

Pátria, de Bernardo Carvalho: Violência e Deslocamento no teatro do mundo

Pátria, by Bernardo Carvalho: violence and displacement in the world-theater

Paulo Cesar S. OLIVEIRA¹

RESUMO: O artigo analisa a narrativa “Pátria”, de Bernardo Carvalho (2019), por meio das relações entre mobilidade e clausura no mundo contemporâneo, para verificar por que meios Carvalho ficcionaliza as questões políticas e ideológicas do hoje, a partir de um texto que requer a dupla leitura forma/fundo como estratégia de compreensão das relações entre real, ficcional e imaginário. Para tanto, valemo-nos da leitura cerrada desta narrativa híbrida, tendo como alguns pressupostos teóricos as reflexões oriundas da Semiologia, para as questões de forma; e da sociologia, mais especificamente, as de Zygmunt Bauman acerca dos medos líquidos que rondam nossos tempos. A análise textual, entretanto, é o modo de entrada e leitura privilegiado para se discutir as especificidades da obra literária em questão, visto que as relações entre mundo e representação estão na base do texto estruturado por Bernardo Carvalho, principalmente no trato com as questões das fronteiras e dos territórios da literatura e da geopolítica no agora.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa. Fronteiras. Violência. Deslocamentos.

ABSTRACT: The article analyzes the narrative “Pátria”, by Bernardo Carvalho (2019), thinking of the relations between mobility and enclosure in the contemporary world, to verify by which means Carvalho fictionalizes the political and ideological issues of our times in a text that requires from readers a double reading regarding form and content as a strategy for understanding the relationships between real, fictional and imaginary. In order to do so, we make use of the close reading of this hybrid narrative, having as some theoretical assumptions the reflections coming from Semiology, especially for questions of form; and from sociology, more specifically, those of Zygmunt Bauman about the liquid fears that surround our times. Textual analysis, however, is the privileged way of entering and reading the narrative and to discuss its specificities, since the relations between world and representation are inscribed in the text structured by Bernardo Carvalho, mainly when it deals with the issues of the borders and territories of literature and geopolitics in the contemporary.

KEYWORDS: Narrative. Borders. Violence. Displacements.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Faculdade de Formação de Professores (UERJ/FFP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ/FFP (PPLIN) e vice-líder dos Grupos de Pesquisa CNPq “Nação e Narração” e “Poéticas da Diversidade”. Bolsista Procientista da FAPERJ, desde 2014 e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, desde 2019. Orcid: orcid.org/0000-0002-3710-4722. E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br.

“Pátria”, de Bernardo Carvalho (2019), sob muitos aspectos, é uma novela que pode ser lida como uma narrativa ficcional que percorre algumas questões fundamentais da contemporaneidade e, sob ângulos variados, desafia alguns protocolos de leitura crítica inclinados a uma compreensão totalizante da realidade. Em múltiplos sentidos, a breve obra – de cerca de 44 páginas – já de início nos provoca a pensar os limites e alcances dos gêneros: seria um conto, uma novela, um texto teatral ou um híbrido de gêneros e espécies literárias disseminadas e que não fecham questão? Mais ainda, situando-se em nossa realidade contemporânea, a profusão de sinais difusos que a narrativa nos apresenta de forma a recusar verdades acabadas, antes, desenvolve potencialidades leitoras que o discurso literário possibilita. Conforme mostraremos, o plurilinguismo da obra aponta alguns dos entrelugares preferidos de Bernardo Carvalho, que podem ser inicialmente identificados no signo “fronteiras” que dá título à coletânea híbrida onde encontramos o texto de Carvalho.

Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica (2019) é uma reunião de textos de cinco autores que dialogam entre si através do entrecruzamento de formas textuais diversas (ensaio, ficção, autobiografia, texto teatral). Híbridizadas, elas borram as classificações usuais das narrativas ficcionais. Por exemplo, “Pátria” pode ser lida como obra que estabelece diálogos com o gênero teatral, porém articulados por meio de uma narrativa ficcional que aproxima a narrativa ora de um ensaio crítico ora dos textos de imaginação. Este lugar impreciso traduz, se tomarmos como base a forma narrativa, aquilo que já se observa em uma análise mais detida de seu conteúdo: a obra vai nos guiando por espaços diversos, mas essa viagem requer do receptor atento muita atenção. Obviamente, tais afirmações soam vagas, especialmente para o leitor não familiarizado com a história. Cabem, portanto, alguns esclarecimentos iniciais acerca da trama, seguidos de algumas hipóteses de trabalho/leitura.

O primeiro deles se concentra na trama em si, em sua estrutura discursiva. “Pátria” narra a trajetória de um homem de meia idade isolado em seu apartamento cujas paredes finas não permitem que ele fale sozinho sem que seja ouvido por seus vizinhos. A narrativa se situa em um país e cidade imaginários assemelhados a alguns destinos conhecidos nossos: trata-se de um lugar em constante estado de vigilância, opressor e sujeito a toda sorte de violências. Já nas primeiras linhas da narrativa, a personagem nos revela que é “melhor ficar calado”, pois “as paredes têm ouvidos” e o que o leitor (a plateia?) ouvirá é, na verdade, seu pensamento: “Isto que estão ouvindo é o meu pensamento, o pensamento de um velho” (CARVALHO, 2019, p. 55). Saberemos em seguida que este senhor teria sido preso há cinco anos; após libertado, concebeu um plano para voltar ao apartamento de refugiado a ele designado pelo governo de um país inominado e não localizado.

