

## ***As aves de Cassandra de Per Johns: uma ficcionalização bastarda***

Leonardo Tonus\*

No contexto mundial, latino-americano e brasileiro, a década de 80 foi um período de grandes transformações econômicas, sociais e culturais: o mundo se globaliza, a economia latino-americana entra em falência, a violência ganha as metrópoles do terceiro mundo e os militares deixam, finalmente, a cena política brasileira. É neste contexto histórico marcado por uma grande euforia e uma profunda desilusão que surge na literatura brasileira uma série de romances que buscam repensar a identidade e o conjunto do patrimônio cultural a partir do tema da imigração. Romances como *Relato de um certo oriente* (1989) de Milton Hatoum, *República dos sonhos* (1984) de Nélide Piñon, *A asa esquerda do anjo* (1981) de Lya Luft ou *As aves de Cassandra* (1990) de Per Johns inscrevem-se nesta perspectiva. Eles evocam a história da imigração alemã, galega, levantina ou dinamarquesa no Brasil, interrogando, ao mesmo tempo, a emergência de uma nova relação do homem com o mundo. Ao se interessarem pelo modo segundo o qual os indivíduos e as coletividades se apropriam simbolicamente do espaço em que se situam, tais romances colocam em pauta diferentes procedimentos de inscrição do sujeito social dentro do universo das significações impostas pela tradição ou pela memória. Por sua vez, eles interrogam o fracasso dos mitos

\* Professor e pesquisador em Literatura Brasileira na Sorbonne Université.

fundadores que, durante décadas, guiaram a representação de nossa alteridade no Brasil: democracia racial, cordialidade, igualitarismo, etc. Finalmente, eles assinalam o fim das utopias e das grandes narrativas fundadoras, situando-se num mal estar identitário expresso nos textos mediante uma clave antiépica e as modalidades da “des-herança”, como sugere a figura da bastardia.

### **Bastardia: uma figura literária**

À imagem de sua etimologia ambivalente, a bastardia designa nas sociedades ocidentais a condição do filho ilegítimo oriundo de relações não autorizadas, realizadas fora da instituição do casamento (noção que encontramos no direito romano a partir do termo latino *bastardus*) ou que desrespeitavam as regras das castas (o direito germânico designa-as pelo termo anglo-saxão *banstu*). Compreendida desde a antiguidade como uma ameaça à instituição familiar e à ordem social, toda a história da bastardia se articula em torno de uma aversão às filiações ilegítimas. Acrescentam-se a esta as imposições provenientes do direito canônico que, através de uma série de regras, determinavam a exclusão e a destituição das chamadas descendências não autorizadas.

Desde o século XII e até há pouco tempo (em muitos países o direito de crianças ilegítimas só será reconhecido ao longo do século XX), filhos bastardos eram socialmente rejeitados a menos que pertencessem a grandes linhagens reais ou a famílias abastadas. Muitos eram abandonados em instituições religiosas, tamanha era a humilhação que pesava sobre suas mães. Ora, se o número de filhos ilegítimos mantém-se relativamente baixo durante o Antigo Regime (2% dos nascimentos no campo e 5% nas cidades), estes tendem a crescer ao longo dos séculos XVIII e XIX, o que talvez explique a emer-

gência tardia desta figura na cena literária mundial. Desde então, para além do desprezo social e jurídico que caracteriza a bastardia, a literatura ocidental observou nas formas ilegítimas de nascimento possíveis categorias de transgressão.

É sob o traço muitas vezes de um homem rebelde às instituições que o bastardo surgirá, entre outros, no teatro clássico ou nos romances realistas e naturalistas. Em obras em que a família constitui o escopo principal da intriga, a criança nascida fora do casamento ou oriunda de uma relação adúltera será comumente promovida ao estatuto de herói, encarnando uma possível revolta perante as leis. Herança, reconhecimento, adoção e rivalidade entre filhos legítimos e ilegítimos constituem os motivos centrais desses textos que, por sua vez, testemunham as angústias de uma sociedade confrontada cada vez mais à mecanização e à ruptura dos laços sociais. Associado a personagens ambiciosas e prontas a enfrentar os obstáculos que se apresentam ao seu périplo, o bastardo interroga em tais textos as relações existentes entre as classes sociais e as que reinam dentro das estruturas familiares. Essa é a hipótese defendida pela crítica Marthe Robert que, em sua abordagem psicanalítica, vincula à transgressividade do bastardo toda e qualquer forma de rebelião. Mais do que uma verdadeira personagem constituída de interioridade, o bastardo, segundo a crítica, inscrever-se-ia por sua plasticidade discursiva na categoria da figura literária.

