

*O impossível autor: o romance
sem assinatura*

*The impossible author: the
unsigned novel*

Arnaldo Rosa **VIANNA NETO**

Professor Adjunto na
Universidade Federal
Fluminense - UFF.
Niterói-Rio de Janeiro,
Brasil.

rvnarnaldo@hotmail.com

Resumo

A análise desenvolvida neste artigo é produto de pesquisas sobre processos e mecanismos constitutivos de identidades culturais no Quebec. Destaca-se, no texto, a abordagem do discurso literário como lugar privilegiado de circulação de figuras nas quais se identifica a representação de *ethoi* constitutivos da permanência da alteridade francesa na constituição do discurso literário quebequense. No estudo comparatista entre universos discursivos que representam regiões culturais distintas, evidencia-se a prática desconstrutora de paradigmas colonialistas que engendram uma discursividade crítica sob o processo do neocolonialismo contemporâneo. Como referencial teórico desse discurso, destaca-se o conceito de uma importante bricolagem cultural fundado no emblemático paradigma da *bâtardise* que anuncia aos quebequenses a passagem de sua condição de herdeiros a fundadores. O jogo de trocas entre as alteridades culturais fundamenta uma poética do fragmentário realizada exemplarmente na obra do escritor quebequense Réjean Ducharme pelas práticas da citação e da reciclagem textual que revelam a presença de inumeráveis hipotextos, dentre os quais se selecionam os de André Gide e Émile Nelligan como objeto de pesquisa.

Palavras-chave: alteridade, bricolagem, memória.

Abstract

The analysis in this article is the product of research on processes and constitutive mechanisms of cultural identities in Quebec. The text highlights the study of literary discourse as the privileged place where figures circulate in which it identifies the *ethoi* representation constitutive of the permanence of the French otherness in Quebec literary discourse constitution. In the comparative study between discursive universes that represent distinct cultural regions, highlights the deconstructive practice of colonial paradigms that engender a critical discourse on the process of contemporary neo-colonialism. As a theoretical reference of this discourse, highlights the concept of an important cultural *bricolage* based on the iconic paradigm of bastardy that announces to Quebecers the passage of their status as heirs to the founders. The interplay of exchanges between cultural otherness underlies the fragmentary poetic performed exemplarily in the work of the Québécois writer Réjean Ducharme by the practices of citation and textual recycling that reveal the presence of innumerable hypotexts, among which we select those of André Gide and Émile Nelligan as a research subject.

Keywords: otherness, bricolage, memory.

A legibilidade da literatura quebequense

Écrire (au Québec peut-être un peu plus sensiblement qu'ailleurs?) c'est se prendre pour un autre.¹

Élisabeth Nardout-Lafarge

Em um contexto marcado pelo pós-colonialismo cultural, discussões sobre a identidade do Quebec situam-se no bojo do debate político sobre a apropriação da americanidade e suas tensões com a anterioridade cultural francesa. O discurso identitário abrange temas como o fantasma da língua materna, a homo-hegemonia francesa como política da língua, os interditos da língua a respeito da mesma língua (marcas culturais de timbre e de tom, de ritmo e prosódia), o colonialismo da escola e da cultura, a poética da tradução e a literatura francesa como modelo de anterioridade cultural. O crítico Bernard Andrès destaca esse jogo de trocas entre as alteridades culturais que determina o “genre de torticollis scriptural qui affecte tant l’auteur que le lecteur québécois: dire/lire le Même dans les mots de l’Autre”² (1999, p. 119), como um entre-lugar discursivo conflituoso e crítico, produtor de rupturas, apropriações e reelaborações híbridas que identificam o *ethos* quebequense. A fragmentação identitária, que explica a heterogenia característica das Américas na tentativa de construir identidades nacionais, instaura assim um processo de bricolagem³ cultural, partindo de um emaranhado de referenciais díspares e se revela no caráter compósito, heterogêneo e complexo do processo de autoengendramento identitário do Quebec.

Nesse contexto, a aspiração a um autoengendramento identitário determina a elaboração de formações discursivas fundadas no emblemático paradigma da *bâtardise*⁴

1 | “[...] escrever (no Quebec talvez um pouco mais sensivelmente que em outro lugar?) é se tomar por um outro” (2001, p. 39). (As traduções realizadas neste artigo são de nossa autoria.)

2 | “[...] tipo de torcicolo escritural que afeta tanto o autor quanto o leitor quebequense: dizer/ler o Mesmo nas palavras do Outro.”

3 | Jogo de desmontagem e remontagem de materiais culturais díspares no qual se ressignificam sintagmas discursivos. No caso do Quebec, a bricolagem cultural resulta em uma construção dialógica polêmica com os referenciais europeus tradicionais e estadunidenses hegemônicos, evidenciando-se o *ethos* desviante, movente e híbrido, que torna visíveis ilhas ou guetos culturais na cultura quebequense.

4 | O sociólogo canadense Gérard Bouchard identifica, nas formações discursivas quebequenses, o paradigma da *bâtardise* (abastardamento), o qual atua como “um princípio produtor e organizador das percepções e dos conhecimentos”, ou seja, uma nova relação com o mundo, que se constitui no “entrecruzamento da desorientação pós-moderna e do deserdamento europeu” (BOUCHARD, 2000, p. 3).

5 | Dialogando com Valéry, Borges ensina que o critério de valor de uma criação não está em sua novidade, mas em sua “ancienidade” profunda.

6 | Ancoragem.

7 | Réjean Ducharme nasceu em Saint-Félix-de-Valois, na Província de Quebec, em 1941.

Ele é autor de romances, peças de teatro, roteiros de filmes e letras de músicas de Robert Charlebois, um dos mais conhecidos cantores do Canadá francês. A maioria de seus romances foi publicada pela Editora francesa Gallimard, entre elas os romances *L'avalée des avalés* (1966), Prêmio Governador Geral do Canadá, *Le nez qui voque* (1967), Prêmio Literário da Província de Quebec, *L'hiver de force* (1973), Prêmio Bélgica-Canadá, *Les enfantômes* (1976), Prêmio Québec-Paris. Recebeu ainda os prêmios Gilles-Corbeil (1990), Athanase-David (1994) e o Grande Prêmio Nacional das Letras do Ministério da Cultura Francês (1999) pelo conjunto de sua obra. Após um silêncio de catorze anos depois da publicação de *Les enfantômes*, Ducharme lançou *Dévadé*, em 1990, e *Va savoir*, em 1994. *Gros Mots*, seu último romance, foi publicado em 1999. Os romances publicados nas décadas de 1960 e 1970 foram um referencial da Revolução Tranquila.

que anuncia aos quebequenses a passagem de sua condição de herdeiros a fundadores. A ambiguidade decorrente dessa contradição revela, no exercício citacional, o jogo com o patrimônio cultural francês e sua reescrita nas matrizes literárias quebequenses, não se podendo pensar em uma apropriação do texto anterior, muito distanciado para ser verdadeiramente possuído, nem em um silenciamento de sua própria voz, preservada da contaminação por essa mesma distância⁵. Assim a complexidade da rede de representações culturais de língua francesa no Quebec se revela no processo de construção da americanidade quebequense, do *arrimage*⁶ quebequense em solo americano, sonho recalcado pelo peso de um imaginário coletivo comprometido com a perpetuação da memória do canadense-francês, no caso do Quebec, e do canadense-anglófono, no caso do Canadá.