A trama se inicia *in media res*. Somos imediatamente lançados na fala verborrágica do refugiado, que precisa contar sua história a alguém. Essa narração é também estratégica, já que possui dupla função: primeiramente, porque quer convencer as “paredes que ouvem”, por meio de uma verdade construída e fingida, mas verossímil, de que ele não é uma ameaça ao país de acolhida, o que evitaria uma nova denúncia e, conseqüentemente, nova prisão; em segundo lugar, ele precisa convencer a si mesmo e às paredes (os sujeitos vigilantes) de que havia perdido a razão, para que os vizinhos o esquecessem. Por esse motivo, a estrutura narrativa é pontuada por repetições (as paredes, sua velhice, a perda da razão, a prisão, os cinco anos depois da libertação, a história traumática, a condição de refugiado etc.). Seu plano vai bem até a

chegada de um estrangeiro que pode colocar em risco sua estratégia de convencer “as paredes” de que ele não é uma “ameaça”. Naturalmente, a mesma história inventada será reproduzida ao rapaz estrangeiro que, no entanto, não se convence dela.

O texto desvela as estratégias de um narrador que não apenas precisa imaginar a própria história, mas também convencer os outros (as “paredes”) e a si de que ela é plausível. Há, portanto, uma história inventada, delirante, contada por alguém que se finge de louco – e que pode estar realmente louco, já que de tanto repetir para si a história, não distingue representação e realidade. Resumindo, temos em mãos a narrativa de um exilado em um país estranho que o acolhe, mas também se mostra ameaçador. O suposto narrador autodiegético (visto que a estrutura é de texto teatral, o que já eliminaria a hipótese de um narrador, e sim, de um monólogo a ser encenado) não pode contar sua história em voz alta, pois precisa burlar a vigilância das “paredes” e tomar cuidado com suas palavras. Esta narração/encenação vai incorporando uma série de elementos contraditórios à medida que as revelações vão se tornando armadilhas colocadas no caminho dos leitores, como no caso da identidade do jovem estrangeiro que diz conhecer o refugiado sem que se saiba o porquê de o refugiado negar o fato.

A revelação da identidade do rapaz se dará ao final da narrativa. Antes, seremos informados de que nosso personagem e narrador principal havia inventado uma carreira de ator teatral importante, como intérprete de grandes papéis da literatura universal: MacBeth, da peça homônima de William Shakespeare; Fausto, igualmente de peça homônima de Johann Wolfgang von Goethe; e Orestes, personagem do tragediógrafo Eurípedes, em obra de mesmo título. Neste momento, saberemos que em seu trabalho de ator o refugiado interferia no texto das obras, por exemplo, inventando um MacBeth transgênero ou uma Lady MacBeth que só existia nos delírios do esposo (lembramos que Lady MacBeth enlouquece progressivamente, ao longo da peça de Shakespeare). Há também um Orestes *gay*, que teria assassinado a mãe, Clitemnestra, para aplacar seu ciúme do amante, Pílates, que não admitia dividi-lo com nenhuma outra pessoa.

A mescla de invenção e insubordinação em relação ao que se tece e destece ao longo da trajetória ficcionalizada do/pelo refugiado faz com que o jogo discursivo de Bernardo Carvalho, que entremeia camadas múltiplas de realidades imiscuídas umas nas outras ao ponto de os leitores já não mais poderem detectar uma origem ou um porto seguro que se revele inteiramente. Isso sem perder de vista a questão da verossimilhança. Quanto a isso, as palavras da personagem imigrante são reveladoras:

E então continuei falando, mas agora para as paredes, quero dizer, mais diretamente para as paredes. Fechei as cortinas e continuei falando bem alto, para que a vizinha pudesse continuar ouvindo apesar da algazarra lá fora e das cortinas fechadas, mas agora contando com uma nova tática, contando uma história louca, e cada vez mais louca, sem pé nem cabeça, sobre quando fui ator no país de onde fugi. O melhor era que já não precisava atentar para as contradições e para as inverossimilhanças, se estava louco. (CARVALHO, 2019, p. 64-65).



Chegamos ao ponto crucial dessa investigação textual e nele estabeleceremos algumas hipóteses de leitura, das quais destacamos o jogo entre um discurso narrativo que flerta com o realismo literário e que, ao mesmo tempo, recusa-se a compreender a literatura como retrato do real. Trata-se, portanto, nas palavras do próprio Bernardo Carvalho, da construção, de uma “experiência fabricada”. Vejamos a passagem que segue, retirada de uma entrevista esclarecedora do escritor, com referência a outra narrativa sua, o romance *O filho da mãe* (2009).

Nesta entrevista, Carvalho comenta uma situação de perigo que efetivamente vivera na cidade russa de São Petersburgo, para onde foi enviado, por conta de sua participação no projeto “Amores Expressos”:

[...] crio uma experiência falsa, artificial, mas vivo essa experiência de verdade. Quer dizer, o medo que eu tive não é falso, eu morri de pavor, só que a situação era toda construída. Eu fui para viver esse tipo de sentimento, para poder escrever esse livro. Ao mesmo tempo em que tenho essa reação contra a literatura da experiência, eu a fabrico. O tipo de literatura que eu vinha fazendo dependia da experiência, só que era uma experiência fabricada – ou alucinada. (CARVALHO, 2011, p. 145).

Na passagem, vemos que Carvalho, paradoxalmente, fabrica e recusa a experiência, ou melhor: ele precisa viver o medo real, de um lado, mas a situação em torno desse medo é construída; de outro, é como se o escritor, na contramão, ao tentar disfarçar a realidade em sua vida, acabasse disfarçando sua vida na ficção. Para ele, seu método é “o contrário dessa ideia de uma literatura da experiência, porque ele a perverte [...]” (CARVALHO, 2011, p. 145).

