selon le principe de l’homophonie - le sujet de la maîtrise et de la séduction, le régent du charme, de l’illusion et de l’enchantement. Nom, par avance, offert comme une proie à la dévoration du roman [...]. D’où viennent ces romans? De l’horreur du Nom, du déni qui passe dans le texte sous les traits d’un fantôme de destruction et d’anéantissement.”

⁵ Informação extraída de entrevista concedida ao autor deste artigo em 1997, em Montreal, Canadá, por Robert Lévesque, escritor, jornalista, crítico literário e de teatro na Rádio Canadá, editada em Vianna Neto (1998).

⁶ Texto original: “Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu’on fasse aucun lien entre moi et mon roman. Je ne veux pas être connu, je ne veux pas être pris pour un écrivain, mais pour un homme. Je ne comprends pas pourquoi les gens veulent me voir. Je ne suis pas un homme intéressant”.

⁷ Não há tradução do texto citado publicada em português. Tradução de autoria do autor deste artigo. Texto original de Élisabeth Nardout-Lafarge: “[...] des effets mythifiants d’identification auteur/narrateur/personnage naissent de cette disparition de l’homme au profit de l’homme de lettres”.

⁸ Epígrafe publicada pela Editora Gallimard em *L’avalée des avalés*, 1966. Texto original: “Je ne suis né qu’une fois, en 1941. Cela s’est fait à Saint-Félix-de-Valois, dans la province de Québec.”

segundo livro, *Le nez qui voque* (escrito aos 17 anos), por iniciativa do escritor Raymond Queneau, levantaram-se suspeitas de que o nome Réjean Ducharme, dada a maturidade do texto, era, na verdade, um pseudônimo sob o qual se mantinha em sigilo um escritor maduro, na casa dos quarenta anos, como, talvez, o crítico literário Naïm Kattan ou o próprio Queneau. Na publicação de seu terceiro romance, *L'Océantume*, em 1968, cresceram as suspeitas sobre sua existência. O escritor publicou ainda os romances *La fille de Christophe Colomb* (1969), *L'hiver de force* (1973), *Les enfantômes* (1976), *Dévadé* (1990), *Va savoir* (1994) e *Gros mots* (1999)⁹.

Hifenizado como canadense-francês, confere-se a Réjean Ducharme o estatuto identitário do *bastardo*, ao qual se permite, ou se autoriza metaforicamente, a prática da *devoração* e do *plágio* no exercício de operações intertextuais, como a citação, a paródia, a reciclagem e a *bricolagem*¹⁰. Gastrólatra intelectual, Ducharme reescreve, de certo modo, o *Pantagruel*¹¹ de Rabelais em Bérénice Einberg, protagonista de *L'Avalée des avalés*, descrita na trama narrativa do romance como *l'avalée des avalés dans la va(l)lée des avalés*, ou seja, *aquela que foi devorada pelos devorados no vale dos devorados*. De imensidão devastadora, o vale - *la va(l)lée*, é o lugar onde Bérénice, em seu encontro com a realidade desconcertante que a cerca, descrita como uma grande boca aberta que engole vorazmente o homem em sua trajetória existencial, exercita *essencialmente* a palavra. No jogo de engendramento dos limites pelo ilimitado, admitindo a vitória do menor sobre o maior, da alteridade e da diferença sobre a identidade e o universal, tudo devora a narradora, o excessivo, o desmesurado, o pequeno, o frágil:

⁹ Ducharme foi também compositor de canções de Robert Charlebois, roteirista dos filmes de Francis Mankiewicz, *Les bons débarras* (1978) e *Les beaux souvenirs* (1981), pintor, artista plástico (*bricoleur*) e dramaturgo, tendo escrito as seguintes peças: *Ha! ha!...: le manteau d'arlequin*. Théâtre Français et du monde entier (1982), *Inès Pérée et Inat Tendu* (1976), *Le Cid maghané* e *Le Marquis qui perdit*, ainda sem publicação. Como artista plástico, em suas esculturas-colagens, ou seja, bricolagens, chamadas *Trophoux*, Ducharme usava o pseudônimo de *Roch Plante*. Em 2017, a Editora Les Éditions du Passage (Outrement, Québec) publicou *Le lac tume*, uma edição póstuma dos desenhos do escritor, até então inéditos. Rolf Puls, ex-diretor da Editora Gallimard, amigo do escritor, assina o texto de apresentação da obra, que é dedicada a Claire Richard, companheira de Réjean Ducharme.

¹⁰ Bricolagem (*bricolage*). Intertextualidade praticada através da *colagem* de fragmentos de vários textos.

¹¹Na composição de seu personagem, o gigante *Pantagruel*, devorador grotesco, comilão e bebedor, Rabelais usou o escatológico e o humor em sua crítica a uma sociedade presa às amarras do passado. O livro é uma sátira à sanha conquistadora dos reis, aos costumes da Cavalaria, ao ascetismo religioso e ao sistema educacional da época, tendo sido por isso censurado pela Sorbonne.

Tudo me devora. Quando meus olhos estão fechados, é por meu ventre que sou devorada, e é dentro de meu ventre que eu me aniquilo. Quando meus olhos estão abertos, eu sou devorada pelo que vejo, é no ventre daquilo que vejo que eu sufoco. Eu sou devorada pelo rio grande demais, pelo céu alto demais, pelas flores frágeis demais, pelas borboletas temerosas demais, pelo rosto belo demais de minha mãe (DUCHARME, 1966, p.9)¹².

No desmesurado de sua voracidade, Bérénice devora a terra depois de ter sido devorada por ela, no exercício da comilança escatológica: “[...] devorar tudo, me disseminar sobre tudo, abarcar tudo, impor minha lei a tudo, submeter tudo: do cerne da busca ao núcleo da própria terra” (DUCHARME, 1966, p.216)¹³. Registra-se assim a devoração ducharmiana inscrita não só em Bérénice, mas também em Mille Milles, o escritor copista de *Le nez qui voque*, ambos gastrólatras intelectuais, duplos narrativos de Ducharme. Na narrativa, a protagonista Bérénice Einberg metaforiza a literatura, em uma alusão não só ao discurso de representação, de transgressão e transfiguração do real, mas também ao lugar (não convencional) suplementar de elaboração teórica do discurso literário, no conceito multidimensional e interdisciplinar bakhtiniano. Bérénice devora e é devorada no complexo processo de transfiguração da leitura em escrita, da operação não só intertextual, mas também dialógica, entre a anterioridade cultural do *pater* da biblioteca do bastardo, o *locus* quebequense em construção, e a seção posterior, à moda de Barthes (1973, p.190): “[...] no que se chama de intertextual, é preciso incluir os textos que vêm *após*, as fontes de um texto não estão somente antes dele, elas estão também após ele”¹⁴. Em *Le nez qui voque*, a escrita de Mille Milles é o lugar de exercício de um dinamismo anárquico onde campos opostos, uma vez confrontados, reivindicam suas verdades construídas na resistência de um discurso ao outro, elaborando-se através do jogo constituído pela ambiguidade paródica, ou seja, a apropriação, a reescrita e a ironia como estratégias produtoras do dialogismo, da

¹² Texto original: “Tout m’avale. Quand j’ai les yeux fermés, c’est par mon ventre que je suis avalée, c’est dans mon ventre que j’étouffe. Quand j’ai les yeux ouverts, c’est par ce que je vois que je suis avalée, c’est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère.”