O estigma identitário fundacional do *ethos* quebequense, identificado pelo sociólogo canadense Gérard Bouchard na formação discursiva da metafigura do bastardo (*la bâtardise*) constitui o paradigma cultural da Revolução Tranquila, um acontecimento histórico da década de 1960 que abalou instituições e expressou mudanças nas estruturas éticas, culturais e ideológicas da sociedade canadense-francesa, deu visibilidade a divisões e contradições internas decorrentes da instituição de novas referências culturais resultantes de uma reapropriação simbólica do passado, do território e da língua. É nesse “entrecruzamento da desorientação pós-moderna e o deserdamento europeu”, como escreve Bouchard (2000, p. 3), que se identifica particularmente o *ethos* quebequense na elaboração de um novo discurso identitário, permitindo ao canadense-francês do Quebec tornar-se quebequense.

O escritor quebequense Réjean Ducharme⁷ expressou esse *ethos* cultural em seus romances, sendo uma das principais vozes literárias da *Révolution Tranquille* nas décadas de 1960 e 1970. Na ficção literária de Ducharme, torna-se visível que o prestígio da língua francesa não faz senão reforçar os processos de falta cultural, não situados necessariamente na alteridade linguística que assinala o francês no Quebec, mas na impossibilidade de domínio da anterioridade cultural da ex-metrópole. Nesse sentido, o escritor privilegia o jogo entre o patrimônio literário francês e sua reescrita, fenômeno que um número considerável de críticos quebequenses assinala como uma das singularidades da prática literária no Quebec. O projeto literário de Ducharme consiste, pois, em inscrever no suplemento linguístico do francês quebequense *plus de langue*, “plus d’une langue”, como quer Jacques Derrida (1988, p. 38): “Si j’avais à risquer, Dieu m’en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d’ordre, je dirais sans phrase: *plus d’une langue*”⁸. Ou seja, novas ordens discursivas que veiculam as representações culturais multi-históricas, multiétnicas e multilíngues, abertas à diversidade cultural, à inclusão das diferenças na constituição de “identidades-mosaico” contra o monolitismo da identidade única, conceito definido na obra do pensador antilhano Édouard Glissant (1996). Ou, como escreve a ensaísta Élisabeth Nardout-Lafarge (2001, p. 131) quando avalia a questão do peso da instituição literária francesa e suas marcas na literatura quebequense,

ao estudar o projeto literário de Ducharme: “faire de la littérature contre la littérature, écrire un livre sans être un écrivain, sans se prendre par un auteur (français?), tel est le projet ducharmien”⁹.

Essa singular relação do escritor quebequense com a literatura, definida tanto pela fragilidade da tradição “local” quanto pela marcante anterioridade da literatura francesa, tornando visíveis em sua obra menções muitas vezes desordenadas de nomes de autores e títulos de livros, citações verdadeiras ou falsas, alusões, ecos, reminiscências e inscrições de textos literários anteriores, é atestada pelo crítico Laurent Mailhot (1990, p. 3): “La littérature constituée est menaçante, écrasante (les bibliothèques débordent). L’écriture doit se frayer un chemin entre le trop plein de la culture et la fascination du vide, de l’absence, du silence définitif”¹⁰. Para contornar astuciosamente o estatuto do *déjà écrit*¹¹, Réjean Ducharme adota a prática desviante da citação como estratégia de distanciamento do *logos* autoral francês, exercitando não apenas o suplemento transgressor da paródia, no qual se enxerta o *surplus*¹² americano¹³ do Quebec, mas também o *avalement*¹⁴ antropofágico e a reciclagem cultural, transformação que “le texte citant fait subir au texte cité, auquel il réinsufflé du sens en le plaçant dans un nouveau contexte, récupération et recyclage devant être pris ici au pied de la lettre”¹⁵, segundo Nardout-Lafarge (2001, p. 169).

O jogo de trocas entre as alteridades culturais fundamenta uma poética do fragmentário realizada na obra de Ducharme pelas práticas da citação e da reciclagem textual que revelam a presença de inumeráveis hipotextos¹⁶, dentre os quais se selecionam os de André Gide e Émile Nelligan como objeto de estudo neste artigo. Para tanto, do consenso da crítica quebequense sobre os romances de Ducharme, destacam-se dois vetores como referencial analítico: a biblioteca imaginária do escritor, definida por Laurent Mailhot (1997), e a representação do “escritor copista” abordada por Gilles Marcotte (2000). Mailhot atesta que, no trabalho de montagem do *bricolage* interminável do texto ducharmeano, se configura uma vastíssima, fantástica e eclética biblioteca imaginária: “Il y a une bibliothèque Ducharme [...], comme il y a un bestiaire, une onomastique, un dictionnaire et presque une langue à Ducharme”¹⁷ (1997, p. 3). A Biblioteca Ducharme referencia-se nos personagens construídos para sua representação, como Bérénice Einberg, protagonista de *L’Avalée des avalés* (1966), e Mille Milles, o escritor copista de *Le nez qui voque* (1967), ambos gastrólatras intelectuais, duplos narrativos de Ducharme: “À la bibliothèque, nous avons tellement lu, que nous sommes sortis de la bibliothèque dégoûtés. [...] Nous étions sursaturés de lecture, en tout point écoeurés de la bibliothèque. [...] nous avions la tête dégoûtée d’avoir trop lu et nous étions malheureux”¹⁸ (1967, p. 41). Bérénice Einberg, realizando a retransmissão da palavra do outro, que ela assimila e recontextualiza, e negando o autoritarismo do *pater* em todas as suas instâncias (política, religiosa, moral, institucional, científica), é a grande devoradora ducharmeana. Sobre os inumeráveis hipotextos que afloram na obra de Ducharme, Gilles Marcotte (2000, p. 9) escreve:

8 | “Se eu tivesse que arriscar, Deus me proteja, uma só definição da desconstrução, breve, elíptica, econômica como uma palavra de ordem, eu diria sem frase: mais de uma língua.”

9 | “Fazer literatura contra a literatura, escrever um livro sem ser escritor, sem se passar por um autor (francês?), tal é o projeto ducharmeano.”

10 | “A literatura constituída é ameaçadora, esmagadora (as bibliotecas transbordam). A escrita deve abrir caminho entre o demasiadamente pleno da cultura e a fascinação do vazio, da ausência, do silêncio definitivo.”

11 | Já escrito

12 | O termo, traduzido como “excesso”, liga-se à noção de suplemento de Jacques Derrida em *L’Écriture et la différence* (1967). Segundo Silviano Santiago, em seu *Glossário de Derrida* (p. 38-9, vv. *Suplemento, Lógica do Suplemento*), suplemento é o significante que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso que é preciso. A lógica do suplemento, da diferença, é distinta da lógica da complementaridade – ou da identidade – e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica.

13 | Toda referência ao vocábulo “americano” neste artigo é tomada no sentido que Gérard Bouchard e Gilles Marcotte, dentre outros, emprestam a essa palavra, arguindo seu comprometimento com a representação estadunidense e propondo sua resignificação com a inscrição de outros *ethoi* culturais desenvolvidos nas Américas. Assim, o vocábulo “americano” se refere ao continente americano e não ao país dos Estados Unidos da América do Norte.