Em outro momento, Carvalho recusa e critica o número excessivo de obras literárias baseadas na experiência, na memória, no diário e na autobiografia, lamentando que algumas literaturas como a francesa – mais cerebral – seja desqualificada por conta de sua “inverossimilhança” ou por “falta de realismo”. Conforme exemplifica, para uma parcela da crítica, Borges seria “uma excrescência, é uma curiosidade universitária ou museológica”; já a “a inverossimilhança é o que pode haver de pior em literatura” (CARVALHO, 2011, p. 137). Com isso, sem se desfazer da experiência pessoal do escritor como um elemento inerente à construção de seu imaginário literário, e sem descartar o papel da verossimilhança no processo criativo, a “experiência fabricada” remete ao grau de invenção necessário para que a literatura não seja reduzida “à expressão” ou à “expressão da experiência” (CARVALHO, 2011, p. 138), mas que ela esteja aberta à “afirmação da ficção e da invenção como possibilidade de solução literária”, o que significa a “possibilidade de inventar e preencher uma lacuna que o real não podia preencher” (CARVALHO, 2011, p. 147).

Pensando nas propostas de Carvalho para uma compreensão do fazer literário, retomemos a análise de “Pátria”. Como visto, a experiência fabricada advogada por Carvalho nos aponta caminhos discursivos marcados por uma sequência de desvios e armadilhas em que a própria invenção – que pode ser observada na forma como o “fora” do texto literário se manifesta no “dentro” do texto, borrando a dicotomia dentro/fora – revela, em última instância, um dentro que é fora e um fora que é dentro, simultaneamente. Conforme questiona (e responde, em seguida) a personagem de



“Pátria” a um hipotético leitor/espectador, “você acha minha lógica pusilânime? Toda lógica é pusilânime. No fundo, só existem paradoxos” (CARVALHO, 2019, p. 72).

Por meio desses paradoxos e dessa estrutura em camadas, Carvalho revela a dinâmica do mundo como palco de ideologias em conflito. A narrativa se concentra em determinados acontecimentos do mundo contemporâneo e quando Carvalho aponta seu dedo para as convenções do realismo (como na relação entre ficção e real; entre a experiência vivida e a experiência ficcionalizada; a vivência dos fatos; a incorporação da realidade no discurso literário; a realidade do imigrante; as formas de violência política, simbólica e psicológica; a ascensão dos regimes totalitários; o exílio; a questão das diferenças, das liberdades ameaçadas, da xenofobia etc.). Em sua narrativa, transparece seu desejo sincero de dialogar com a história e o nosso tempo.

No nível da forma, o cerebralismo buscado por Carvalho evita, na mesma medida em que se apropria delas, o predomínio das convenções realistas: “O problema não é o realismo, é claro (meus livros são, em geral, bastante realistas); o problema é a ideia de modelo” (CARVALHO, 2011, p. 139). Isso justifica a defesa do autor de uma literatura que pensa a si própria como estratégia metalinguística, como autorreflexão que se materializa na ideia de uma experiência fabricada.

Após essas problematizações provocadas pela “Pátria”, é preciso que o leitor não familiarizado com texto atente para o fato de que há duas revelações que mudarão seu entendimento do real representado pelo suposto ator/narrador, imigrante refugiado, de meia idade, que se finge de louco. A primeira revelação ocorre quando o jovem estrangeiro que o procura se identifica como seu filho; a segunda, se dá no momento em que a personagem central não mais aparece como uma vítima dos regimes de força de seu antigo país, como até então éramos levados a crer:

E se eu lhe contasse sobre todos os pais e todos os filhos que morreram nas minhas mãos, sob as minhas ordens? E se lhe contasse sobre todas as famílias que destruí? Será que continuaria insistindo nesse absurdo? E será que nasceu logo depois de eu ir embora? Um mês depois de eu ter desaparecido, nas contas dele, um mês depois de eu começar a longa viagem que me trouxe até este país. [...] [...] não deve fazer a menor ideia do que significa chegar até aqui sem um salvo-conduto, sem documento nem prova, contando apenas com o talento e a lábia, não pode imaginar o que passei para chegar aqui. Assim como não pode imaginar quem fui antes de vir para cá. Antes de eu desaparecer, mais gente desapareceu nas minhas mãos do que ele pode contar nas dele. (CARVALHO, 2019, p. 77-78).

A partir deste ponto, as reviravoltas na narrativa se multiplicam: o agora revelado (?) carrasco caíra em desgraça perante o regime que antes representava, nos é dito. Ele passou incógnito por diversos campos de refugiados e em um deles foi acolhido pelas pessoas que antes perseguira, mutilara e/ou expulsara de seu país. Ali, ele viria a conhecer um homem com o qual travaria uma relação de amizade e que o salvaria da prisão ao pagar a passagem de navio que lhe possibilitou sair do país e escapar do regime. Neste momento, saberemos que seu companheiro de fuga havia sido ator na universidade, onde conhecera sua futura mulher, que se apaixonara por ele após vê-lo



representar MacBeth, Fausto e Orestes, “sempre com um viés original, que traía completamente o personagem sem que ele precisasse mudar uma vírgula do texto, porque era um péssimo ator, ele dizia rindo” (CARVALHO, 2019, p. 83). Quando jovens, o ator e a mulher evitaram ter filhos e agora o homem estava em rota de fuga, rumo a um país desconhecido, sem a mulher e o filho prestes a nascer. Nossa personagem de meia idade ouve essas histórias e as assimila, mimetiza, até o momento em que o barco em que navega com o novo amigo naufraga, ceifando a vida da maioria dos tripulantes, dentre eles, a de seu salvador e companheiro de viagem. Daí uma terceira revelação crucial: nossa personagem, na verdade, teria assumido a identidade do verdadeiro ator morto na travessia de fuga.