¹³ Texto original : “[...] tout avaler, me répandre sur tout, tout englober, imposer ma loi à tout, tout soumettre: du noyau de la pêche au noyau de la terre elle-même.”

¹⁴ Texto original: “[...] dans ce qu’on appelle l’inter-textuel, il faut inclure les textes qui viennent *après*, les sources d’un texte ne sont pas seulement avant lui, elles sont aussi après lui”.

movência, da fragmentação e da multiplicação polifônica discursiva que constituem o texto inacabado de Ducharme.

Na busca pela reinvenção de identidades, identificam-se, nas práticas culturais exercidas por Mille Milles, características que tornam visível a figura do *bastardo*. É nesse jogo discursivo, no qual se criam tensões entre diferentes referências culturais sobre as quais se tenta legitimar valores e códigos sociais, que o *bastardo* vai ganhando forma, pois, além de romper com várias dessas referências culturais, a figura apropria-se de outras na tentativa de construir no *abastardamento* o auto-engendramento, a reafiliação como busca de autenticidade “alimentada por referências locais ou continentais ditas ‘americanas’”¹⁵, como escreve Gérard Bouchard em *L’Amérique, terre d’utopie* (2002, p. 6). Mille Milles, à maneira do *bastardo*, passando da condição de criatura à de criador, quer reinventar o mundo: “Eu pretendia, me atribuindo poderes divinos, mudar a realidade e as coisas, levá-las, à força de obstinação, a se adaptarem a uma definição simples e rígida que eu chamava de eu. [...] Eu sou, no máximo, o mundo” (DUCHARME, 1967, p.240-241)¹⁶.

De imensidão devastadora, o mundo das letras é o lugar onde Mille Milles exercita essencialmente a palavra em seu encontro com a realidade desconcertante que o cerca. A bricolagem do título - *Le nez qui voque* - revela a montagem do sintagma-chave do livro: *une équivoque*, um equívoco¹⁷. Qual seria o equívoco anunciado no título? A sedução do enigma condena o escritor Mille Milles (navegador e transeunte) a vogar na *água corrente* da narrativa ou a vagar no labirinto das ruelas da *cidade narrativa* de Ducharme, recolhendo, como o *bricoleur*, os cacos necessários à reciclagem textual e à decifração do enigma anunciado. Cumprindo o estigma inscrito em seu nome (Mil Milhas), o personagem reproduz ao infinito, realizando a *mise-en-abîme* do autor, o bricabraque narrativo como roteiro e fundamento de sua própria existência, que consiste em multiplicar irremediavelmente (e não em deslindar) o equívoco, a indecidibilidade do signo narrativo.

¹⁵ Texto original: “[...] nourrie de références locales ou continentales dites ‘américaines’.”

¹⁶ Texto original: “Je prétendais, m’arrogant des pouvoirs divins, changer la réalité et les choses, les amener à force d’opiniâtreté à s’adapter à une définition simple et rigide que j’appelais moi. [...] Je suis, tout au plus, le monde.”

¹⁷ Pela apócope do substantivo *nez* e a substituição do definido *le* pelo indefinido *une*, retoma-se o valor inicial de *une équivoque*.

Nesses termos, o texto de Ducharme contribui para a elaboração do novo discurso identitário em curso no bojo da Revolução Tranquila¹⁸, permitindo ao canadense-francês do Quebec tornar-se quebequense. O percurso do *bastardo* é, pois, identificado, por Bouchard (2002, p.6-7), no discurso identitário elaborado na literatura e nas ciências sociais: “[...] primeiro a rejeição da pátria-mãe provedora, suas tradições, normas e modelos, depois a instituição de novas referências resultantes de uma re-apropriação simbólica do passado, do território, da língua, de si mesmo e do outro”¹⁹. Assim é que, em *Le nez qui voque*, Mille Milles enxerta a letra “l” dobrada em *patriotisme* para criar o termo *patrillotisme*, descaracterizando o enunciado de *patriotismo* como paradigma nacional e acrescentando ao significante a fonia do suplemento sócio-cultural-linguístico diferenciado, onde se inscrevem códigos *outsiders* muitas vezes sem representação na língua padrão:

Vamos falar um pouco do Canadá, tema imaculado. [...] Contra a corrente, vamos correr em direção às regiões brancas da atividade humana. Vamos nos voltar para a religião, as artes, o trabalho, o racismo e o *patrillotisme*. [...] Aqueles que não ultrapassaram (a fronteira), que já estavam do lado de cá, são os Canadenses dentre os Americanos, são os comprados, é isso que os Americanos que ultrapassaram a fronteira vieram comprar (DUCHARME, 1967, p.147-148).²⁰

Nem francês, nem inglês, o *bastardo* nascido nas Américas busca, através de sua (re)invenção identitária, a ancoragem de sua singularidade *ethoetnocultural* em solo americano: “Dizem que há vinte milhões de Canadenses. Onde é que eles vivem? Partiram para onde? Onde estão todos eles? Não há nenhum Canadense no Canadá.

¹⁸ Segundo Rosa Vianna Neto (1999, p.57-74), o contexto dos anos sessenta marcou-se pelo deslocamento de identidades nacionais, visível em movimentos de expressão sócio-político-cultural de contestação e ruptura com os cânones hegemônicos ocidentais, como, especialmente, o episódio estudantil em maio de 68 na França, o movimento hippie, as manifestações contra-culturais em Woodstock (Estados Unidos) e a Revolução Tranquila do Quebec que abalou instituições e expressou mudanças nas estruturas éticas, culturais e ideológicas, testemunhando divisões e contradições internas que identificam particularmente o *ethos* quebequense. As primeiras narrativas ducharmianas encenam a crítica da cultura dominante e elaboram uma leitura das formações culturais e sociais dos anos 60 e 70.

¹⁹ Texto original: “[...] d’abord le rejet de la mère patrie nourricière, de ses traditions, normes et modèles, puis l’institution de nouvelles références issues d’une ré-appropriation symbolique du passé, du territoire, de la langue, de soi et de l’autre”.

²⁰ Texto original: “Parlons un peu du Canada, sujet immaculé. [...] À contre-courant, courons vers les régions blanches de l’activité humaine. Portons-nous vers la religion, les arts, le travail, le racisme et le patrillotisme. [...] Ceux qui n’ont pas sauté, qui étaient déjà de ce côté-ci, ce sont les Canadiens d’entre les Américains, ce sont les achetés, c’est cela que les Américains qui ont sauté sont venus acheter.”

Onde estão os vinte milhões de Canadenses? Onde estamos nós?”²¹. Citando ironicamente o hino nacional canadense, Ducharme anuncia sua proposta de desconstrução das formações sócio-político-culturais que mobilizaram o imaginário canadense-francês: “Ó Canadá, minha pátria, meus antepassados, tua face, teus seios, teus brasões gloriosos!” (DUCHARME, 1966, p.148)²².

É no jogo entre as práticas migratórias, ou seja, o deslocamento entre fronteiras, a desconstrução e o remapeamento dos jogos de territorialização, que se constitui o núcleo gerador da trama narrativa de alguns de seus romances, como se lê em *Le nez qui voque*: “O Canadá é um vasto país vazio, uma terra sem casas e sem homens, menos no sul, menos ao longo da fronteira dos Estados-Desunidos, menos lá onde os Americanos ultrapassaram a fronteira” (DUCHARME, 1966, p.147)²³. Como fundador da paródia heterolinguística na narrativa de Ducharme, Mille Milles pratica a ironia dizendo que o Canadá é *aca nada*: “A palavra Canadá teria nascido dos espanhóis *aca* e *nada* que significam: nada aqui [...]. Pobre Mille Milles! [...] Totalmente só!” (DUCHARME, 1966, p.15)²⁴.