15 | “[...] o texto citante impõe ao texto citado, ao qual ele enxerta um outro sentido situando-o em um novo contexto, devendo-se tomar aqui a recuperação e a reciclagem ao pé da letra.”

16 | Toma-se neste artigo o conceito de hipotexto como uma complexa relação de sentidos entre textos, cuja função pode ser desempenhada por textos clássicos ou de importância indiscutível. A produtividade incessante de significações, significantes e subjetividades não tem nenhum critério de hierarquia ou anterioridade.

17 | “Há uma biblioteca Ducharme [...], como há um bestário, uma onomástica, um dicionário e quase uma língua à Ducharme.”

18 | “Na biblioteca, nós lemos tanto, que saímos de lá nauseados. [...] Estávamos supersaturados de leitura, completamente enjoados da biblioteca. [...] tínhamos a cabeça tonta por termos lido tanto e estávamos infelizes.”

19 | “Réjean Ducharme saqueia uma biblioteca. [...] Nenhum outro escritor, hoje em dia, salvo, talvez, Salman Rushdie, cita tanto [...], dá mais espaço aos outros, a seus contemporâneos, a seus antecessores. [...] É possível classificar os escritores nomeados ou citados por Réjean Ducharme, fazer uma lista racional, que possa contribuir para a contextualização de sua obra?”

20 | “[...] nascidas da grande desordem da Biblioteca.”

21 | Romance de aprendizagem

*Réjean Ducharme pille une bibliothèque. [...] Aucun autre écrivain d’aujourd’hui, peut-être, sauf Salman Rushdie, ne cite autant [...], ne donne plus de place aux autres, à ses contemporains, à ses prédécesseurs. [...] Est-il possible de classer les écrivains nommés ou cités par Réjean Ducharme, d’en faire un tableau (de chasse...) à peu près satisfaisant pour la raison, qui puisse contribuer à la mise en situation de son oeuvre?*¹⁹

Nessa difícil, talvez impossível classificação e identificação dos autores e textos citados por Ducharme, interessam, à nossa abordagem, as reciclagens conceituais “nées du grand désordre de la Bibliothèque”²⁰, como escreve Nardout-Lafarge (2001, p. 112). Dessa desordem de referências emerge o estatuto da literatura sem patriarcas ou fronteiras, no qual textos de autores quebequenses como Nelligan, Saint-Denys Garneau e Gauvreau se colocam lado a lado com os franceses *La Chanson de Roland*, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Victor Hugo, Flaubert, Balzac, Gide, Proust, entre outros, e onde os gêneros literários, da canção de gesta à epopeia, o romance de cavalaria, o romance realista, o *roman d’apprentissage*²¹, se entrecruzam. O uso do acervo da Biblioteca Ducharme, através da prática citacional pelo escritor, referenda a metáfigura do bastardo, que despreza o *logos* autoral ao ignorar a propriedade e as assinaturas, na busca do autoengendramento. Como diz Gilles Marcotte (1989, p. 138-9), “c’est toute une bibliothèque que charrie le texte, [...] condensant parodiquement Proust, Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Michelet, Musset, Byron, Sue, etc.”²². Tomando, pois, a prática da citação e os jogos de tradução no diálogo intertextual dos romances de Ducharme como suporte analítico para a abordagem das narrativas do escritor quebequense, selecionamos o romance *Gros Mots* (1999) como objeto de estudo da reescrita do *logos* autoral francês na literatura do Quebec, destacando, do acervo da Biblioteca Ducharme, o escritor francês André Gide, mediado pelo hipotexto do poeta quebequense Émile Nelligan.

Gros Mots²³: o romance sem assinatura

*[...] il voulait se dépasser, excéder ses pouvoirs, et il a perdu la parole en cherchant le bon mot, un autre mot, le mot de l’autre, celui qu’il voudrait engendrer...*²⁴

Réjean Ducharme

Gros Mots (1999) é o último romance publicado de Réjean Ducharme. O título é literalmente referenciado na página 169 da narrativa, em um bilhete escrito por Exa Torrent a Johnny, personagem narrador do romance, após uma discussão entre os dois: “C’est dur de sortir de moi tous ces **gros mots**, mais je te le devais, pour le temps qui nous reste à vivre ensemble (autrement, si possible). Exa.”²⁵ (p. 169). A referência é, entretanto, uma falsa pista de leitura, uma vez que o sintagma *gros mots* é semantizado e ressignificado ao longo do romance, ganhando o complexo estatuto de representação da metalinguagem narrativa, na qual as pala-

bras, desdobradas sobre si mesmas, em jogo no labirinto de signos e símbolos da linguagem não são incompatíveis, e, ironicamente, se confundem. A escrita do romance é, assim, o tema principal de *Gros Mots* (1999), ou seja, o exercício da literatura sobre sua própria singularidade, certificando a existência de uma metalinguagem no labirinto da linguagem, das linguagens no processo da linguagem, onde a literatura constrói dialogicamente seu espaço.

Falar de uma linguagem implica necessariamente a presença simultânea de duas linguagens, das quais a primeira é considerada como objeto da segunda que é a metalinguagem. Aí se inscreve o pensamento de Jacques Lacan, no qual se afirma que a metalinguagem é um objeto estranho à linguagem, ou seja, “le métalangage conserve les ambiguïtés du langage”²⁶ (1971, p. 151). Em um sistema metacultural, entendemos como metaficção toda ficção, não necessariamente literária, que fala, seja da matéria-prima da qual ela se tece (signos, símbolos, códigos, intertextos, ficcionalidade, participação e/ou distanciamento do receptor e/ou do autor), seja de todas ou de algumas de suas vertentes semióticas (a sintaxe, a semântica, a pragmática).

Sendo, pois, um fenômeno discursivo, a metaficção (metalinguagem + ficção) pode ser analisada como estruturalmente dialógica, tomando-se a relação entre a metalinguagem, discurso que se inscreve na ordem científica e se funda no valor da verdade, e o discurso “poético” ficcional, julgado como discurso da dissimulação. Nas metaficções literárias, o exercício da função metalinguística (centrada no código linguístico) não se constitui em oposição à função poética (centrada na mensagem). Em suas narrativas, Ducharme dinamiza a função poética, quando o movimento de introversão do discurso literário sobre sua própria singularidade tende a repercutir sobre o sistema do qual o código faz parte, ou seja, o polígrafo literário. Dessa forma, o poético e o literário se sobredeterminam sempre no texto literário escrito, as duas funções da linguagem se completam e coexistem simbioticamente, a ponto de poderem ser confundidas, o que produz implicações na concepção de verdade.

Neste âmbito, as metaficções trazem à cena textual a questão epistemológica da verdade e da verdade na literatura, a verdade do discurso na arte do discurso: a ficção e sua metalinguagem literária que se autorrefere, direta ou indiretamente, como produto em processo enquanto diálogo consensual dos discursos entre eles mesmos e entre os paradigmas que os informam. Dessa forma, interrogam-se os conceitos de real literário e real empírico, conceito plurívoco que remete ao conceito dialógico e processual de realidade semiótica. Sendo a uma só vez uma teoria da literatura e um manual de composição/produção literária, podemos dizer que o romance de Ducharme cria uma metalinguagem da literatura, na qual se vislumbram relações da crítica com a literatura.