O jovem estrangeiro que o procura acredita, portanto, estar diante do verdadeiro pai e não de um impostor. Já nas últimas páginas da obra, tudo parece estar resolvido para os leitores, mas é neste momento que entra a voz do (suposto) filho, o segundo narrador da trama. A enunciação, antes dominada pelo talvez ator refugiado de meia idade, passa para o pretense filho do verdadeiro ator, morto no naufrágio durante a travessia de fuga, como exemplificado nas seguintes passagens:

Lá está ele, o homem que diz que não é meu pai, lá está ele, dissimulado em sua janela no alto do prédio. [...] Na sua história demente, ele jura que não é meu pai, embora eu seja a única pessoa que ele tem neste mundo. [...] Vivi nesse apartamento até os vinte anos. E, como se não me reconhecesse, ele diz que fugiu de seu país e que foi ator antes de vir para cá. Não deixa de ter um fundo de verdade. Meu pai quis ser ator quando estava na faculdade, antes de conhecer minha mãe. [...] Vive o grande papel de sua vida, o que não pôde viver ao sair da faculdade, porque tinha mulher e filho para criar e a pátria para defender. Vive o papel de um refugiado num país onde as paredes têm ouvidos e os vizinhos trabalham para a polícia, denunciando uns aos outros. [...] Interpreta um homem que se faz passar por louco para escapar a esse Estado, e, nisso, sem querer, inconscientemente, interpreta a si mesmo, porque está mesmo demente. Sua loucura é achar que é um dos homens perseguidos pelas medidas que ele próprio criou e impetrou. Faz-se passar pelo homem gostaria de ter sido, um ator, se não tivesse caído na própria armadilha e se tornado um funcionário público, com a desculpa do amor pela família e pela pátria. E, de algum jeito, na demência, ele afinal se realiza. (CARVALHO, 2019, p. 88-90).

As passagens supracitadas com a fala do suposto filho desmentem por um lado, o desfecho da obra, em que o pretense refugiado/ator/carrasco do regime faz a revelação final da narrativa:

O que eu não disse nem podia dizer, claramente, quero dizer, a não ser que fosse realmente louco, é que de fato não sou seu pai. Sou um impostor, tomei o lugar do pai morto no mar, enterrado numa praia qualquer sob o número 907859133. O que eu não disse nem poderia dizer é que, quando perguntei ao seu pai, meu companheiro de travessia, a razão da viagem e de tanto



esforço, respondeu-me que tudo o que fez e faria na vida, todas as medidas que tomou e viria a tomar tinham por único objetivo um dia conhecer o filho, voltar ao inferno e salvar o filho que ia nascer. (CARVALHO, 2019, p. 98- 99).

Por outro lado, já que somos informados que o suposto verdadeiro ator morre na travessia, é plausível que o jovem tenha realmente acreditado na loucura do homem de meia idade e o tomado como seu verdadeiro pai. A verdade seria, portanto, uma lacuna; e essa imprecisão permite que a obra permaneça aberta. Cada revelação, na verdade, desconcerta o leitor, que se vê em meio ao próprio desconcerto do mundo hodierno, cuja máquina de sentido parece quebrada.

A verdade é sistematicamente abalada na fabricação de Carvalho, o que a própria construção formal do texto nos aponta, como veremos. Descosido, o “efeito de real” produzido pelo texto é paralelo àquilo que Roland Barthes pensou como a “categoria do real”, então ressignificada:

[...] ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 1972, p. 43).

Como bem destaca Barthes, o novo verossímil é bastante diverso daquele referente com o qual se dialogava – o referente encontrado no real – pois altera e desintegra o signo, mesmo que isso se faça em nome de uma “plenitude referencial” em que, paradoxalmente, “se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da ‘representação’” (BARTHES, 1972, p. 44). Essa desarticulação, em “Pátria”, é bem observada no jogo com os signos que Barthes, em outro momento, chamou de *Semiosis* (BARTHES, 1987, p. 28):

[...] a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, um instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.

A análise de alguns desses signos expostos à força do jogo semiótico, nos leva a compreender a força da representação da narrativa de Carvalho em suas potencialidades verificadas no lance formal com que o escritor estrutura sua poética. Neste sentido, deixar que o polissêmico título da obra nos guie em algum momento nos parece um modo de entrada produtivo para o entendimento da experiência fabricada de que fala Carvalho.



O significante “Pátria”² nos remete a possíveis e contraditórias interpretações. Ironicamente, o vocábulo “pátria” é feminino. Sua etimologia aponta, é verdade, aos termos latinos “patria, – al” (feminino); “pater, – tris” (masculino). Na narrativa de Carvalho, essa confusão entre masculino e feminino é plurissignificativa e produtiva, visto que nos remete às várias (re) configurações dos sistemas de repressão impregnados na palavra pátria entendida como signo ideológico: (1) a ditadura e a opressão que pairam sobre os dois países não nomeados na obra; (2) a relação do narrador principal com o regime opressor; (3) a questão da (troca de) paternidade; e (4) o universo masculino desconstruído através de três referências intertextuais marcantes: MacBeth, de William Shakespeare; Orestes, de Eurípedes; e Fausto de Goethe, dentre outras possibilidades de leitura.