Noção muitas vezes compreendida como uma simples convenção de linguagem, a “figura” voltou à cena dos estudos literários nos últimos anos. Desde as teses desenvolvidas pelo crítico francês Xavier Garnier, as recentes análises em torno desta questão têm procurado delimitar a especificidade desta noção por vezes restrita aos campos da linguística e da poética. Se ao longo de sua história a “figura” mantém

uma estreita analogia com a noção de forma, ambos os termos não são sinônimos. Em seu famoso estudo *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach já nos lembrava o aspecto inacabado da “figura” que, em sua forma externa, se apresenta a partir de um movimento dialético que tende a opor o material ao conceitual, a verdade à ilusão, a realidade à sua representação. Essa questão será retomada alguns anos mais tarde por Gérard Genette, que revisita o conceito tradicional de figura sublinhando o seu aspecto inacabado. Segundo o crítico, toda “figura” deve ser concebida em termos de um “hiato” e de uma potencialidade entre a linguagem real e a linguagem virtual. Com base na hipótese do filósofo francês Blaise Pascal, segundo a qual a “figura” se manifesta na Bíblia enquanto presença na ausência, Gérard Genette nela entrevê um signo dinâmico que se supera a si mesmo. Segundo ele:

Pascal já afirmara: “A figura carrega em si ausência e presença”. [...] Toda figura é traduzível, e carrega sua tradução, visível em transparência, sob o texto aparente em filigrana ou como um palimpsesto<sup>1</sup> (Genette: 1996, 210-211).

Figuras são estruturas discursivas móveis que, concebidas a partir de declinações representacionais variáveis e desprovidas de base referencial, articulam-se, quase exclusivamente, em função de uma abstração. Tais preocupações levam Xavier Garnier a redefinir os dispositivos narrativos relativos à noção de personagem (mito, mito

<sup>1</sup> Pascal l'avait déjà dit : « Figure porte absence et présence. » [...] Toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent (minha tradução).

literário, símbolo, tipo, alegoria) doravante concebidos como uma estrutura aberta em sua relação com o receptor e com o referente. Se a força da personagem está na narrativa, a da personagem-figura projetar-se-ia, segundo o crítico, para além do espaço diegético. É na relação com o receptor que a figura encontraria sua realização plena, uma vez que, contrariamente às personagens, elas se apresentam desprovidas de referencialidade e de *semas* estáveis. Em sua plasticidade discursiva, “figuras-personagens” seriam, como já sublinhava Roland Barthes, configurações impessoais, anacrônicas e incivis prontas a novas atualizações em conformidade às necessidades e às circunstâncias narrativas (Barthes: 1970, 68). Tais conclusões podem ser, igualmente, observadas na figura literária do imigrante-bastardo cuja plasticidade discursiva é preponderante nos romances publicados ao longo da década de 1980.

### **A autoficção bastarda de Per Johns**

A imigração não é um tema novo na produção literária e artística brasileira. Ela surge em meados do século XIX quando se aceleram os translaços das populações europeias em direção às Américas. Desde então, esta temática soube se moldar às diferentes correntes estéticas adaptando-se aos mais diversos contextos políticos, sociais e econômicos que conheceu o país. Ao longo de sua existência o imigrante tornou-se na literatura brasileira um simples elemento discursivo que, restrito ao olhar de quem o reproduz, já não necessita de elucidação referencial. Antes, ele se apresenta como um local de investimento discursivo (político ou ideológico) corroborado pelos procedimentos de alegorização a que ele se submete. Em outros termos, o imigrante é, na literatura brasileira, menos uma personagem do que uma figura literária.