A desconstrução de Estados Unidos e sua reconstrução em Estados-Desunidos suplementa o material paródico entrevisto na citação. Esse é um de seus exercícios de subversão da ordem: a prática de (re)territorializações cartográficas, políticas e culturais. Isso se dá a partir de uma redefinição de fronteiras redesenhadas pela forte dinâmica de mutações das construções sócio-político-culturais produzidas pela homogeneização cultural-identitária ditada pela política hegemônica do *Big Brother* estadunidense. Com isso, está-se pensando nas representações culturais migrantes e suas possibilidades de intervenção no jogo de poder nas Américas, onde a construção da americanidade constitui-se também em uma estratégia de ação transnacional e redefinição do aparato conceitual de fronteiras. Vale lembrar que regiões e países ditos periféricos experimentam uma nova forma de colonialismo, um neocolonialismo aplicado pela globalização capitalista e administrado predominantemente pelos Estados

²¹Não há tradução do texto citado publicada em português. Tradução de autoria do autor deste artigo. Texto original de Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, 1966, p.148: “Ils disent qu’il y a vingt millions de Canadiens. Où vivent-ils? Où sont-ils partis? Où sont-ils tous? Il n’y a pas un seul Canadien au Canada. Où sont les vingt millions de Canadiens? Où sommes nous?”

²² Texto original: “Ô Canada, ma patrie, mes aïeux, ton front, tes seins, tes fleurons glorieux!”

²³ Texto original: “Le Canada est un vaste pays vide, une terre sans maisons et sans hommes, sauf au sud, sauf le long de la frontière des États-Désunis, sauf là où les Américains ont débordé.”

²⁴ Texto original: “Le mot Canada serait né des espagnols *aca* et *nada* qui signifient: rien ici [...]. Pauvre Mille Milles! [...] Tout seul!”

Unidos. Assim é que Ducharme exercita sua ironia, no repúdio à depressão, ao tédio, à letargia, mas também à exploração neocolonialista:

Dorme, Canadá, dorme; eu durmo com você. Continuemos deitados, Canadá, até o momento em que um sol que valha a pena se levante. [...] O Canadá é. O Canadá é ou não é? [...] No Canadá, nesse momento, não há ninguém que não seja americano a não ser o embaixador do planeta Marte. [...] Quem, no Canadá, não é da raça dos hot-dogs, dos hamburgers, do bar-b-q, dos chips, dos toasts, dos buildings, dos stops, do Reader's Digest, da Life, da Metro Goldwyn-Mayer, do rock'n roll²⁵ e do mingau? Quem dentre nós, meus irmãos, não é um apóstolo de Popeye, de Woodpecker, de Papai tem razão, da Dodge, da Plymouth, da Chrysler, dos carburadores roucos, do cha-cha-cha, da Coca-Cola, do Seven-up, de Jerry Lewis e de Tcharles Boyer? Quem, aqui, tem a coragem de ir quebrar a cara dos cantores pagos pelos vendedores de Pepsi, cantores que cantam, nem mais nem menos, que somos da geração Pepsi? Para aqueles que não estiverem informados, aqueles que não captam as estações de rádio canadenses, eu garanto que a Pepsi é um líquido dos Estados-Desunidos, uma espécie de Coca-Cola (DUCHARME, 1966, p.148-149)²⁶.

Em *La fille de Christophe Colomb*, crônica do *achamento* das Américas que, órfã do pai ausente de sua escritura, pode cair nas mãos de qualquer público leitor com repertórios diferenciados para sua recepção, e que tanto pode ser excepcionalmente bem aceita como fortemente recusada, como diz Derrida analisando Platão em *Edmond Jabès e a questão do livro* (1971, p.98) -

[...] ausência do escritor. Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas para a sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. [...] deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (Como diz *Fedro*, o escritor, privado da

²⁵Reprodução crítica feita por Ducharme ao modelo WASP etnocêntrico. O autor deste artigo optou pela não tradução dos ícones emblemáticos WASP, uma vez que a tradução descaracterizaria a carga semântica emblemática do paradigma.

²⁶ Texto original: “Dors, Canada, dors; je dors avec toi. Restons couchés, Canada, jusqu’à ce qu’un soleil qui en vaille la peine se lève. [...] Le Canada est. Le Canada est-il ou n’est-il pas? [...] Au Canada, maintenant, il n’y a plus que l’ambassadeur de la planète Mars qui ne soit américain. [...] Qui, au Canada, n’est pas de la race des hot-dogs, des hamburgers, du bar-b-q, des chips, des toasts, des buildings, des stops, du Reader’s Digest, de Life, de la Metro Goldwyn-Mayer, du rock’n roll et du bouillie-bouillie? Qui d’entre nous, mes frères, n’est pas un apôtre de Popeye, de Woody the Woodpecker, de Papa a raison, de la Dodge, de la Plymouth, de la Chrysler, des carburateurs enrhumés, du cha-cha-cha, du Coca-Cola, du Seven-up, de Jerry Lewis et de Tcharles Boyer? Qui, ici, a le courage d’aller casser la gueule aux chanteurs payés par les vendeurs de Pepsi, chanteurs qui chantent ni plus ni moins que nous sommes de la génération Pepsi? Pour ceux qui ne seraient pas au courant, qui ne captent pas les postes de radio canadiennes, je précise que le Pepsi est un liquide des États-Désunis, une sorte de Coca-Cola.”

assistência do seu pai, “vai sozinho”, cego, “rolar para a direita e para a esquerda, indiferentemente, junto daqueles que o entendem e junto daqueles que não se interessam por ele”, errante, perdido, porque está escrito [...] “na água”, diz Platão, que também não acredita nos “jardins da escritura” [...].) *Abandonar* a escritura, é só lá estar para lhe dar passagem. Em relação à obra, o escritor é, ao mesmo tempo, tudo e nada.

- o narrador, duplo narrativo de Ducharme, alimenta as fronteiras do imaginário com aventuras extraordinárias em terras exóticas e distantes (como Marco Pólo, em, por exemplo, *Simbad, o marujo*) e, pouco preocupado com a questão, avisa a quem possa interessar: “Então? Minhas metáforas? Você detesta elas? Basta dar o fora!” (DUCHARME, 1969, p.182)²⁷. Ou indica, ironicamente, outra pista de leitura, outras trilhas: “Pergunte a Baudelaire. Ele te repetirá isso até a morte. / E em alexandrinos! Isso dá muito mais pena” (DUCHARME, 1969, p.192)²⁸.

Negando, pois, a mimetização do modelo da ex-metrópole francesa e do anglófono dominante, responsável pela hifenização do canadense-francês, o *bastardo* recusa, em *L’Avalée des avalés*, o imobilismo das estátuas e se reinventa sem concessões ao sistema em busca de seu auto-engendramento:

É preciso se recriar, se reconstruir no mundo. A gente nasce como nascem as estátuas. A gente vem ao mundo como estátua: alguma coisa nos fez e não se tem outra coisa a fazer senão viver da forma como se é feito. É fácil. Eu sou uma estátua que trabalha para se modificar, que se esculpe a si mesma em alguma outra coisa. Quando a gente se constrói a si mesmo, a gente sabe quem se é. O orgulho exige que a gente seja aquilo que se quer ser. [...] O que conta é saber-se responsável por cada ato que se realiza, é viver contra aquilo que uma natureza imposta a nós nos condenava a viver. É preciso, a exemplo do gigante negro, guardião dos espíritos malfetores, se fazer chicotear para não adormecer. Se for preciso, para manter minhas pálpebras abertas, eu arrancarei minhas pálpebras. Escolherei o solo de cada um de meus passos. A partir do pouco orgulho que tenho, eu me reinventarei (DUCHARME, 1966, p.42-43)²⁹.