Nestas quatro possibilidades de leitura, vemos que o paradoxo do signo feminino denota uma corrosão e uma denúncia do pátrio poder, como no caso de Shakespeare e Eurípedes, obras que subvertem o princípio masculino representado por MacBeth e Orestes, ambos membros da nobreza e representantes de um patriarcado cuja linhagem é estabelecida pelo sangue. Por outro lado, encontramos um universo masculino diabólico, como o do Fausto, de Goethe. Se Lady MacBeth conduziu o marido e futuro rei usurpador ao apogeu e ao declínio; e com Clitemnestra vimos uma mulher que toma para si as rédeas de seu destino e da pátria ao assassinar seu marido, Agamêmnon; com o demônio faustiano, Mefistófeles, o que Carvalho (re) apresenta é a destituição do poder absoluto de Deus. É Mefistófeles quem conduz o destino das almas humanas e responde pela ascensão e pelo declínio de Heinrich Faust.

Ainda segundo as potencialidades do jogo com a palavra pátria, apontamos que, embora feminina, ela guarda relações interessantes com as possibilidades de sentido que a série literária consegue estabelecer. Por exemplo, alguns dicionários apontam “mátria” como o feminino de mátrio; no caso de patrão/patroa não se admite, ao contrário, um masculino, como “matroa”. O atrelamento da língua ao princípio masculino de ordem, mando, poder (o pai dos pobres, o pai da nação etc.) remete a um princípio-força, um dispositivo masculino que atravessa a narrativa.

Para o viés político que ronda a noção de pátria, atentemos para a ideia de nação e de nacionalismo que se formou a partir do século XIX, conforme estudou Eric Hobsbawm (2013, p. 69):

[...] a nação moderna, seja um Estado ou um corpo de pessoas que aspiram formar um estado, diferem em tamanho, escala e natureza das reais comunidades com as quais os seres humanos se identificaram através da história, e colocam demandas muito diferentes para estes.

Para discutir a ideia de nação moderna, Hobsbawm se apropria da noção de “comunidade imaginada”, com a qual Benedict Anderson afirmou que as redes de relações

² O artigo não trata, como se lê no resumo, do conceito de “pátria”, mas sim de como Bernardo Carvalho joga com os sentidos da palavra, já a partir do título de significante único, o que nos chama a atenção para as possibilidades enunciativas do vocábulo.

ou comunidades humanas reais entraram em declínio ou se desintegraram, o que levou as pessoas a imaginarem um tipo de substituição que a ideia de pátria carregaria:

[...] independentemente da real desigualdade e exploração que possa prevalecer, a nação é sempre concebida pela ideia de uma camaradagem horizontal profunda. Em última análise, é esta fraternidade que faz com que milhões de pessoas ao longo dos últimos dois séculos deem sua vida para defender essas imaginações tão limitadas. (ANDERSON, 2006, p. 7, nossa tradução).³

Esse princípio de “camaradagem horizontal profunda” faz com que a problemática da pátria e as concorrentes ideias de nação e nacionalismo sejam representadas no Ocidente por meio de um véu imaginário composto não somente por um conjunto de ideologias políticas, mas principalmente, por sistemas culturais amplos, que envolvem raízes culturais expressas pelas comunidades religiosas e pelas dinastias reais. Com a crise de ambas e a ascensão de uma consciência nacional, ao mesmo tempo em que predominam os imperialismos e totalitarismos ao longo do século XX, o conceito de nação expressa igualmente as relações entre nacionalismo e racismo, sem esquecer o problema da xenofobia. “Pátria”, de Bernardo Carvalho, não sendo uma narrativa histórica e nem um ensaio sobre os nacionalismos, entretanto, consegue concentrar na figura do narrador e personagem central da trama uma ampla gama de discussões acerca dos sentidos possíveis para a noção de pertencimento embutidas nessas comunidades imaginadas abrigadas sob o rótulo da pátria, da nação.

Embora não seja nosso objetivo neste trabalho, achamos pertinente apontar o expressivo uso da intertextualidade no texto de Carvalho. Inicialmente, falemos do diálogo com as três obras clássicas mencionadas, o que, de passagem, remonta às estratégias intertextuais cada vez mais frequentes nos romances recentes de Carvalho, especialmente em *Simpatia pelo demônio* (2016). Neste romance, a partir do título, paratexto de clara referência à canção dos Rolling Stones; passando pela imagem da capa, que se apropria de um detalhe do quadro “São Cristóvão carregando o Menino Jesus”, de Hieronymus Bosch (c. 1490); e pelas epígrafes retiradas de obras como *A sombra do vulcão*, de Malcolm Lowry; *História do olho*, de Georges Bataille; *A consumação do amor*, de Robert Musil; “Desaparecimento de Albertine”, capítulo de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, encontramos uma profusão de citações literárias. No nível do discurso em si, essas referências são desenvolvidas ao longo da narrativa, de forma a produzir uma metatextualidade que, entretanto, não nos caberá esmiuçar no âmbito desta reflexão.