A trama narrativa de *Gros Mots* se constrói em torno de Johnny, sua mulher Exa Torrent, seu irmão adotivo Julien e sua mulher, a quem Johnny chama de Petite Tare (Tarazinha), e uma garçonne chamada Poppée, dançarina de um bar frequentado por Johnny. Petite Tare é tratada por Julien como uma menininha. Ela é amante de Johnny, que a considera sua

22 | “[...] o texto carrega toda uma biblioteca, [...] condensando parodicamente Proust, Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Michelet, Musset, Byron, Sue, etc.”

23 | Traduzimos o título do romance *Gros Mots* como *Palavras Pesadas* considerando a complexidade de sua carga semântica na narrativa de Ducharme, no sentido do jugo que as palavras exercem sobre o escritor.

24 | “[...] ele queria se superar, ir além do que podia, e ele perdeu a fala procurando a palavra certa, uma outra palavra, a palavra do outro, aquela que ele queria produzir...” (1999, p. 124)

25 | “É duro saírem de mim todas essas injúrias, mas eu devia isso a você, pelo tempo que ainda nos resta a viver juntos (de outra maneira, se possível). Exa.”

26 | “[...] a metalinguagem conserva as ambiguidades da linguagem.”

27 | Émile Nelligan, um dos maiores poetas do Quebec, nasceu em Montreal em 1879, filho de pai irlandês e mãe canadense, e morreu em 1941. Nelligan é autor de *Le vaisseau d'or*, *La romance du vin*, *Le soir d'hiver*, *Devant deux portraits de ma mère*, poemas emblemáticos da literatura quebequense que fazem parte de suas *Poésies Complètes* escritas no final do século XIX, entre os dezesseis e dezenove anos, quando foi internado no Asilo Saint-Benoît-Joseph-Labre, em virtude de uma "degenerescência mental", segundo laudo médico. Do Asilo de Saint-Benoît, Nelligan foi transferido aos quarenta e cinco anos para o Hospital Psiquiátrico Saint-Jean-de-Dieu, onde ficou até sua morte aos sessenta e um anos. Seus poemas, cujos temas são o amor, a morte e a infância, são mediados dialogicamente pela poesia simbolista francesa de Verlaine, Baudelaire e Rimbaud, além das obras de Edgar Poe e de André Gide.

28 | "Eu consegui, mais ou menos, decifrar o '8 de dezembro de 197...'".

alma gêmea imaculada, sua irmã. Nas relações afetivas construídas por Ducharme, mediadas pela escrita do poeta quebequense Émile Nelligan²⁷, isso significa amar de maneira absoluta. Johnny tem aproximadamente trinta anos, não trabalha, vem de Lavaltrie, uma cidade do Quebec situada nas margens do rio Saint-Laurent, e mora em uma ilha perto de Montreal. Vários índices narrativos insinuam que Johnny talvez tivesse tido, no passado, ligações com o fazer literário. Seu quarto é descrito como uma biblioteca vazia. Os livros estariam guardados no sótão de sua casa.

Em um segundo nível narrativo, inscreve-se um personagem que passa a ser o centro do romance. Ele foi descoberto por Johnny por acaso em uma de suas caminhadas solitárias pelas matas da ilha onde mora, no interior de um Caderno abandonado. O Caderno é um diário manuscrito, sem assinatura, e contém a data do dia em que foi encontrado por Johnny, sem precisar, entretanto, o ano de sua escrita: "J'ai plus au moins réussi à déchiffrer le '8 décembre 197...'"²⁸ (1999, p. 18). Segundo Johnny, o Caderno, que ele passa a guardar em uma sacola da *Air Italia*, é de "un impossible auteur". Como os manuscritos se encontravam muito rasurados por emendas, rabiscos, manchas e borrões, Johnny faz uma cópia do Caderno e pede a Petite Tare para passar o diário a limpo. Ao interpretar os manuscritos do diário, Petite Tare, que tem um mestrado em letras, pensa em elaborar um projeto de doutorado que terá como referencial de pesquisa o objeto literário (p. 295). A trama vivida pelas personagens do Caderno, o anonimato do autor e o texto de difícil compreensão do diário levam Johnny e Petite Tare, inicialmente, a um projeto de interpretação textual que dá lugar a um registro irônico sobre a crítica universitária. Ao projeto inicial, segue-se a tentativa de identificação do autor dos manuscritos. Apesar da fascinação pela descoberta da identidade do autor do diário, Johnny não acredita que Petite Tare possa construir, a partir dos manuscritos, uma biografia (p. 294). Johnny e Petite Tare glosam a identidade do autor, que eles denominam de Walter, VValter, Alter Ego, ou simplesmente Alter. Walter seria um vizinho de uma outra ilha, poeta, impostor, louco (reformado por distúrbios mentais). Ao longo da narrativa, Johnny descobre que a vida de Alter se assemelha a sua. No Caderno de Walter se lê que Alter Ego ama Too Much. Entretanto, ele também tem sua Petite Tare, chamada Bri, que vive com "outro Julien", chamado Ernie. Os personagens do Caderno correspondem, aparentemente, aos da história de Johnny, embora os sentimentos não sejam distribuídos de maneira perfeitamente simétrica.

O jogo de *mise en abyme* entre os personagens não é anunciado no título que dá ao leitor uma falsa pista de leitura, mas se constrói durante a narrativa com a semantização das palavras *gros* e *mots* (p. 38-9), quando se esclarece o verdadeiro objeto do romance: denunciar o jugo das palavras pelo jogo a que submetem o autor do texto. Elas constituem o horizonte de todos os personagens, mais particularmente o de Petite Tare, cujo assunto é sua especialidade (p. 295). Ela e Johnny pontuam sua leitura com anotações sobre a escrita de Walter, que "imita" a de Ducharme. Afirmando que o Caderno do "pauvre Walter" não tem

nada de literário, sendo apenas um simples tesouro pessoal, diário de palavras verdadeiras, mais de falas que de palavras de escritor, o narrador retoma um dos temas de Ducharme, ou seja, sua recusa em ser considerado como um “homem de letras”, como se lê em *Le nez qui voque* (1967): “Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme”²⁹ (p. 8). Rasurado, sujo, cheio de jogos de palavras e de idiossincrasias, o Caderno de Walter lembra os manuscritos do próprio Ducharme. Segundo Petite Tare:

*Walter a de la culture. À moins qu'il ne soit un écumeur de dictionnaire. Il n'a pas l'air. Il me fait plutôt l'effet d'un de ces imposteurs comme on en voit parmi les poètes. Un peu trop artistes à leur propre goût, exclus, ils se déguisent en pauvres types, ils font comme les autres. Ils le font si bien qu'on y croit, on les met dans le même tas. On leur réfléchit le personnage et ils se ramassent complètement piégés dedans. Ils n'en sortent plus. Ils ne peuvent plus... (p. 124)*³⁰

Ducharme não camufla o tema principal de *Gros Mots*, mas, ao contrário, usando a ironia como recurso recorrente de seu texto, ele aponta a construção da narrativa como o tema principal do romance, que se define como autoficcional. Trata-se da metalinguagem do discurso romanescos, na qual Ducharme, em diálogo com seu duplo narrativo, se faz representar por Walter, ficcionalizando, assim, a difícil construção da escrita e o ofício de escritor. Analisando o Caderno de Walter, Johnny justifica sua execução, dizendo que os manuscritos, “encontrados na ganga ainda ardente”, não são um tecido de incoerências, mas resultado de um trabalho pesado e de tempo empenhado por Walter em sua escrita:

*Ce n'est pas un tissu d'incobérences: les corrections moulées, soulignées, l'indiquent assez. C'est ce qu'il a trouvé dans la gangue encore brûlante en la cassant. C'est ce qui sortait. Qu'il a fait sortir. Exprimé de force et mauvais gré. Et il y a tenu. Le temps qu'il a pu. Le temps qu'il se relise et fasse une croix dessus (1999, p. 19)*³¹.