²⁷ Texto original: “Alors? Mes métaphores? On les déteste? On n’a qu’à s’en aller”²⁷.

²⁸ Texto original: “Demande à Baudelaire. Il te racontera ça à mort. / Et en alexandrins! Ça fait bien plus pitié.”

²⁹ Texto original: “Il faut se recréer, se remettre au monde. On naît comme naissent les statues. On vient au monde statue: quelque chose nous a faits et on n’a plus qu’à vivre comme on est fait. C’est facile. Je suis une statue qui travaille à se changer, qui se sculpe elle-même en quelque chose d’autre. Quand on s’est fait soi-même, on sait qui on est. L’orgueil exige qu’on soit ce qu’on veut être. [...] Ce qui compte c’est se savoir responsable de chaque acte qu’on pose, c’est vivre contre ce qu’une nature trouvée en nous nous condamnait à vivre. Il faut, à l’exemple du géant noir gardien des génies malfaisants, se faire

2 A arte de plagiar e a guerrilha intertextual

Em um ensaio antológico da crítica do Quebec sobre relações textuais, Gilles Marcotte (1990) escreve sobre a *arte de plagiar*. Segundo Marcotte:

[...] o plágio é uma forma extrema de diferenciação, uma *guerrilha* realizada com as armas roubadas ao inimigo, e é por isso que há, em uma cultura minoritária e ameaçada como a quebequense, uma necessidade que não se impõe com o mesmo vigor, por exemplo, nos Estados Unidos ou no Brasil (1990, p.127)³⁰.

No texto do ensaísta quebequense, dois sintagmas se destacam como índices de leitura do conceito: *armas roubadas* e *cultura minoritária*. A carga semântica que insere na palavra *plágio* o estatuto de roubo sugere uma perspectiva de leitura que se completa na metáfora da *guerrilha*. A *guerilha* quebequense, que se configura como ato cultural, praticada por uma cultura minoritária e ameaçada de apagamento de sua singularidade cultural e linguística pela esmagadora maioria anglófona da América do Norte, justifica o roubo das armas do inimigo. Na *guerrilha cultural* apontada por Marcotte, referenciam-se representações identitárias quebequenses nas quais é evidente a tensão entre a fragmentação dos sistemas simbólicos, dos processos ideológicos e a retomada da tradição, a recuperação da memória cultural e do discurso coletivo em toda sua complexidade. A metáfora de Marcotte sobre a prática do *plágio* como *guerrilha cultural*, onde se justifica o *roubo*, as armas roubadas ao inimigo pelo bastardo, necessárias à defesa de sua cultura minoritária, também justifica a autonomia do autor para a transgressão que define o discurso literário e a apropriação que identifica a paródia como discurso da violência: “O romance ducharmiano se apropria do texto de outro para fazê-lo seu, ou se submete a ele, recebendo-o como uma invasão, sob o risco de perder esta autonomia de autor tão cara a Lautréamont e a Bérénice Einberg?”

fouetter pour ne pas s’endormir. S’il le faut, pour garder mes paupières ouvertes, j’arracherai mes paupières. Je choisirai le sol de chacun de mes pas. À partir du peu d’orgueil que j’ai, je me réinventerai.”

³⁰ Texto original: “[...] le plagiat est une forme extrême de différenciation, une *guérilla* faite avec des armes volées à l’ennemi, et c’est pourquoi il a, dans une culture minoritaire et menacée comme la québécoise, une nécessité qui ne s’impose pas avec la même vigueur, par exemple, aux États-Unis ou au Brésil.”

(MARCOTTE, 2000, p.83-84)³¹. Destacando a violência do discurso paródico (arma roubada ao inimigo), Marcotte cita Bérénice Einberg, personagem de *L'Avalée des avalés* na qual se inscreve o duplo narrativo de Ducharme, e o escritor Lautréamont³², também referenciado por Genette em *Palimpsestes*, ambos identificados com o estatuto identitário do bastardo. Hifenizados, Ducharme como canadense-francês e Lautréamont como franco-hispano-americano, aos dois se permite, ou se autoriza metaforicamente, a *devoração* e o *plágio* na prática de operações intertextuais: “[...] a própria invenção, a originalidade, são imitadas, copiadas” (MARCOTTE, 2000, p.92)³³.

Segundo Bernard Andrès (1999, p.136-137), se há a coerção da herança institucional, é preciso invertê-la pelo jogo paródico, pela *guerrilha cultural*, assinando-se assim, como quer Gérard Bouchard, o ato de nascimento da americanidade na literatura quebequense: “Enfim, após meio século, o discurso literário descreveu uma trama no seio da qual se pode ler um realinhamento de referências” (2000, p.3)³⁴. É ainda Gilles Marcotte que chama a atenção sobre o trabalho de manipulação do léxico tradicional no jogo de ressignificação entre significante e significado na obra de Ducharme, enquanto Élisabeth Nardout-Lafarge (2001) registra o jogo intertextual com os inumeráveis hipotextos que afloram no hipertexto do escritor quebequense, no âmbito do qual se aborda o discurso literário como lugar privilegiado de circulação de construções culturais nas quais se identifica a representação de *ethoi* constitutivos da americanidade. Nesse sentido, Marcotte (1989) reconhece Réjean Ducharme como o *descobridor* do romance americano³⁵ com *La fille de Christophe Colomb*: “Enfim, aí

³¹ Texto original: “Le roman ducharmien s’empare-t-il du texte de l’autre pour le faire sien, ou se soumet-il à lui, le reçoit-il comme une invasion, au risque de perdre cette autonomie d’auteur si chère à Lautréamont et à Bérénice Einberg?”

³² Segundo Gaston Bachelard (1979, p.7-8), Lautréamont é o pseudônimo de Isidore-Lucien Ducasse: “Nada se sabe sobre a vida íntima de Isidore-Lucien Ducasse que continua bem escondida sob o pseudônimo de Lautréamont. Nada se sabe sobre sua personalidade. [...] Somente através de sua obra é que se pode julgar o que foi sua alma”. Texto original: “On ne sait rien sur la vie intime d’Isidore Ducasse qui reste bien cachée sous le pseudonyme de Lautréamont. On ne sait rien de son caractère. [...] C’est à travers l’oeuvre seulement qu’on peut juger ce que fut son âme”.

³³ Texto original: “[...] l’invention même, l’originalité, sont imitées, copiées.”

³⁴ Texto original: “Enfin, depuis un demi-siècle, le discours littéraire a décrit une trame au sein de laquelle on peut lire un réalignement de références.”