É do impulso do discurso utópico (e ideológico) transcultural que o imigrante e seus correlatos bastardos retiram a sua força ao longo dos anos 1980. Não se limitando mais às suas funções representacionais, estes deixam de “imaginar” o mundo para nele “figurar”. Designar a existência da “personagem imigrante” pelo seu modo de “estar no mundo” como “figuração” equivale aqui a reconhecê-la como projeto e receptividade de sentido que o material narrativo acaba por corroborar. Este é o caso do romance *As aves de Cassandra* de Per Johns<sup>2</sup>, primeiro volume de uma trilogia autoficcional que se apoia na intersecção de vetores narrativos biográficos e autobiográficos mediante a estrutura aberta, inacabada e bastarda das figuras literárias.

É com o intuito de recompor seu périplo formador que o narrador de *As aves de Cassandra* recenseia, ao longo do seu texto, o conjunto dos membros de que se compõe sua família. À maneira das dinastias reais ou das grandes linhagens bíblicas do Antigo Testamento, ele contabiliza os seus ascendentes e descendentes, indicando as datas e os locais de nascimento e de falecimento de

<sup>2</sup> Ficcionista, ensaísta, poeta e tradutor, Per Johns, de pais dinamarqueses, nasce no Rio de Janeiro em dezembro de 1933. Após uma formação em Direito sem nunca exercer a profissão, ele se volta ao mundo empresarial na cidade de São Paulo, onde reside entre 1962 e 1970. Cônsul da Dinamarca no Rio de Janeiro de 1978 a 1990 e crítico literário, ele colaborou para o *Jornal O Globo* (regularmente de 1977 a 1981), *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo*. Ministrou aulas e conferências de literatura brasileira nas Universidades de Aarhus, Copenhague e Odense, na Dinamarca durante o período de 1991 a 1997. Como tradutor, verteu para o português diversas obras de Hans Christian Andersen, Karen Blixen e J. P. Jacobsen. Estreou na literatura com o romance *A revolução de Deus* (1977) e teve quatro de seus livros traduzidos para o dinamarquês (com boa acolhida), além de contos vertidos para o norueguês e para o italiano. Em 2006, venceu o Prêmio da Academia Brasileira de Letras, na categoria Ensaio, Crítica e História Literária com o livro *Dioniso crucificado*. Em 2011, o romance *Hotéis à beira da noite* esteve entre os dez indicados para o Prêmio Jabuti.

cada um deles ou fornecendo informações precisas acerca do seu estatuto social e profissional. Ora, à medida que o narrador delinea suas genealogias, as histórias evocadas silenciam-se. Face à ausência de provas tangíveis que possam assegurar a veracidade de seu relato, ele passa então a inventá-las. A singularidade do romance repousa justamente no caráter híbrido (e bastardo) do texto que se configura na indefinição das fronteiras entre os regimes da veracidade e da ficcionalidade: uma indecidibilidade narrativa textualizada e reivindicada pela voz enunciativa.

Diante do impassível (ou será o esfíngico?), minhas memórias emudecem. E saem à procura do que não há (mas há, num mistério que se adivinha), transitando à revelia dos modelos, das linhas de força, dos rios principais. Embrenham-se em igarapés perdidos em interioridades interditas ao senso comum, na aparência imóveis e inanimados, mas que fervem em secretas pulsações, num oculto torvelinho que tumultua e desmoraliza as simetrias, assim como em certos dias, quando se põe, o sol assemelha-se à lua, o dia e a noite diluem-se num silêncio fecundo; tudo é possível (Johns: 1990, 4).

A série de advertências metatextuais com as quais tem início o romance explicita as motivações que levam o sujeito enunciativo a realizar seu projeto. Elas estabelecem o protocolo de leitura definido, ao mesmo tempo, o método de articulação do projeto biográfico e memorial. No entanto, contrariamente às tradicionais práticas memorialísticas, a história evocada se serve de um método que,

segundo o próprio narrador, privilegia o anedótico, o irracional, o misterioso e o aleatório.