O narrador sabe que escrever exige trabalho, disciplina e concentração, além de controle dos problemas afetivos, que ele classifica como os seus *patterns*, seu “labirinto de proteções”:

*Travail: discipline et concentration (régler les problèmes affectifs – sortir de mes patterns, mon labyrinthe de protections, risquer gros, oser trop donner) et fermer les yeux? me reposer, jouir du confort d'aimer? m'avancer, me montrer – trop dangereux s'il reste planqué, blindé?... (Gros Mots, 1999, p. 121)*³²

Johnny é o narrador de uma trama onde nada se conclui, uma vez que a narrativa polifônica de *Gros Mots* se tece no referencial anônimo da linguagem que é indefinidamente

29 | “Eu não sou um homem de letras. Eu sou um homem.”

30 | “Walter tem cultura. A menos que ele não seja um catador de palavras. Não parece. Ele me dá antes a impressão de ser um desses impostores como a gente vê entre os poetas. Um pouco artistas demais, à sua maneira excluídos, eles se disfarçam de pobres coitados, fazem como os outros. Fazem isso tão bem que a gente acredita e põe todos eles no mesmo saco. A gente constrói o personagem para eles e eles se deixam cair completamente na armadilha. Eles não conseguem mais sair dela. Eles não podem mais...”

31 | “Não é um tecido de incoerências: as correções moldadas, sublinhadas são a prova disso. É o que ele encontrou na ganga ainda ardente ao quebrá-la. É o que saía. Que ele fez sair. Expresso à força e de má vontade. E ele aguentou. O tempo que ele pôde. O tempo de se reler e de fazer uma cruz em cima.”

32 | “Trabalho: disciplina e concentração (controlar os problemas afetivos, sair de meus padrões, meu labirinto de proteções, arriscar muito, ousar entregar-se inteiramente) e fechar os olhos? Repousar, gozar do conforto de amar? me expor, me mostrar – perigoso demais se ficar escondido, blindado?”

reciclável. Na citação destacada na epígrafe, ressalta-se a fala de Johnny sobre Alter, que também pode ser lida como uma crítica irônica de Réjean Ducharme, escritor de *Gros Mots*, sobre Réjean du Charme, escritor do Caderno de Walter/VValter/Alter/Alter Ego, seu *alter ego*, personagem de *Gros Mots*: “il voulait se dépasser, excéder ses pouvoirs, et il a perdu la parole en cherchant le bon mot, un autre mot, le mot de l’autre, celui qu’il voudrait engendrer...”³³ (1999, p. 124). Apanhado na armadilha, Johnny não consegue desviar seu olhar da própria armadilha, isto é, de seu próprio personagem. Fascinado, entretanto, por seu duplo, o narrador se dissocia de si mesmo, descrevendo sua experiência de leitura, essencialmente, como uma descoberta de si mesmo em desencontro consigo mesmo:

*Walter me détache de moi de plus en plus: de la même façon qu’en le lisant je me mets au-dessus de lui (sujet, hypostase), je me mets derrière moi en marchant et je me regarde aller, comme un idiot, ou deux idiots, ou toute une filée, l’un réfléchissant l’autre à répétition, en chenilles processionnaires (p. 211)*³⁴.

Johnny se pergunta: “mais comment trouver son chemin au fond de ces fumées et ces miroirs?”³⁵ (p. 49). O Caderno atua não só como um artifício para despistar o leitor ávido por conhecer a biografia de seu autor, mas também como jogo de sedução com quem se aventura a decifrar os enigmas de seu texto. Um deles é o referencial de *Les Cahiers d’André Walter* de André Gide, emergindo de sua “ancienidade profunda”, condição que, segundo Borges, define o critério de valor de uma criação. Em diálogo intertextual com *Les Cahiers d’André Walter*, no Caderno de Walter o narrador se afasta astuciosamente do universo discursivo fictício para atuar como *conteur*, o contador de histórias da literatura oral³⁶ do Quebec. O personagem ganha, dessa forma, “realidade” ficcional, enquanto Walter/Alter atua como personagem enigmático a ser “revelado” no processo de decifração do texto de seus manuscritos:

*J’avais l’air de traîner, sans but, mais j’étais guidé, j’étais piloté. Ce n’était pas pour rien que j’avais l’oeil agité, le pied fourré partout. C’était pour me retracer, me recouvrer. Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l’entends de l’extérieur, z(1999, p. 18)*³⁷.

Johnny é a representação literária do escritor que Roland Barthes cita como aquele que, “ayant enterré l’Auteur, [...] trace un champ sans origine - ou qui, du moins, n’a d’autre origine que le langage lui-même, c’est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine”³⁸ (1984, p. 67), em nome do *absolu littéraire*, da literatura como um jogo infundável de (re)escrita, uma trama desordenada e caótica de citações, de palavras que traduzem outras palavras, nenhuma original. O diálogo intertextual com Gide se constrói pela mesma busca de liberdade e recusa de restrições morais além da honestidade intelectual. Nesse exercício,

33 | “[...] ele queria se superar, exceder seus poderes, e perdeu a fala procurando a boa palavra, uma outra palavra, a palavra do outro, aquele que ele queria construir.”

34 | “Walter me afasta de mim cada vez mais: da mesma maneira que, ao ler seu Caderno, eu me coloco acima dele (sujeito, hipótese) e me coloco atrás de mim caminhando e me olho ir como um idiota, ou dois idiotas, ou todo um fio de idiotas, um refletindo o outro em repetição, como lagartas em procissão.”

35 | “[...] mas como encontrar seu caminho no fundo dessas brumas e desses espelhos?”

36 | A única entrevista de Ducharme foi concedida a um amigo, o poeta Gérard Godin, em 1966, na qual ele cita André Gide: “J’aime beaucoup André Gide parce qu’il utilise le langage du peuple.” (“Gosto muito de André Gide, porque ele usa a linguagem do povo.”)

37 | “Eu parecia estar vagando, mas era guiado, pilotado. Não era à toa que eu tinha o olhar agitado, o pé em toda parte. Era para me redesenhar, me recuperar. Eu como alter ego. Eu como uma outra voz, aquela que realmente sou quando a ouço do exterior, com os outros.”