³⁵ A referência ao vocábulo *americano* é tomada no sentido que os intelectuais quebequenses Gérard Bouchard e Gilles Marcotte, dentre outros, reivindicam para a palavra. Interrogando a identidade semântica do vocábulo, predominantemente sobredeterminada pela representação cultural dos Estados Unidos da América do Norte, os dois autores propõem a implantação de uma política de intervenção cultural para a inscrição das alteridades culturais das três Américas na carga semântica da palavra. Trabalha-se assim sua ressignificação identitária à luz dos processos de apreensão da americanidade, preferindo-se o emprego do adjetivo *estadunidense* para as referências às questões relativas aos EUA.

está, pois, nosso romance americano e aí está seu próprio descobridor” (MARCOTTE, 1989, p.93)³⁶. No romance, a filha de Cristóvão Colombo nasce da prática da zoofilia do descobridor com uma galinha *leghorn*:

Colômbia Colombo, filha de Cristóvão Colombo, minha cara, / É graciosa e bela como um passarinho. / Aliás, nascida do célebre ovo de seu notório pai, / Ela quase se tornou um desses seres que o vento leva; [...] Em Manne e em Fautre, correu o boato / De que a galinha legorne era sua mamãe (DUCHARME, 1969, p.17)³⁷.

O corpo de Colombe, elaborado a partir de experiências violentas, de ultrajes, canibalizações e reciclagens constitui-se como uma das possíveis representações estéticas da metáfigura do *ciborgue*. A aproximação da representação do corpo de Colombe como metáfigura identificada na figura do *bastardo* com o fenômeno do *ciborgue* ganha maior legitimidade quando se acresce a ele a representação da *bâtardise* do *ciborgue*. A substituição dos órgãos de Colombe por órgãos de homem, de animais e de material *trash* configura a monstruosidade e o aviltamento do corpo da filha de Cristóvão Colombo:

No hospital, eles analisam seu sangue. / Ele é belo, ele é forte, ele é saudável, ele é vermelho. / É preciso doar seu sangue a algo que seja mais útil a seu tempo. / Eles injetam seu sangue em um vampiro pior que carrapato chamado Cruz-Vermelha. / [...] Eles enxertam nela olhos caqui e pernas amarelo-limão. / [...] Eles substituem seus pulmões por pneumáticos. / [...] Ela está negra como azeviche. Antes, ela era loura. / Ela tinha uma voz de sereia. Agora ela não faz senão gaguejar. / [...] Eles implantaram nela dentes tão grandes / Que ela não pode abrir a boca. / Um maquiador celeste fez retoques nela. / Pouco a pouco, ela volta a ser ela mesma (DUCHARME, 1969, p.99-101)³⁸.

³⁶ Texto original: “Le voici donc, enfin, notre roman américain, et voici le découvreur lui-même.”

³⁷ Texto original: “Colombe Colomb, fille de Christophe Colomb, ma chère, / Est gracile et belle comme un petit oiseau. / D’ailleurs, née de l’oeuf célèbre de son notoire père, / Elle a failli devenir un de ces êtres que peut porter l’air; [...] À Manne et à Fautre, le bruit a couru / Que la poule leghorn était sa maman.”

³⁸ Texto original: “À l’hôpital, ils regardent son sang. / Il est beau, il est fort, il est sain, il est rouge. / Il faut donner son sang à plus utile que soi à son temps. / Ils l’injectent à un vampire pire que tique appelé Croix-Rouge. / [...] Ils lui ont posé des yeux kaki et des jambes jaune citron. / [...] Ils remplacent ses poumons par des pneumatiques. / [...] Elle est noire comme jais. Avant, elle était blonde. / Elle avait une voix de sirène. Elle ne fait que bégayer. / [...] Ils lui ont planté des dents si grandes / Qu’elle ne peut pas ouvrir la bouche. / Un visagiste céleste fait des retouches. / Peu à peu, elle redevient elle-même.”

O enxerto de seus órgãos humanos em seres representativos da escória social e a transfusão de seu sangue para as veias do *vampiro pior que carrapato chamado Cruz-Vermelha* sugere, na metáfora do corpo textual, a vampirização capitalista das Américas coloniais e pós-coloniais. Esses processos de destruição pela canibalização e de recomposição corporal de Colombe, acrescentando ao procedimento da reciclagem o enxerto de materiais *trash*, não recicláveis, são indicadores de leitura de um rompimento radical com as utopias fundadoras e os mitos edênicos. Tomado o corpo de Colombe como metáfora das Américas, o texto expõe o malogro das utopias americanas fundadas na reedição das construções edênicas, dos *loci* paradisíacos (des)territorializados no conceito da Nova Canaã, da Terra (eternamente) Prometida e denuncia, através da representação extremamente grotesca da filha de Cristóvão Colombo, o resultado monstruoso dos projetos ocidentais de civilização e suas matrizes de exploração, violência e desumanização pelo capital.

É a vontade de auto-engendramento sem compromisso com os mitos fundadores, com a unicidade, que aproxima o *ciborgue do bastardo* das Américas. O *ciborgue*, recomposto a partir de uma *assemblage (bricolagem)* de pedaços diversos, reúne em sua composição a inscrição de categorias sociais e identidades culturais que visam à regulamentação de um novo poder simbólico. Nesse corpo, que se constrói e se desconstrói, inscreve-se uma troca contínua de significações, exigindo que se privilegie uma análise de um eu difuso e uma pluralidade de sujeitos que coexistem social e culturalmente. Na construção do corpo monstruoso da filha de Cristóvão Colombo, Ducharme associa, na metáfora do texto, as mutações sofridas pelo corpo de Colombe e as marcas impressas, porém nem sempre expressas, no *corpo* das Américas pós-coloniais. Toma-se, assim, o corpo de Colombe Colomb como metáfora onde se podem ler inscrições de uma historiografia desconstrutora dos paradigmas neocolonialistas. Levando-se em conta a proposta de elaboração de material crítico através da perspectiva dialógica interamericana, o corpo é tomado, pois, como representação simbólica e estética dessa situação de *désordre*, privilegiada na representação do corpo de Colombe Colomb como lugar de inscrição de um referencial estético carregado de ressignificações identitárias no contexto pós-colonial das Américas.

Nesse contexto, Gilles Marcotte (1990, p.90) define o plagiador como “um grande consumidor e transformador dos textos de outro”³⁹. Apropriando-se de fragmentos de cultura para recombina-los, o *plágio*, como método, tem, na apropriação, no desvio e nas combinações, a base de seu *corpus*, utilizando-se de operações intertextuais como a reciclagem, o *ready-made*⁴⁰, a bricolagem e a escrita automática⁴¹, para a prática desse discurso relacional. No trabalho de montagem da *bricolagem* interminável do texto ducharmiano, configura-se, como escreve Laurent Maillot, uma vastíssima, fantástica e eclética “biblioteca imaginária”⁴², com menções muitas vezes desordenadas de nomes de autores e de títulos de livros, citações verdadeiras ou falsas, alusões, ecos, reminiscências e inscrições de textos literários anteriores. Em entrevista ao autor deste artigo (VIANNA NETO, 1998)⁴³, Claire Richard, companheira e porta-voz de Ducharme, fala sobre sua compulsão pela leitura:

Ele lê tudo, Réjean, ele lê tudo! É incrível tudo o que se pode encontrar em suas mãos. Ele lê muito, muito, muito! Ele lê todo o tempo e tudo! É impossível saber o que ele lê, porque ele lê sem parar, sem parar! Eu acho que ele lê absurdamente. Há sempre, ao acordar, pela manhã, dois, três livros jogados pela cama. Ele andava de bicicleta e dizia que conhecia tão bem o caminho que era capaz de ler andando de bicicleta! (VIANNA NETO, 1998, p.232)⁴⁴.