Atenho-me pois, com minhas memórias, à alma ou negativo da história visível, que frequentemente desmente os fatos. O que nunca aconteceu (ou foi inventado, ou sonhado, ou apenas pressentido) às vezes aconteceu mais do que aquilo que aconteceu de verdade. [...] Atenho-me sobretudo à ancestralidade e ao inexplicado, aos mais absconsos e remotos escaninhos da vida, obsessões ou alucinações, às pequenas presenças ou grandes ausências, fogos-fátuos ou pedradas, carícias, rompantes, náuseas, vermes ou nefelibatas multiplicados pelo delírio, verdades não irreais, mas reais num outro plano, o plano que em verdade me interessa (Johns: 1990, 5).

Não se observa ao longo do romance nenhuma vontade de ceder ao exercício da razão elucidativa. Pelo contrário, a trajetória das personagens relatadas surge antes como símbolos a serem lidos sem qualquer revelação de uma verdade. A prática digressiva é um dos pontos estruturais dessa abordagem que, segundo a organização macroestrutural, responde a uma variação temática bastante clássica. Sua unidade, no entanto, se estilhaça assim que cruzamos os limites dos primeiros capítulos, como sugere a metáfora da bússola quebrada com a qual o narrador inicia o seu relato:

Quebrada a bússola, nada mais vem de fora de nós mesmos, some nosso único limite e o limite de tudo, a esbórnica do horror de possuir e dominar. Atenho-me pois, com minhas

memórias, à alma ou negativo da história visível, que frequentemente desmente os fatos (Johns: 1990, 5).

É a partir da superposição de tramas, episódios, motivos, registros e regimes narrativos diversos que evolui a trama de *Aves de Cassandra*, cuja estrutura labiríntica multiplica os cruzamentos inesperados e as rupturas discursivas intempestivas. Somente em raras ocasiões o narrador estabelece sequências lógicas entre os capítulos e no decorrer deles. Tal procedimento impede o surgimento de qualquer roteiro de leitura que a multiplicação dos inventários genealógicos acaba por acentuar.

Por meio do cadastro de seus ancestrais, a voz enunciativa expõe fatias de vida recortadas sem nunca estabelecer vínculos cronológicos entre elas. Tais inventários, sempre fragmentados e incompletos, acabam por expor os limites do processo de rememoração. Eles silenciam as memórias do narrador posicionando o texto em desacordo com as posturas autobiográficas e biográficas anunciadas no *incipit*. Em *As aves de Cassandra*, o trabalho da rememoração não conduz à “psicossíntese” nem dos sujeitos enunciados nem à do próprio sujeito enunciativo. Na impossibilidade de conferir sentido às trajetórias expostas, o texto se limita a sublinhar suas aporias, nomeadamente, às quais o narrador é confrontado desde o início do relato: como restaurar “fielmente” e “objetivamente” tais existências diante do desaparecimento de seus vestígios.

A falta de resposta condu-lo a romper, novamente, com as abordagens biográficas e autobiográficas anunciadas e a optar, finalmente, por um método baseado na ficcionalização da voz enunciativa. É assim que, no capítulo “Um animal fabuloso”, esta se coloca em cena sob a forma de uma entidade reduzida às iniciais

de seu nome, para, em seguida, reivindicar a autoridade autoral do texto narrado.

– Seu nome?

– Chamem-me de Pê Jota. Ou então, o Língua Enrolada...[...]

Minha infância brasileira de duas línguas foi exilada pela estranhez de eu estar a dizer e ouvir o que nem via, nem vivia.

Ao começar pelo nome que me deram: *Per Petri Johansen*, um nome ou pronunciado de forma insatisfatória ou traduzido de maneira deselegante, qualquer coisa como Pedro da pedra que vem do João (Johns: 1990, 152-153).