38 | “[...] tendo enterrado o Autor, [...] traça um campo sem origem - ou que, ao menos, não tem outra origem senão a própria linguagem, ou seja, aquela que, sem cessar, põe em questão toda origem.” (1984, p. 67).

o autor atua como instrumento de operações e combinações textuais, como revela o próprio escritor, “pour parler comme Alter, plus ravagé que moi encore, misogyne amoureux fini, capoté dans le calembour et la contrepèterie”³⁹ (1999, p. 33), para falar como Alter, o Autor, o impossível Autor ou a impossibilidade de se assinar o texto original. A citação, que remete ao hipotexto de André Gide, é um índice textual da busca de uma identidade *introuvable*⁴⁰ e insere no discurso literário a representação poética de um *rapport à l'ailleurs*⁴¹, uma relação com um “outro lugar”, território real e/ou espacialização nostálgica que estrutura a realização das metáforas narrativas.

Ducharme se apropria de Gide pela mediação do hipotexto do poeta quebequense Émile Nelligan. A citação – “J’ai trouvé un trésor. [...] Les travaux et les jours, on dirait, d’un impossible auteur, un complexé des grandeurs, un épris dont on n’a pas cru les cris trop forts en métaphores”⁴² – remete a Nelligan e sua enorme sensibilidade poética exacerbada pelo transtorno psíquico. São dele os versos: “Mon âme est noire: Où vis-je? où vais-je? / Tous ses espoirs gisent gelés; [...] Qu’est-ce que le spasme de vivre / À tout l’ennui que j’ai, que j’ai!” (1998, p. 17). Na citação, Ducharme dá ao leitor uma das mais ricas pistas de leitura de seu texto, revelando, na figura do impossível Autor, a sobrevivência da alteridade discursiva no suplemento literário quebequense como peça do jogo de trocas intertextuais no qual o escritor parece optar por uma poética de descentramento (e/ou deslocamento), na qual se inscreve a sociedade cosmopolita e plural do Quebec.

Os manuscritos do Caderno encontrado ao acaso, todo escrito com “verdadeiras” palavras, contendo todo o trabalho e o cotidiano de um “impossível Autor” que se manifesta por fortes e complexas metáforas, fazem Johnny revelar toda sua angústia (ou desorientação) de escrever, quando, ao buscar, no trânsito entre o real empírico e o real (re)presentado, a construção da metanarrativa ficcional, se depara com a difícil tarefa de capturar o objeto artístico ante a (im)possibilidade de traduzir em palavras sua (in)concretude:

Ce qui me chiffe, c’est de ne pas trouver comment saisir l’objet dont il s’agit, trouver les mots qui lui mettent une poignée. Ce qu’on est, ce qu’on a dans son sac, ça n’a aucune importance, aucun sens, c’est la poignée par où on les prend qui les leurs donne, ce sont les mots, les bons, pas ceux des autres, ils ont déjà servi, ils sont usés, ils vous lâchent au premier choc (1999, p. 39)⁴³.

Após o difícil embate com as palavras na busca da identidade *introuvable*, ante o vazio da folha de papel em branco, Johnny rasga seus rascunhos e adormece sobre as folhas despedaçadas:

J’ai encore gratté, griffé, raclé la nuit jusqu’au fond, il n’en est rien sorti, pas un mot qui ait ma voix, sa voix, pas un mot pour nous nommer ni l’un ni l’autre, ils étaient

39 | “[...] para falar como Alter, ainda mais arrasado que eu, misógino amoroso acabado, desvairado pelo trocadilho e o jogo de palavras.”

40 | Inatingível

41 | Relação com a anterioridade

42 | “Encontrei um tesouro. [...] Os trabalhos e os dias, eu diria, de um impossível autor, um complexado por coisas grandes, um apaixonado cujos gritos não se acreditava que fossem tão fortes em metáforas.”

43 | “O que me chateia é não saber como apreender o objeto de que se trata, encontrar as palavras que o capturem. O que a gente é, o que se tem na sacola, isso não tem nenhuma importância, nenhum sentido. É a amarra por onde a gente as captura que dá sentido a elas, são as palavras, as boas, não as dos outros, elas já serviram, estão usadas, elas te abandonam no primeiro embate.”

44 | “Eu ainda cocei, arranhei, raspei a noite até o fundo, nada saiu dali, nem uma palavra que tenha minha voz, sua voz, nem uma palavra para nos nomear nem um nem outro, elas estavam todas ocupadas. Destruí tudo e adormeci em meus escombros. Mas, de manhã, a página estava em branco.” (Gros Mots, 1999, p. 39)

45 | “[...] para me redesenhar, me recuperar.”

46 | Publicado em 1891, *Les Cahiers d'André Walter* foi o primeiro trabalho do escritor. A Editora Gallimard foi fundada por Gide.

47 | “E se isso fosse apenas um romance?”

48 | É interessante registrar que o lançamento do primeiro romance publicado de Ducharme, *L'Avalée des avalés* (1966), foi marcado por um questionamento sobre a identidade do autor. O fato se deve à recusa do autor em aparecer publicamente, em dar entrevistas e em assumir a autoria de seus manuscritos. Isso desencadeou, à época, uma grande polêmica que lançou as bases para o que seria conhecido mais tarde, no mundo das letras quebequenses, como o mito Réjean Ducharme. Durante décadas, e ainda hoje, tentou-se, sem sucesso, descobrir quem é Réjean Ducharme ou quem seria o autor dos romances assinados por Réjean Ducharme. Em resposta à polêmica criada (que ganhou manchetes de jornais e telejornais no Quebec e na França) em torno da autoria de *L'Avalée des avalés*, Réjean Ducharme informa, através de um de seus duplos narrativos, o personagem-narrador de *Le nez qui voque* (1967), o escritor Mille Milles, que ele, Ducharme, não quer ser reconhecido como autor de sua obra. CONTINUA...

tous occupés. J'ai tout détruit et me suis endormi dans mes débris. Mais, ce matin, la page était blanche (1999, p. 39)⁴⁴.

Borrar a folha de papel em branco, macular o branco, inscrever no branco a rasura do *alter ego* (“pour me retracer, me recouvrer”⁴⁵, diz o narrador-escritor) de Alter, VValter, Walter, ou como André Walter, na apropriação dialógica da longa declaração de amor de André Gide⁴⁶ a sua prima Madeleine Rondeaux em *Les Cahiers d'André Walter*, escritos em 1890. Ou o *alter* complexo do escritor a escavar o campo da linguagem em busca da palavra original, que ele sabe não existir, porque não há nenhuma palavra que tenha sua voz, que o nomeie, porque “estão todas ocupadas”.

A interrogação sobre a identidade de Walter ou Alter sugere a tese de que o Caderno é uma ficção e não a autobiografia de Walter: “Et si ce n'était qu'un roman?”⁴⁷ (p. 276). A interrogação de Johnny transforma o autor dos manuscritos em personagem fictício e a busca de sua identidade fica sem objeto. Ele diz à Petite Tare que conhecer o autor não ajudaria em nada a compreensão de sua escrita. Tomada no plano da leitura real, a *mise en abyme* do estatuto ambíguo do autor do diário se reflete antes sobre Johnny, fazendo-o passar do lado fictício da dicotomia real/ficção para o lado do autor real, Réjean Ducharme. O romance é o cruzamento ficcional dos textos de Johnny e de Alter, seu *Alter Ego*.