Essa errância em bicicleta é ficcionalizada em *Le nez qui voque* com Mille Milles (Mil Milhas), personagem que viaja em sua bicicleta, metaforizada como seu barco de ficções, atravessando milhas e milhas em uma travessia alucinada:

Eu sou um irreverente. Eu amo a vida. Eu quero a vida e eu tenho a vida. Eu tomo de uma só vez toda a vida em meus braços [...]:

³⁹ Texto original: “[...] un grand consommateur et transformateur des textes d’autrui.”

⁴⁰ Ressignificação artística de objetos comuns. (Re)apresentação metafórica.

⁴¹ Produção de texto escrito através do fluxo do inconsciente, criado por surrealistas e/ou dadaístas, mais especificamente, por André Breton e Tristan Tzara em 1919.

⁴² Laurent Maillot, *Réjean Ducharme aux limites de l’écriture*. Discurso pronunciado em 27 de novembro de 1990, quando da entrega a Réjean Ducharme do prêmio Gilles-Corbeil da Fundação Émile Nelligan, p.3.

⁴³ Entrevista com Claire Richard, em 1997, Montreal, editada em Vianna Neto (1998).

⁴⁴ Texto original: “Il lit tout, Réjean, il lit tout! C’est pas croyable tout ce qui peut lui tomber sur la main. Il lit beaucoup, beaucoup, beaucoup! Il lit tout le temps et tout! Impossible de savoir ce qu’il lit, parce qu’il lit sans arrêt, sans arrêt! Je pense qu’il lit énormément. Il y a toujours, au réveil, deux, trois livres qui traînent. Il voyageait en bicycle et il disait qu’il connaissait tellement le trajet qu’il lisait en bicycle!”

“Quanto mais loucos somos, melhor. Eu não embarco em nada. Eu sou o barco e eu abarco tudo” (DUCHARME, 1967, p.242)⁴⁵.

Mailhot, no discurso que proferiu em homenagem a Ducharme na recepção do Prêmio *Gilles-Corbeil* da *Fondation Émile-Nelligan* em 1990, pelo conjunto de sua obra, diz que “Ducharme reescreve tudo aquilo que ele toca, tudo aquilo que o toca, mas ele começou e começa sempre por ler, quer dizer, por ver, a uma justa distância, o mundo que o precede e que o cerca. [...] Para se livrar dele, medir forças com ele, substituí-lo” (MAILHOT, 1990)⁴⁶.

E é o próprio Ducharme quem diz em *L'Avalée des avalés*: “Tudo o que eu peço a um livro é me dar energia e coragem, é me dizer que há mais vida do que eu posso viver, é me lembrar assim a urgência de agir” (1966, p.107-108)⁴⁷. Claire Richard, confirmando que a única forma de diálogo que Ducharme mantém com o mundo é a possibilidade de escrever, revela a imensa solidão do escritor sem a literatura: “Jamais Réjean falará daquilo que ele fez. Ele não lê nenhum jornal, nenhuma crítica. Jamais ele tentará saber o que dizem sobre ele. É um homem que vive completamente só” (VIANNA NETO, 1998, p.232)⁴⁸. E *Mille Milles*, voz narrativa de Ducharme, em *Le nez qui voque*, reitera a informação: “Neste momento eu escrevo. Mas, se não escrevesse, eu não faria nada. [...] Escrever é a única coisa que posso fazer para distrair meu mal e eu não gosto de escrever. Meu estado é difícil de descrever. Tudo em mim é vazio, destroçado” (DUCHARME, 1967, p.71)⁴⁹.

Em *Le nez qui voque*, Ducharme rompe com as estruturas maniqueístas francófona e anglófona nas quais se construía o imaginário coletivo do Canadá francês. Nesse sentido ele critica o imobilismo das construções identitárias canadenses enraizadas nos cânones europeus e estadunidenses de onde se excluem as alteridades

⁴⁵ Texto original: “Je suis un joyeux luron. J’aime la vie. Je veux la vie et j’ai la vie. Je prends d’un seul coup toute la vie dans mes bras [...]: ‘Plus on est de fous, mieux c’est. Je ne m’embarque pas. C’est moi, la barque, et j’embarque tout’.”

⁴⁶ Texto original: “Ducharme réécrit tout ce qu’il touche, tout ce qui le touche, mais il a commencé et commence toujours par lire, c’est-à-dire, par voir, à juste distance, le monde qui le précède et qui l’entoure. [...] Pour s’en débarrasser, se mesurer à lui, le remplacer.”

⁴⁷ Texto original: “Tout ce que je demande à un livre, c’est de m’inspirer ainsi de l’énergie et du courage, de me dire ainsi qu’il y a plus de vie que je peux en prendre, de me rappeler ainsi l’urgence d’agir.”

⁴⁸ Texto original: “Jamais Réjean parlera de ce qu’il a fait. Il ne lit aucun journal, aucune critique. Jamais il essaiera de savoir ce qu’on dit de lui. C’est un homme qui vit complètement seul.”

⁴⁹ Texto original: “En ce moment, j’écris. Mais, si je n’écrivais pas, je ne ferais rien. [...] Écrire est la seule chose que je puisse faire pour distraire mon mal et je n’aime pas écrire. Mon état est difficile à décrire. Tout en moi est vide, effondré.”

extraterritorializadas moventes. Assim, tornando visível a movência de alteridades culturais híbridas nessa fronteira onde circulam repertórios *ethoetnoculturais* diversos, Ducharme, ironizando o *québécois de souche*⁵⁰, nega a identidade única e denuncia, com *Mille Milles*, seu duplo narrativo, a exclusão da diversidade:

Canadá é um nome próprio indicativo de um domínio que não existe, por falta de Canadenses. [...] Do que é mesmo que eu falava? Onde eu quero chegar? Haveria Canadenses franceses e eles seriam Canadenses franceses porque seus pais fizeram o comércio de peles. [...] Os Canadenses franceses (o nome já diz tudo) têm a pretensão de gozar de um privilégio do qual não gozam os outros Canadenses (o nome já diz tudo). Esse privilégio é ter descoberto o Canadá e lhe ter dado os primeiros golpes de arado, é lhe ter feito sangrar o trigo (sangrar o nariz) pela primeira vez. Eu mesmo, *Mille Milles*, quando estava no ventre de minha trisavó, eu era os primeiros habitantes. A gente pode ter estado no ventre do seu trisavô? Não, senhor. A gente só pode ter estado no ventre do seu⁵¹ trisavó, o ventre de uma mulher (1967, p.150-151)⁵².

Assim Ducharme se diverte solitariamente com o logro que as representações verbais podem produzir, distantes da paternidade castradora, em um público leitor diferenciado. A recusa da identidade de escritor (“Eu não quero ser tomado por um escritor”) não se justifica senão pela *mise-en-abîme* em seus múltiplos personagens, leitores compulsivos e escritores *outsiders* que ficcionalizam o real negando sua existência e afirmando sua ilusão como saída (equívoca) do inevitável vazio.

⁵⁰ Trata-se do quebequense *puro*, descendente em linha direta do francês *fundador* do Quebec, com quem comunga de uma mesma origem, de um mesmo passado que autoriza o direito de posse e propriedade da terra pela sucessão hereditária.