Outra questão importante é a confusão proposital entre os gêneros narrativo e teatral. Embora a leiamos como uma narrativa, “Pátria” se estrutura como texto teatral, como obra dramática. “Pátria” se abre com uma rubrica teatral: “(O ator, um homem de meia idade, está em pé, as cortinas fechadas às suas costas)” (CARVALHO, 2019, p. 55). Ao longo do texto, essas rubricas, embora mínimas, vão se repetindo (há 13, ao todo). A

³ No original: [...] regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings.



indistinção entre os gêneros dramático e narrativo expõe a indefinição das fronteiras que, em última instância, nos leva à crítica dos gêneros textuais e literários como um todo. Mais do que um jogo com as estruturas formais, processo já antigo, diga-se de passagem, destacamos que a forma (texto lido/texto a ser encenado, no caso do gênero dramático) dialoga com um fundo: esse é o lance de dados da literatura de Carvalho, que se estabelece na plurissignificação, nas camadas de verdades superpostas e desconstruídas. Daí que o conteúdo – uma narrativa/encenação que apresenta revelações em cascata acerca de um suposto imigrante, suposto pai, suposto louco, suposto ator, suposto fingidor que se refugia em um país hostil e que mimetiza um mundo contemporâneo assolado pela barbárie, por estados de vigilância e medo, pela violência cotidiana, seja política ou dos próprios cidadãos da Polis – dialoga com a forma híbrida que estrutura as questões representadas. Tanto forma quanto conteúdo se imbricam e participam do descosimento das dicotomias que os quer separar. Essas relações entre fundo e forma nos remetem também às estratégias ficcionais da poética carvaliana.

Texto a texto, Carvalho vem questionando os limites e alcances do realismo, como já discutimos. Como exemplo ilustrativo e comparativo, destacamos um breve conto seu (CARVALHO, 2000), “Estão apenas ensaiando”, em que essa articulação dos inúmeros níveis de representação da realidade já anunciava uma vontade de estruturar/desestruturar (ou desrealizar) o realismo. Neste conto, cuja ação também ocorre em uma sala de teatro, tendo como pano de fundo uma cena dramática – porém, sem as rubricas do texto teatral, como em “Pátria” – encontramos dois atores ensaiando no palco uma peça do século XV, sob os olhares críticos, ora atentos, ora dispersos, de um diretor que está na plateia ao lado de sua assistente, com quem por vezes flerta. Ao mesmo tempo, um iluminador aguarda uma pausa no ensaio para terminar de contar uma piada ao técnico que está do seu lado. Enquanto isso, nós leitores também tomamos ciência do burburinho da rua e de que algo trágico está para acontecer, suspeita que se confirma quando adentra o teatro uma figura misteriosa, que logo saberemos ser portador de uma notícia fatal. Há então uma primeira camada de real (dois atores encenando um texto antigo sob a supervisão de um impaciente diretor em companhia de sua assistente) conjugada às realidades que se desenrolam fora do palco (a conversa entre o iluminador e o assistente; o sujeito que entra no teatro para dar uma notícia grave; o alarido vindo das ruas, indicando que algo de ruim acontecera). Essas diversas realidades são simultâneas e convergem para a revelação final, que faz com que o ator que representa um camponês travando um diálogo com a morte, que ceifou a vida de sua jovem esposa – e que não compreende a dor de sua personagem, por achar o texto (do século XV) inverossímil, já que ninguém falaria daquele jeito hoje em dia –, acaba por entender a dimensão trágica do infortúnio de sua personagem quando intui o teor da notícia trazida pela figura misteriosa: sua esposa havia morrido no acidente de carro acontecido há poucos minutos perto do teatro.

Neste momento da revelação, o iluminador termina a piada e, junto com o assistente, caem em uma estridente gargalhada que encerra o breve conto e fecha a cena. À imprevisibilidade e imperfeição da realidade, a perfeição do texto minuciosamente organizado contrasta com o acaso e a fatalidade do mundo da vida. O autor seria uma espécie de demiurgo que controla a matéria e a molda, dando coerência ao que aparentemente não tem ou não pode ter. No plano estético, a economia interna



da obra revela o processo de fabricação da realidade: a arte “aperfeiçoa” o real, lhe dá consistência e organização. Assim, o real se torna inteligível no imaginário produzido pelo autor, o que só pode ser percebido pelo leitor e/ou espectador atento: o leitor depura as estruturas narrativas do texto enquanto o espectador assiste a tudo o que se desenrola no palco através da chamada quarta parede construída pela obra.

A origem da expressão “quarta parede”, presume-se, remete à Idade Média, relativamente ao Teatro Saltimbanco, modalidade itinerante na qual os atores representavam as obras em uma carroça, que também servia de transporte para a trupe. Levantava-se uma lona na lateral da carroça e assim se criava uma abertura para a visão geral do evento. A “quarta parede” seria uma parede imaginária que possibilitaria à plateia assistir aos espetáculos. A plateia pactuava com a realidade ali representada. A expressão também é usada geralmente para se distinguir o espaço da representação (o fundo e as laterais do palco) do espaço da recepção (a plateia). Nesta configuração, o teatro se apresenta como se fosse uma caixa. Quando deixa de existir, a quarta parede, imaginária, faz surgir a plateia, que assiste passivamente as cenas. Os atores, por sua vez, criam uma parede invisível para poderem se concentrar e, assim, não deixarem os elementos externos interferirem em sua performance. A expressão também é usada no cinema, na televisão e na literatura, geralmente para se estabelecer a diferença entre a ficção e o público, funcionando como espécie de “suspensão da descrença” que leva ao reconhecimento de um evento imaginado “como se” fosse um evento real.

Para Walter Lima Torres Neto (2022), a expressão quarta parede é “uma convenção teatral muito particular e específica da cultura e da prática teatral ocidental”, notadamente relacionada à estética naturalista, no que toca a questão do espaço – consolidação do palco frontal, também chamado de palco italiano – e ao aspecto da natureza dramaturgica, em que se promove “a ilusão cênica “na busca “pela eficácia do efeito de real, do máximo de ilusionismo”.