A passagem a uma voz enunciativa em terceira pessoa cria distanciamento, como também instaura um movimento duplo de apropriação e de autoexpropriação do sujeito enunciativo. Pela evocação do patrônimo referencial, a voz autoral projeta-se para fora de si e se autoexila em um “eu” capaz agora de contemplar, à distância, sua própria existência. O objetivo aqui já não é o de refletir sobre os elementos fatuais de uma trajetória (como no caso de uma autobiografia tradicional) mas de questionar os mecanismos de seu funcionamento. Em outros termos, o narrador cumpre um dos critérios fundamentais do pacto autoficcional, sugerido pelo escritor Philippe Vilain: a sua função prospectiva.

Já não mais fundar a busca de si segundo as motivações retrospectivas próprias da autobiografia, mas segundo

uma prospecção criativa em que a memória, necessariamente incompleta, reinventa sua experiência, compõe sua ficção, recompõe personagens<sup>3</sup> (Vilain: 2009, 4).

Ao tornar estranho o que lhe é familiar, o sujeito enunciadador encena seu percurso posicionando-se enquanto objeto de sua própria narrativa. Ele se duplica e, sobretudo, “dialetrizase”. Por meio desta voz estilhaçada, mais reguladora do que mediadora, o sujeito autoral autoficcionalizado oferece ao leitor uma imagem de si pouco domesticada, à maneira das vozes autoficcionais presentes no universo romanesco de Serge Doubrovsky. Como afirmava o autor francês sobre sua obra *Le livre brisé*:

Não vejo minha vida como um todo, mas como fragmentos dispersos, níveis de existência estilhaçados, fases desconexas, não-coincidências sucessivas ou mesmo simultâneas. É isso que eu preciso escrever. O gosto íntimo da minha existência, e não a sua história impossível!<sup>4</sup> (Doubrovsky: 2003, 249)

Ora, como todo gesto autoficcional, esta encenação permanece ambígua. Se, por um lado, autor, narrador e personagem com-

<sup>3</sup> Ne plus fonder la recherche de soi selon les motivations rétrospectives propres à l'autobiographie, mais bien selon une prospection récréative dans laquelle la mémoire, forcément lacunaire, réinvente son vécu, compose sa fiction, recompose des personnages (Minha tradução).

<sup>4</sup> Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire! » (Minha tradução)

partilham a mesma identidade nominal, por outro lado, o dispositivo paratextual (nomeadamente o subtítulo do livro) aponta claramente para uma afiliação ao universo romanesco. Tal ambiguidade se prolonga ao longo do romance, atingindo o seu paroxismo no *explicit*, onde se multiplicam as porosidades entre imaginação e memória, verossimilhança e ficcionalização, entre a encenação do enunciador e de seus possíveis desdobramentos.

No final do texto, o sujeito enunciador se reficcionaliza, mas agora enquanto personagem-narrador em primeira pessoa de uma série de contos, inventados ou oriundos da literatura ocidental. Muito mais do que uma simples transposição narrativa ou artifício de *mise en abyme*, o sistema de encaixe, associado ao processo de reficcionalização, confere ao texto um efeito de sobreposição que, em última instância, visa a questionar a identidade do sujeito da enunciação bem como o regime narrativo a partir do qual se articula o texto.

*As aves de Cassandra* é um romance fugidio em que a coabitação das diferentes modalidades discursivas de valor testemunhal aponta para uma tensão diegética impossível de se apaziguar. Nem inteiramente romance autobiográfico, nem completamente biografia ou autoficção, a narrativa abre, por meio de suas ambivalências, interfaces inesperadas, elaboradas a partir de elementos *a priori* antitéticos: o visível e o invisível, o tangível e o intangível, a inautenticidade ficcional e a autenticidade referencial. Neste sentido, o romance configura em sua materialidade os agenciamentos vislumbrados pela dinâmica da bastardia: um perpétuo autoengendramento de si (no caso das próprias lógicas narrativas e discursivas) capaz de abolir, de substituir e de reinventar heranças e filiações. Ou como sugere o próprio autor:

No fundo, Per desaguava mesmo numa sensação desconfortável de preposição, elo de ligação entre o áspero da terra e o ilusório das estrelas, sequer lá ou cá. *Ad astra per aspera*. Sob o signo do Centauro arqueiro, fiquei no meio do caminho, atravancando a passagem dos outros. Mas nem ao menos fui pedra a caráter (Johns: 1990, 153).