⁵¹ Apesar do substantivo feminino, o pronome no texto original é masculino. Trata-se de um procedimento recorrente na obra de Réjean Ducharme, qual seja: a inversão de gêneros e de padrões, além de um jogo constante de transgressão dos códigos da língua francesa, um desejo de apropriação da língua da ex-metrópole para nela inscrever as singularidades quebequenses. Há também a produção do *non sens* em uma relação lúdica com o discurso filosófico.

⁵² Texto original: “Canada est un nom propre désignant un dominion qui n’existe pas, faute des Canadiens. [...] De quoi parlais-je? Où voulais-je en venir? Il y aurait des Canadiens français et ils seraient Canadiens français parce que leurs pères ont fait la traite des fourrures. [...] Les Canadiens français (le nom seul est ainsi) prétendent jouir d’un privilège dont ne jouissent pas les autres Canadiens (le nom seul est ainsi). Ce privilège, c’est celui d’avoir découvert le Canada et de lui avoir donné les premiers coups de charrue, de lui avoir fait saigner du blé (saigner du nez) pour la première fois. Moi même, *Mille Milles*, quand j’étais dans le ventre de ma trisaïeule, j’étais les premiers habitants. Peut-on avoir été dans le ventre de son trisaïeul? Non, monsieur. On ne peut avoir été que dans le ventre de son trisaïeule, le ventre d’une femme.”

Conclusão

Selecionando-se a parceria dialógica entre Friedrich Nietzsche e Jacques Derrida sobre a metodologia e a metafísica da origem como referencial teórico, a questão da *originalidade autoral* aponta uma das possibilidades de *leitura intertextual*. Em *La généalogie de la morale* (1971), Nietzsche ensina que:

[...] toda a história de uma *coisa*, de um costume, pode ser uma cadeia ininterrupta de interpretações e aplicações sempre novas, cujas causas nem mesmo têm necessidade de estar ligadas entre si, mas que, em certas circunstâncias, não fazem senão que se suceder e se substituir ao sabor do acaso (p.57)⁵³.

Derrida (1991) acrescenta, à “cadeia ininterrupta de interpretações” (NIETZSCHE, 1971, p.57)⁵⁴ nietzschiana, sua “tarefa infinita de tradução” (BENNINGTON; DERRIDA, 1991, p.164-165)⁵⁵ como estigma babélico e o conseqüente desafio do signo transcendental a que aspira a literatura, ou seja, a perplexidade da criação, independente da razão:

Clamando seu nome, Babel, Deus exige uma tradução que só alcance sucesso produzindo a confusão. Ciumento de seu nome e de seu idioma [...], Deus exige respeito à sua singularidade, a seu nome, instaurando a confusão que, por si só, torna necessária a tradução que ela torna impossível ao mesmo tempo. Este golpe de força, a assinatura de Deus, que nos submete à nossa tarefa infinita de tradução, será aquele a que aspira a literatura em geral (BENNINGTON; DERRIDA, 1991, p.164-165)⁵⁶.

Diz ainda Derrida que “como a confusão absoluta é impensável, tanto quanto a compreensão absoluta, o texto é, por definição, situado nesse meio, e, portanto, todo texto clama por uma tradução que jamais será feita” (BENNINGTON; DERRIDA,

⁵³ Texto original: “[...] toute l’histoire d’une *chose*, d’un usage, peut être une chaîne ininterrompue d’interprétations et d’applications toujours nouvelles, dont les causes n’ont même pas besoin d’être liées entre elles, mais qui, dans certaines circonstances, ne font que se succéder et se remplacer au gré du hasard.”

⁵⁴ Texto original: “chaîne ininterrompue d’interprétations.”

⁵⁵ Texto original: “tâche infinie de traduction.”

⁵⁶ Texto original: “En clamant son nom, Babel, Dieu exige une traduction qui ne réussit qu’en produisant la confusion même. Jaloux de son nom et de son idiome [...], Dieu exige un respect de sa singularité, de son nom, en instaurant la confusion qui seule rend nécessaire la traduction qu’elle rend impossible du même coup. Ce coup de force, la signature de Dieu, qui nous plie à notre tâche infinie de traduction, serait celui auquel aspire la littérature en général.”

1991, p.164)⁵⁷. Assim, o estigma da intradutibilidade e do inacabamento textual, à medida que se articulam no exercício intertextual, revelam um real ficcional que define o papel da literatura a partir do valor de identidades discursivas contingenciadas pela mesma impossibilidade de se escrever a origem. Representações, pois, de alteridades discursivas múltiplas são tomadas para a tradução ou a decifração do labirinto identitário do *escritor hifenizado*. A narrativa articula esses dispositivos discursivos das Américas evidenciando essa incompletude e/ou esse inacabamento constituído pela suplementaridade narrativa dessa margem excluída do texto *original*. E é nesse sentido que a narrativa de Ducharme revela uma nova ordem do discurso cujos vetores são a pluralidade, a fragmentação, o *inacabamento* e o heterogêneo caracterizados por uma série de operações textuais. Babel condenou o homem à impossibilidade da comunicação total, ou seja, à incomunicação, ao caos e à dispersão. Entretanto, levou-o também à busca incessante de retorno a um monolinguismo primordial onde pudesse resgatar a possibilidade da unidade perdida e de retorno ao significado transcendental (origem absoluta do sentido), à filiação, à origem divina. Da tradução confusa de Babel⁵⁸ resultou a condenação do homem a um trabalho de tradução estigmatizado pelo *inacabamento*.

À guisa de conclusão, ressalte-se que, resultantes dessa pluralidade de signos em diálogo, as narrativas de Ducharme oferecem à análise fragmentos discursivos que restam da dispersão do referencial cultural francês, abordando o jogo com o patrimônio literário herdado da ex-metrópole e sua reescrita no mosaico de citações que caracteriza a construção textual de seus romances. Nessa poética do fragmentário, característica de sua obra, os vestígios das marcas identitárias da instituição literária francesa e sua reciclagem na constituição da antologia do romance americano no Quebec afloram no hipertexto *ducharmiano* como condição de legibilidade da literatura quebequense. A busca de uma identidade canadense talvez passe pelo estudo das dinâmicas do cotidiano

⁵⁷ Texto original: “comme la confusion absolue est impensable, aussi bien que la compréhension absolue, le texte est par définition situé dans ce milieu, et donc tout texte appelle à une traduction qui ne sera jamais faite”.

⁵⁸A tradução de Babel como confusão ou como porta de entrada do paraíso repete a ambiguidade de sentido do *pharmakon* grego no *Fedro* de Platão, que, significando *droga*, pode ser lido como remédio e/ou veneno. Babel, carregando em sua carga semântica o significado de confusão, determina o caos, mas lido como *porta do paraíso* determina a busca plena do sentido, da origem, do centro. Em verdade, o que existe é um jogo com a eficácia da palavra, que mantém a nostalgia da unidade primordial quando plena do discurso do *Pater*, do Pai (traduzido na imposição de seu nome), e, rasurada, traduz a divisão e a dispersão do significado. A tradução de Babel tem, pois, o caráter de uma decisão: a opção por um dos pólos de significação da palavra, neutralizando-se assim o jogo polissêmico.

de diversas coletividades *outsiders* não-migrantes e dos vários grupos, povos e etnias migrantes, e de como se articulam e interferem nas formas e práticas sociais e culturais, não comprometidas com a reprodução do modelo estadunidense, desenvolvidas no contexto canadense. A assimilação do *ethos* sócio-cultural, dos paradigmas políticos e econômicos e dos valores e costumes sobre os quais se construíram os Estados-Unidos da América por uma grande parte da população canadense é questionada, ironicamente criticada e caricaturada no texto *ducharmiano*, quando, além de reivindicar um Canadá para os canadenses, nega aos habitantes deste país a identidade canadense. Segundo a crítica *ducharmiana*, o Canadá precisa ser reinventado.