Nas obras de caráter autorreflexivo, a quarta parede é derrubada no momento em que os processos de representação do real, após selecionados e combinados no texto, são desnudados para o leitor. No teatro, a plateia é lembrada de que o que ali se apresenta é uma peça de ficção. Neste sentido, as obras literárias que procuram derrubar a quarta parede utilizam com frequência o recurso da metalinguagem. A derrubada da quarta parede é, portanto, uma espécie de metáfora da revelação dos poderes do texto literário, em geral, e da encenação teatral, especificamente. Esse recurso pode ser encontrado em um grande número de obras presentes na chamada alta literatura e também nas produções da cultura de massa, como no caso dos quadrinhos, do cinema ou mesmo nos videogames. Suspensa a quarta parede, são revelados os poderes do texto em sua relação dialógica com o mundo, com a cultura, aproximando-os à força de *mathesis* (força dos saberes contidos na obra literária) de que tratou Roland Barthes (1987).

Insistindo nos aspectos formais, apontamos na ficção de Carvalho a relação entre tempo e espaço como bastante sugestiva para o desfecho para esta breve incursão. Essa relação revela a dimensão do mundo alegorizado por Carvalho que, em trabalhos mais recentes, nos mostra a face perversa dos processos de globalização que resultam na violência de nossos tempos. Em “Pátria”, o leitor perceberá que não há menção a espaços identificados com aquilo que chamamos vulgarmente de real. A ação se passa



quase inteiramente no interior de um apartamento e em uma rua em frente, que só conseguimos visualizar com o auxílio da narração da personagem central, quando ele espreita por uma brecha da cortina o que lá fora se passa. As demais referências espaciais são difusas.

Sabemos que o narrador central se encontra em um país de regime autoritário, marcado por um estado de força, vigilância e controle, e que ele viera de um país igualmente autoritário onde praticava o mesmo tipo de violência e truculência de que agora se diz ameaçado. Os ambientes narrados são representados por viagens de navio em mares não identificados, travessias por lugares que nos recordam um mundo de pesadelo, distópico e dominado pelo autoritarismo. Deste modo, o espaço narrativo se configura como alegoria de um tempo sombrio em espaços marcados por dispositivos de controle e vigilância que fazem com que cada cidadão seja o carcereiro de outro. Não há exatamente uma antinomia entre vítimas e algozes, mas representação de uma sociedade globalizada marcada pelo medo, um medo líquido que torna as paredes – do apartamento, do cenário, bem como as paredes simbólicas – personagens não entificados ou materializados, porém vivos, dentro de um organismo no qual a realidade está subjugada pelos olhos vigilantes de todos sobre todos.

Da mesma forma, este mundo da vigilância alegorizado não possui marcas temporais pelas quais possamos identificar uma época, embora a realidade de nosso mundo contemporâneo a todo o momento possa ser vislumbrada no processo de leitura. Isso imediatamente nos remeteu a algumas problematizações introduzidas pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2013, p. 88): “Todo e qualquer exemplo de vigilância serve ao mesmo propósito: identificar os alvos, localizá-los e/ou concentrar-se neles – toda diferenciação funcional começa nessa base comum”.

Para Bauman, a sofisticação cada vez maior das tecnologias de vigilância nos revela um mundo onde, para além da segurança – individual, coletiva, nacional – emprega-se um controle massivo, especialmente da migração. O deslocamento – ou sua impossibilidade – passa a ser um dos grandes temas da contemporaneidade, daí a nossa especial atenção aos processos de mobilidade e clausura que no texto de Carvalho denunciam a face perversa da modernidade, a qual, novamente e certamente, Bauman assim avaliará:

Podemos profetizar que, a menos que seja controlada e domada, nossa globalização negativa, alternando-se entre privar os livres de sua segurança e oferecer segurança na forma de não liberdade, torna a catástrofe inescapável. Sem que essa profecia seja feita e tratada seriamente, a humanidade pode ter pouca esperança, de torna-la evitável. O único início promissor de uma terapia contra o medo crescente e, em última instância, incapacitante é compreendê-lo, até o seu âmago – pois a única forma promissora de continuar com ela exige que se encare a tarefa de cortar essas raízes. (BAUMAN, 2008, p. 229).

Ao chegar ao país desconhecido, nossa personagem se depara com um estado em que o “medo crescente” de que tratou Bauman relaciona-se estreitamente à in/segurança e vigilância que faz do medo do outro a tônica da cidade policiada. Vejamos como isso se manifesta nesta passagem da narrativa de Carvalho (2019, p. 61-62):



Eu não conhecia ninguém quando cheguei a este país, não via ninguém, a não ser a vizinha, a mulher na janela do prédio em frente, do outro lado da rua (ele espia entre as cortinas e as fecha para não correr o risco de ser observado). Ela também me espia, estava sempre na janela. E, por um momento, cheguei a cogitar que pudesse estar interessada. Quero dizer, m mim, pessoalmente, fisicamente. Cheguei a pensar que seu interesse fosse benigno. E por pouco não atravessei a rua para bater à sua porta e lhe falar de amor à primeira vista e quem sabe lhe propor um jantar ou até mais. Ingenuidade. Só pode ter sido ela. Avisou a polícia, porque estava desconfiada. Desconfiada uma ova; estava certa! Naturalmente. Deve ter dito que tinha certeza. Meu comportamento era suspeito, me disseram na polícia. Suspeito para quem? Suspeito porque não sou daqui, tenho hábitos exóticos, como comer e beber sozinho, e não conheço ninguém, ninguém vem me ver, não recebo visitas. (CARVALHO, 2019, p. 61-62).