## Conclusão

Desde a filosofia clássica, a existência humana é frequentemente pensada em relação a um espaço comum com o qual o indivíduo faz corpo. Segundo Aristóteles, existiria no homem uma tendência natural a formar uma comunidade, o que o inclina a considerar que toda a vida fora da *civitas* constituiria uma aberração. Dentre os elementos que assegurariam os laços sociais, a herança ocuparia um lugar central nesta dinâmica. Enquanto elemento de restrição e de libertação, esta traçaria os limites a partir (e em função) dos quais se elaboraria, social e simbolicamente, o nosso relacionamento com o outro. Ora, se a herança libera os indivíduos de sua responsabilidade, nomeadamente, ao colocá-los sob uma ordem comum e imutável, a ruptura voluntária ou involuntária que ela suscita, condu-los à emancipação, quando não, à subversão dos códigos que regem suas vidas. Eis a função da dinâmica do estado de bastardia que questiona tanto o problema da ausência quanto o do não reconhecimento de um referente estável.

Desde a década de 1980, o bastardo ressurge no cenário literário internacional, mais: particularmente, nos romances “de” ou “sobre” imigração publicados no Brasil. No alvorecer do processo de reexame histórico, sugerido pela transição democrática brasileira, a bastardia se torna uma noção operacional que visa a interrogar a

memória, o recolhimento, o direito ao silêncio e o dever do arrependimento. Menos heroica do que crítica, ela expressa, por sua situação ectópica, a desintegração das comunidades reconsiderando, ao mesmo tempo, a possibilidade do estabelecimento de novas modalidades de vínculo social. Ela implica uma tensão que coloca em xeque os arranjos consensuais entre o indivíduo e a comunidade de que é oriundo ou na qual se inscreve. A partir de empréstimos, piratagens, saques e sequestros, tal dinâmica se reapropria de um patrimônio cultural estável para transmiti-lo sob formas precárias que, no romance *As aves de Cassandra* de Per Johns, se manifestam mediante a multiplicação de formas discursivas sincopadas, arrítmicas e fragmentadas, cujas notas esparsas dissonantes refutam qualquer tipo de repouso. Em suma, um romance dissidente e resistente, à imagem dos próprios bastardos.

## Referências:

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*. Paris: Folio, 2003.

GARNIER, Xavier. *L'éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles: PIE-Peter Lang, Nouvelle Poétique Comparatiste, 2001.

GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.

JOHNS, Per. *As aves de Cassandra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Paris: Éditions de la transparence, 2009.

## Resumo

No contexto de transição democrática, a questão sobre a memória coletiva ou individual ocupa um lugar de destaque dentro da produção cultural brasileira. Após um período de engajamentos políticos, a literatura brasileira passa a interrogar o sujeito posicionando-o sob o signo de um mal-estar identitário, mediante as modalidades de “des-herança”. As figuras do órfão e do bastardo ocupam um lugar central neste novo paradigma que visa a repensar a forma como o indivíduo dialoga com as suas origens e com a sua herança cultural. Grande parte dos romances sobre imigração publicados durante esse período se enquadra nessa problemática a partir, nomeadamente, de uma dinâmica contraditória fundada, ao mesmo tempo, no consenso e no dissenso.

**Palavras-chave: imigração; bastardia; Per Johns.**

## Abstract

In the context of democratic transition, the issue of collective or individual memory comes to the fore within Brazilian cultural production. After a period of political engagements, Brazilian literature starts to interrogate the subject, placing him under the sign of an identity malaise, through the modalities of “dis-inheritance”. The figures of the orphan and the bastard occupy a central place in this new paradigm that seeks to rethink the way in which the individual dialogues with his origins and cultural heritage. A large part of the novels on immigration published during this period fit into this issue, based on a contradictory dynamic of consensus and dissent.

**Keywords: immigration; bastardy; Per Johns.**