No tecido intertextual das obras de Réjean Ducharme há uma multiplicidade de itinerários cujos traçados provocam o percurso interpretativo do analista ao se deparar com as soluções encontradas pelo escritor, as quais revelam uma pluralidade de subjetividades (textuais) que transitam na complexa trama intertextual. O *bérénicien*, a língua de Bérénice, viabiliza a reconstrução do lugar da escrita como instrumento para a definição de significados e códigos como meio de controle sobre os modelizadores do comportamento em um determinado contexto. Em *L'Avalée des avalés*, Bérénice Einberg interroga esses limites e define o espaço da *folha de papel em branco* como lugar de circulação dessas questões:

Eu não sei a quem pertence o universo, a qual mestre devo obedecer. [...] Eu não sei contra quem nem contra o que minhas armas devem se dirigir. Devo contemplar beatamente minha ignorância, me deixar perder a paciência por ela? [...] Não! Eu tomo, com toda a minha alma, posições. Eu estabeleço, com todas as minhas forças, certezas. É isso o que eu faço! [...] Por exemplo, eu afirmo que a terra (que os melhores astrônomos ainda não compreenderam) é uma cabeça de elefante rolando à deriva em um rio de tinta azul da cor do mar... e então, em minha cabeça, ela não é nada além disso (DUCHARME, 1996, p.206)⁵⁹.

Encarando o objeto literário como única realidade possível, Ducharme exercita em sua prática narrativa as múltiplas possibilidades da movência e da metamorfose

⁵⁹ Texto original: “Je ne sais pas à qui appartient l'univers, à quel maître je dois obéir. [...] Je ne sais pas contre quoi doivent s'adresser mes armes, contre qui. Dois-je contempler béatement mon ignorance, me laisser déborder par elle? [...] Non! Je prends, de toute mon âme, des positions. J'établis, de toutes mes forces, des certitudes. C'est ce que je fais! [...] Par exemple, j'affirme que la terre (que les meilleurs astronomes n'ont pas encore comprise) est une tête d'éléphant roulant à la dérive dans un fleuve d'encre bleu azur... et alors, dans ma tête, elle n'est rien d'autre que ça.”

textual, exagerando o sentido das coisas até o esgotamento de suas significações. Na série de metamorfoses que caracterizam sua obra, a escrita é a maior delas. Em *La fille de Christophe Colomb*, Réjean Ducharme exorta o escritor a buscar a imortalidade, ironicamente representada na alusão ao Prêmio Nobel:

Não esperes pelos leitores, pelos críticos e pelo Prêmio Nobel para te tomares por um gênio, por um imortal. [...] Vai lá! Aproveita a vida de gênio e de imortal enquanto ainda é tempo. Quando se está morto, não dá mais tempo para gozar uma vida de gênio e de imortal. (*Dedicatória ao jovem homem de letras*) (DUCHARME, 1969, p.7)⁶⁰.

REFERÊNCIAS

ANDRÈS, B. *Écrire le Québec: de la contrainte à la contrariété*. Essai sur la constitution des lettres. Montréal, Québec: XYZ éditeur, 2001.

_____. *Coerção e subversão: o Quebec e a América Latina*. Trad. Pascal Lelarge; revisão da trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BACHELARD, G. *Lautréamont*. Paris: Librairie José Corti, 1979.

BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard: 1978.

_____. *Esthétique de la création verbale*. Trad. Alfreda Aucouturier. Paris: Gallimard, 1984.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. Rev. Marina Appenzellerl. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, R. La mort de l'auteur. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Le Seuil, 1968. [T. II]

BARTHES, R. Texte (théorie du) (texte écrit en 1973). *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Société d'édition Encyclopædia Universalis SA, 1980. [T. XV]

BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Essais Critiques IV. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p.49-53.

⁶⁰ Texto original: “N’attends pas après les lecteurs, les critiques et le Prix Nobel pour te prendre pour un génie, pour un immortel. [...] Vas-y! Profite, pendant qu’il en est encore temps, de la vie de génie et d’immortel. Quand on est mort, il n’est plus temps de jouir d’une vie de génie et d’immortel.” (Dédicace “au jeune homme de lettres”)

BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. *Jacques Derrida* par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Paris: Seuil, 1991.

BOUCHARD, G. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Essai d'histoire comparée. Montréal: Boréal, 2000.

BOUCHARD, G. *L'Amérique, terre d'utopie*. Conférence d'ouverture du Colloque interaméricain (Brésil-Canada) des sciences de la communication. Salvador de Bahia (Brésil), septembre, 2002.

CLICHE, A. *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*. Montréal: XYZ Éditeur, 1992.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, J. Edmond Jabès e a questão do livro. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.91-109.

DUCHARME, R. *L'Avalée des avalés*. Paris: Gallimard, 1966.

DUCHARME, R. *Le nez qui voque*. Paris: Gallimard, 1967.

DUCHARME, R. *La fille de Christophe Colomb*. Paris: Gallimard, 1969.

GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*. Paris: Le Seuil, 1979.

GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Le Seuil, 1982.

GENETTE, G. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Extratos trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KRISTEVA, J. *Sèmiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. / KRISTEVA, J. *Sèmiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Essais. Paris: Le Seuil, 1969.

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

KRISTEVA, J. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAILHOT, L. *Réjean Ducharme aux limites de l'écriture*. Discours prononcé à l'occasion de la remise à Réjean Ducharme du Prix Gilles-Corbeil de la Fondation Émile Nelligan, Montréal, 27 novembre, 1990.

MARCOTTE, G. *Littérature et circonstances*. Montréal: L'Hexagone, 1989.

MARCOTTE, G. Ducharme, lecteur de Lautréamont,. *Études Françaises*, Montréal, v. XXVI, n 1, 1990.

MARCOTTE, G. Le copiste. *Conjonctures*, Revue québécoise d'analyse et de débat, Montréal, n. 31, 2000.

NARDOUT-LAFARGE, É. *Réjean Ducharme: une poétique du débris*. Anjou, Québec: Éditions Fides, 2001.

NARDOUT-LAFARGE, É. La bibliothèque Ducharme. In: _____. *Réjean Ducharme: une poétique du débris*. Anjou, Québec: Éditions Fides, 2001.

NIETZSCHE, F. La généalogie de la morale. In: _____. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Gallimard, 1971. [V. VII]

ROSA VIANNA NETO, A. La représentation de l'*ethos underground* et l'inscription de la pluralité dans l'oeuvre de Réjean Ducharme. *Relire la Révolution Tranquille*. Montréal (Québec), Canada: Université McGill (Programme d'études sur le Québec) / GLOBE - Revue internationale d'études québécoises, v. 2, n.1, p.57-74, 1999.

SOLLERS, P. *Improvisations*. Paris: Gallimard, 1991.

VIANNA NETO, A. *A representação do ethos underground na estética do vazio de Réjean Ducharme*. 1998. 249 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Francófonas) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 1998.

VIANNA NETO, A. *Movências e mutações em construções identitárias das Américas: cartografia dos imaginários em narrativas de Nélida Piñon e Réjean Ducharme*. 2003. 413 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2003.

Recebido em 23/10/2017

Aprovado em 19/10/2018