Esse jogo textual sugere, através da metáfora literária, o que Silviano Santiago (2011) define como texto autoficcional ou autoficção, ou seja, a ficcionalização pelo próprio escritor (através de seus duplos narrativos) de seu sujeito (ele mesmo), fazendo interferir na autobiografia o componente inventivo, a invenção. O escritor, usando a imaginação como interferência no tom confessional da autobiografia, outorga a ela o estatuto autoficcional, ou seja, uma “fala híbrida – autobiográfica e ficcional – verossímil” (2011, p. 21). Ainda como diz Silviano:

O discurso confessional [...] se articulou desde sempre pela multiplicação explosiva dos discursos autobiográficos que faziam pacto com o ficcional. [...] Era o modo como o discurso autobiográfico se distanciava do discurso confessional e já flertava, inconscientemente, com o discurso ficcional (2001, p. 20-1).

Dizendo em outras palavras, o autor do romance, Réjean Ducharme, ficcionaliza sua própria biografia⁴⁸ na figura de Walter/Alter. Johnny se interroga sobre os manuscritos: o Caderno seria uma narrativa da vida real de seu autor, ou a ficção de um escritor que seria “un raffiné qui joue les pauvres types”⁴⁹ (p. 147)? Esse fragmento narrativo define a personalidade do próprio Ducharme e referenda o pacto do escritor com o narrador do romance, ou seja, cruzam-se entre o escritor e o narrador os discursos autobiográfico e ficcional. A ambiguidade começa com a descoberta do diário. Interpelado por um agente da *Sûreté*⁵⁰ sobre o que procurava naquele lugar, Johnny toma a chamada como uma revelação da busca de identidade:

“Qu’osse tu charches?” m’a lancé un effronté de la Sûreté, à qui on avait dû signaler ma folie de marcher dans les fossés [...]. Tout à coup, cette interpellation, restée en suspens, me fait l’effet de se résoudre en révélation. J’avais l’air de traîner, sans but, mais j’étais guidé, j’étais piloté (1999, p. 18)⁵¹.

Essa cena faz eco com a do fim do romance, na qual Johnny retorna ao lugar onde encontrou o Caderno e joga fora a cópia dos manuscritos cujos originais ficaram com Petite Tare, dizendo: “Ce n’est pas vraiment ça, mais c’est toujours ça”⁵² (p. 309). O fato de que é a cópia que retorna ao lugar de origem onde foi encontrado o Caderno impede, entretanto, a circularidade que caracterizaria o romance autoficcional, a autoficção. Toda a trama narrativa é circular, menos este fato. Se Johnny tivesse jogado fora o original, o romance estaria construindo o pressuposto de que Johnny ocupa o nível do real e Walter transita entre o real e o fictício. O gesto de Johnny o coloca no lugar de copista. Johnny exprimia um sentimento de propriedade em relação ao Caderno. Diante dos esforços de Petite Tare para salvar a voz de Walter para a posteridade, Johnny compreende que, para ela, “le cahier est une découverte et un trésor personnels, plutôt que littéraire. Pauvre Walter. [...] Je suis déçu (C’est mon bien après tout qu’on méprise.)”⁵³ (p. 88).

Em outro índice do estatuto ambíguo do diário, Johnny se reconhece em uma cena em que se conta uma briga de bar. Na versão de Walter, entretanto, Johnny faz o papel de agressor e não o de interventor que ele se lembrava de ter cumprido. Tornado personagem fictício na narrativa do outro, Johnny se declara à beira de um surto: “à deux doigts d’un déclic qui ferait tout basculer dans l’imaginaire”⁵⁴ (p. 67). A leitura do diário exerce sobre ele um efeito tão forte que o afasta da realidade. O diário é como se fosse um espelho no qual ele se vê como um *alter-ego* dele próprio: “c’est une glace, [...] où je me distancie, je deviens un alter-ego pour moi”⁵⁵ (p. 100). Esse efeito de leitura se assemelha, curiosamente, ao da escrita, uma vez que o espelho que distancia o “si” do próprio eu é também uma descrição do trabalho de escrita da ficção, do romance. Em sua relação fictícia com Walter, Johnny destaca a importância das palavras que definem o homem ou a soma das palavras que o definem:

Il me renvoie à moi, à regarder qui je suis, et si je suis bien réfléchi par ma glace. Qu’est-ce qu’un homme, ou peut-on en être un sans s’appartenir, sans choisir les actes et les mots qui vont nous définir, qui nous créent? On a l’air de quoi devant soi si on ne se ressemble pas, si on ne se reconnaît pas?... (1999, p. 23-4)⁵⁶

Ou (páginas adiante), já reconciliado com Alter: “Le miroir n’est pas troublé [...] il a réfléchi la même image”⁵⁷ (1999, p. 107).

No final do romance, Petite Tare anuncia a Johnny que está apaixonada por um homem cuja vida tem várias semelhanças com a de Walter, o autor anônimo do Caderno.

48 | CONT... O escritor diz ainda que sua comunicação com seu público-leitor só se dará através da leitura de sua obra literária. É em seus romances que o leitor poderá encontrar as respostas para seus questionamentos, como os que interrogam os motivos pelos quais o autor se recusa a dar entrevistas e a aparecer em público, ausentando-se até mesmo das cerimônias de entrega de prêmios literários ganhos pela excelência de sua obra.

49 | “[...] um requintado que representa os pobres coitados.”

50 | Segurança.

51 | “O que é que você procura?” me perguntou rispidamente um atrevido da Polícia Provincial, a quem alguém devia ter denunciado minha loucura de vagar pelos lugares ermos [...]. De repente, esta interpelação, que ficou em suspenso, me dá a impressão de ser uma revelação. Eu parecia vagar, sem objetivo, mas eu era guiado, pilotado.”

52 | “[...] não é verdadeiramente isso, mas é sempre isso.”

53 | “[...] o caderno é uma descoberta e um tesouro pessoais, mais que literário. Pobre Walter. [...] eu estou decepcionado (É meu bem, no fim das contas, que se despreza.)”

54 | “[...] a dois dedos de um surto que deixa tudo à deriva no imaginário.”

55 | “[...] é um espelho, [...] onde eu me distancio, eu me torno um alter ego para mim.”

56 | “[...] Ele me reenvia a mim, a olhar quem eu sou, e se eu sou bem refletido por meu espelho. O que é um homem, ou se pode ser um sem se pertencer, sem escolher os atos e as palavras que vão nos definir, que nos criam? A gente tem o ar de quê diante de si se a gente não se parece com a gente mesmo, se a gente não se reconhece?...”

57 | “O espelho não está turvo [...], ele refletiu a mesma imagem.”

58 | “Deus exige respeito à sua singularidade, a seu nome, instaurando a confusão que faz necessária a tradução que ela torna ao mesmo tempo impossível. Essa imposição, a assinatura de Deus, que nos condena à tarefa infinita da tradução, seria a mesma a que aspira a literatura em geral”.

59 | “Que Deus a proteja daqueles que não têm coração. D’Ele em primeiro lugar.”

60 | “Como a confusão absoluta é impensável, tanto quanto a compreensão absoluta, o texto é, por definição, ‘situado’ neste meio, e, portanto, todo texto clama por uma tradução que jamais será feita.”