A essa passagem, gostaríamos de acrescentar mais uma observação de Zygmunt Bauman (2013, p. 98), sobre o medo do outro:

Mas esse Outro que tendemos ou somos induzidos a temer não é algum indivíduo ou categoria de indivíduos que se estabeleceu, ou foi forçado a fazê-lo, fora dos limites da cidade, e aos quais se negou o direito de fixar residência ou se estabelecer temporariamente. Em vez disso, o Outro é um vizinho, um transeunte, um vadio, um espreitador, em última instância, qualquer estranho. Mas, então, como todos sabemos, os moradores das cidades são estranhos entre si, e todos somos suspeitos de portar o perigo; assim, todos nós, em algum grau, queremos que as ameaças flutuantes, difusas e incontroladas sejam condensadas e acumuladas num conjunto de “suspeitos habituais”. Espera-se que essa condensação mantenha a ameaça afastada e também, simultaneamente, nos proteja do perigo de sermos classificados como parte dela.

No exercício narrativo proposto em “Pátria”, observamos que os contínuos deslocamentos de sentido do texto reforçam a ideia de que a forma do discurso dialoga, no plano do conteúdo, com a história dissoluta que o conto descortina aos olhos do leitor atento. Nesta história, o ambiente representado pelo quarto teatralizado, de paredes finas, porosas, contrapõe-se à rua, mas não sob a forma de um local seguro onde possamos nos abrigar: não há segurança quando tudo e todos estão à espreita e por se espreitar. A vida ali narrada só pode ser vista por uma nesga de cortina.

O quarto torna-se símbolo da indiferenciação entre mundo exterior e interior; entre representação e real; entre mundo do texto e mundo da vida. O texto é uma espécie de alegoria de nosso tempo de medos líquidos, de uma violência simbólica elevada à inimaginável potência (que faz com que cada vizinho, cada olhar, cada escuta personifiquem as instâncias de controle e repressão). A vigilância pode ocorrer em qualquer recinto: no apartamento ao lado; no sujeito em um restaurante na mesa em



frente; nos dispositivos eletrônicos que vigiam, controlam e direcionam nosso tempo, dispositivos do mundo da irrealidade cotidiana ficcionalizado em “Pátria”.

A narrativa de Carvalho nos mostra, por fim, que os poderes da literatura em desafiar as ideologias que nos cercam ainda são imensos no que concerne às possibilidades amplas de reflexão, mas ineficazes como pragmática de luta e mudança. Sua literatura aponta para a existência desse mundo dissoluto, porém, ela não tem poderes para transformá-lo, pois seu papel é, quando muito, o de sugerir a reflexão sobre as possibilidades de um mundo mais solidário, quicá mais justo. São essas estratégias textuais que configuram a força do literário: elas expõem a representação a seus limites e desvelam as ideologias subjacentes à matéria vertente do texto ficcional. Refratário às ideologias, o discurso literário é, em si mesmo, e contraditoriamente, ideológico. Entretanto, sua constituição não admite como princípio o assentamento, a solidificação, a fixidez. Por isso, a harmonia das partes do discurso literário se realiza como forma do conteúdo, caracterizada pela tentativa de organizar o real desconjuntado que o texto, em um lance de dados paradoxal, desarticula.

E só por isso a literatura pode muito, embora não possa realizar a transformação dos homens em sujeitos éticos. Só a nós, sujeitos de nossa própria história, atores da experiência concreta e não daquela fabricada pelo escritor, cabe levar adiante a luta transformadora e buscar na reflexão literária espaços de compreensão das complexas formas de relação interpessoal. A ficção de Carvalho nos ensina que, ao suspendermos a quarta parede, podemos quem sabe nos posicionar melhor naquela espécie de entrelugar que nos permite reconhecer com mais nitidez as nuances dos mecanismos de opressão que nos circundam: aqui, ali, alhures.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 2006.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard et. al. *Literatura e Semiologia: seleção de ensaios da revista Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p. 35-44.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Vigilância Líquida*. Diálogos com David Lyon. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CARVALHO, Bernardo. Pátria. In: *Fronteiras: Territórios da Literatura e da Geopolítica*. Porto Alegre: Dublinense, 2019a, p. 55-99.

_____. Uma experiência fabricada. In: *Lugar: Revista da Escola Letra Freudiana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 133-160.



<https://doi.org/10.51951/ti.v12i25.p260-271>

Travessias Interativas / São Cristóvão (SE), n. 25 (vol. 12), p. 260-271, Jan-Abr/2022

_____. *O Filho da Mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Estão apenas ensaiando. In: MORICONI, Ítalo. *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

FRONTEIRAS: Territórios da Literatura e da Geopolítica. Porto Alegre: Dublinense, 2019.

GENETTE, Gérard et. al. *Literatura e Semiologia: Seleção de Ensaios da Revista Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Célia Paoli; Ana Maria Quirino. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

LUGAR: Revista da Escola Letra Freudiana. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MORICONI, Ítalo. *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

OLIVEIRA, Paulo Cesar S. Oliveira. A literatura em busca de um lugar neste século: Apresentação. In: ____; CARMO, Claudio do; CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da (Eds.). *Soletras*, n. 36, Rio de Janeiro, UERJ, 2018, p. 1-22. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/issue/view/2129>.

SOLETRAS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), n. 36, Rio de Janeiro, UERJ, 2018. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/issue/view/2129>.

TORRES NETO, Walter Lima. Quarta parede. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/quarta-parede>. Acesso em 18 de março de 2022.

.