61 | “Assim Deus aproveitou de seus lazes para lançar uma grande ofensiva. Em qual impenetrável projeto? Seria preciso sofrer bastante por ignorá-lo.”

Seu passado italiano e sua infância o apontam como o autor potencial de um romance, escrito em forma de diário por um homem que teria desembarcado com as tropas canadenses em Sorrento, em 1943. Este é o passado de Walter relatado no Caderno. Johnny guarda o diário de Walter em uma sacola da *Air Italia* desde o dia em que o encontrou abandonado em um local ermo da ilha onde mora. A trama narrativa de *Gros Mots* se tece, assim, como uma longa reflexão sobre a leitura de um autor ausente, uma espécie de diário de leitura do diário do outro, que é ao mesmo tempo o outro e ele mesmo. Concluindo, a narrativa ducharmiana inscreve-se no conceito de Derrida (1991) sobre a produção textual como “tâche infinie de traduction” (p. 164-7), sem assinatura ou autor:

Dieu exige le 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. 164-7)⁵⁸.

Ducharme recusa o significado transcendental, ou seja, o Deus que, ao instaurar o caos babélico, exige respeito à sua singularidade, ao seu nome: “Que Dieu la protège des sans coeur. De Lui le premier”⁵⁹ (1999, p. 23). Através de sua escrita, Ducharme desautoriza o *pater* do texto e conclama a multiplicidade de Babel para a construção de sua narrativa: “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”⁶⁰ (1991, p. 164-7). Entretanto, o *logos* transcendental, que atua como golpe de força condenando o homem à tarefa infinita da tradução, é a “assinatura” a que aspira a literatura: “Ainsi Dieu a profité de ses loisirs pour lancer une grande offensive. Dans quel impénétrable dessein? Il faudrait bien souffrir de l’ignorer”⁶¹ (1999, p. 63). Ainda citando Derrida, traduzido por Junia Barreto: “Como traduziríeis uma assinatura? [...] pode-se citar uma assinatura? Pois, a um grau qualquer, todas as grandes escrituras, e, no mais alto ponto, a Escritura santa, contém entre as linhas sua tradução virtual. A versão intralinear do texto sagrado é o modelo ou o ideal de toda tradução” (2002, p. 72).

Na tentativa de descobrir o (im)possível autor do texto do Caderno, Johnny e Petite Tare problematizam o aspecto autoral da metalinguagem narrativa. A busca da autoria os leva a um árduo trabalho de decifração dos enigmas textuais, cuja (im)possível solução se esconde nas entrelinhas, ou no palimpsesto narrativo. O exercício de deslindar as tramas narrativas os leva a uma interminável tarefa de decodificação dos signos textuais. Esse trabalho de tradução só é possível através da apropriação do texto, realizada em *Gros Mots* por Johnny e Petite Tare. Essa prática caracteriza, na metáfora ficcional, a metalinguagem narrativa de Ducharme. Segundo Nardout-Lafarge, o exercício de apropriação de hipotextos constitui parte da escrita dos romances de Ducharme: “les gestes de saccage du patrimoine par

lesquels il est bruyamment entré en littérature, donne à lire une expérience infiniment plus complexe du lien qui noue, chez lui, lecture et écriture”⁶² (2001, p. 85). O ato de pilhagem do patrimônio confere ao autor o estatuto de um *voleur de mots*⁶³, um ladrão de palavras. Ao interpretar o texto apropriado, o *voleur* o faz através de seu repertório cultural, transformando-o, traduzindo-o, (re)codificando-o. Assim, em exercício de tradução (*traduttore/traditore*), eles traem a concepção de originalidade e paternidade do texto, não só reforçando a concepção polifônica da narrativa executada a várias mãos, mas também revelando, na decifração do palimpsesto narrativo, as múltiplas vozes que o compõem, o que realiza, portanto, o título do artigo: O (im)possível Autor (Walter-VValter-Alter Ego-Alter-Nelligan-Gide). Ou ainda o *alter ego*, ou o *Je est un autre* de Rimbaud (outro hipotexto presente na obra de Ducharme) que, problematizado por Lacan como “un sujet décentré par rapport à l’individu”⁶⁴ (1978, p. 35), referencia também o conceito de que o autor não tem singularidade, como quer Derrida em suas torres de Babel (1991, p. 164-7). Tomando a ensaísta Anne Éline Cliche como referência analítica da obra do escritor quebequense, concluímos nosso artigo indagando sobre o enigma gerador dos romances de Réjean Ducharme. A resposta da ensaísta aponta o fantasma do *logos* autoritário e inequívoco do “Nome”: D’où viennent ces romans? De l’horreur du Nom, du déni qui passe dans le texte sous les traits d’un fantasme de destruction et d’anéantissement”⁶⁵ (1992, p. 81-2).

62 | “[...] os gestos de pilhagem do patrimônio, pelos quais ele entrou ruidosamente na literatura, revelam uma experiência bem mais complexa do laço que ata, em sua obra, leitura e escritura.”

63 | SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris: Gallimard, 1985.

64 | “[...] um sujeito descentrado em relação ao indivíduo”

65 | “De onde vêm esses romances? Do horror do Nome, da negação que se expressa no texto sob as formas de um fantasma de destruição e aniquilamento.”

Referências Bibliográficas

ANDRÈS, Bernard. *Coerção e subversão. O Québec e a América Latina.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue.* Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984.

BENNINGTON, Geoffrey et DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida* par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Paris: Seuil, 1991. (Coll. Les Contemporains)

BOUCHARD, Gérard. *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, Anne Éline. *Le désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme). Montréal: XYZ Éditeur, 1992. (Coll. Théorie et littérature)

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation.* Paris: Seuil, 1979.

_____. *Le démon de la théorie.* Paris: Seuil, 1998.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

DUCHARME, Réjean. *L'Avalée des avalés*. Paris: Gallimard, 1982 [1966]. (Coll. Folio)

_____. *Le nez qui voque*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Gros Mots*. Paris: Gallimard, 1999.

GIDE, André. *Les Cahiers d'André Walter*. Paris: L'Art indépendant, 1891.

_____. *Les Poésies d'André Walter*. L'Art indépendant, 1892.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1971. (Coll. Points)

_____. *Séminaire*. Livre II. Paris: Seuil, 1978.

MAILHOT, Laurent. *La littérature québécoise*. Montréal: Typo, 1997 (Coll. Essais - 121).

MARCOTTE, Gilles. *Le copiste*. In: DASSAS, Véronique et al. (Collectif de rédaction). *Conjonctures: revue québécoise d'analyse et de débat*. 31. Montréal: Bibliothèque nationale du Québec, IVe trimestre, 2000.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *Réjean Ducharme: une poétique du débris*. Québec: Éditions Fides, 2001. (Coll. Nouvelles études québécoises)

NELLIGAN, Émile. *Poésies complètes*. Montreal: Éditions Typo, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. In: Cruzamentos Interculturais. *Gragoatá*, Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, n.31. 2.sem. 2011. ISSN 1413-9073, Niterói/RJ, Editora da UFF.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots: essai sur le plagiat*, la psychanalyse et la pensée. Paris: Gallimard, 1985.

