

Conspiração, paranóia e interpretação: Teatro (1998) e O medo de Sade (2000) de Bernardo Carvalho

Clara Rowland*

Resumo

Uma leitura em paralelo de dois textos de Bernardo Carvalho, **Teatro** e **O medo de Sade**, permite verificar, em ambos os casos, uma estrutura bipartida que constrói uma conspiração para sucessivamente a invalidar numa deslocação para o olhar que a criou. Proponho-me interrogar a representação da conspiração e da paranóia, nestes textos, como figurações de leitura, em que o movimento de desconstrução do sistema conspirativo através da posterior desestabilização da autoridade de quem o engendrou vem sublinhar, de forma insistente, o poder fundador da interpretação, propondo-se a literatura como um hermético jogo de espelhos de que a visão paranóica do mundo é um reflexo.

Palavras-chave: Ficção brasileira contemporânea; Bernardo Carvalho; Teorias da conspiração; Paranóia; Leitura; Interpretação.

A editora brasileira Companhia das Letras iniciou em 1999 uma coleção intitulada “Literatura ou Morte”, apresentando o resultado de uma encomenda proposta a uma série de autores de língua portuguesa: escrever um texto que contivesse, no seu título, uma referência a um escritor “canónico” e, no enredo, um crime. Um dos primeiros a ser contactado foi Bernardo Carvalho, autor já de uma recolha de contos e de quatro romances, que respondeu ao desafio com o texto **O medo de Sade**. O que mais pode surpreender na sua leitura, a partir de um conhecimento dos livros anteriores, é a extrema coerência que apresenta em relação a eles: como se a obra de Bernardo Carvalho se orientasse já, de raiz, segundo os dois padrões sugeridos pela coleção, uma constante preocupação metaliterária e uma dimensão policial. Estas duas componentes, em vários textos de

* Universidade de Lisboa.

Bernardo Carvalho, interpenetram-se e incentivam-se numa relação de reciprocidade. No entanto, de todas as obras anteriores do autor, nenhuma como **Teatro** se encontra tão próxima, na estrutura, de **O medo de Sade**. Escolhi portanto considerar esses dois textos naquilo que os aproxima: uma relação com a conspiração que, passando pela paranóia, desemboca sempre numa alegoria da interpretação e da literatura como jogo infinito e labiríntico.

A primeira parte de **Teatro** começa com uma epígrafe: “Hei de lavar a nódoa deste sangue,/ e não só pelos outros, mas também/ por minha causa – pois quem matou Laios/ talvez me esteja preparando o mesmo fim:/ ao justicá-lo, então, é a mim que sirvo” (CARVALHO, 1999, p. 11). Retirada de **Édipo Rei**, essa epígrafe irá ter um papel fundamental no texto. Tendo em conta o contexto da tragédia de Sófocles, essa citação é impressionante na lógica que postula: o sujeito, ao decretar uma sentença de morte, afirma o próprio suicídio. O que perturba nessa frase é o fato de remeter infinitamente para si própria, se partirmos do princípio de que sujeito e objeto (aquele que pune em nome da lei e aquele que pela lei é punido) coincidem, ainda que inconscientemente. Nela está contido todo o destino de Édipo (“quem matou Laios, talvez me esteja preparando o mesmo fim”) e é verdadeira em todas as suas partes. A leitura que dela se faz em **Teatro** (“Contra a culpa, só há um antídoto, a paranóia”) (CARVALHO, 1999, p. 171) irá atravessar os dois romances que tentarei considerar, e será sobre ela que se irão estruturar várias passagens e movimentos cruciais. Interessa-me reter aqui, nessa citação, alguns elementos que procurarei, mais ou menos diretamente, rastrear: a culpa; a paranóia como medo de perseguição e disposição para relacionar os elementos de forma conspirativa (“quem matou Laios/ talvez me esteja preparando o mesmo fim”); o suicídio (consciente ou inconsciente) como reação à culpa, pessoal ou social; a indecidibilidade na determinação da autoria (das ações, das palavras).

“CONTRA A CULPA, SÓ HÁ UM ANTÍDOTO: A PARANÓIA”

there is something the matter with him
 because he thinks
 there must be something the matter with us
 for trying to help him to see
 that there must be something the matter with him
 to think that there is something the matter with us
 for trying to help him to see that
 we are helping him
 to see that
 we are not persecuting him

by helping him
to see we are not persecuting him
by helping him
to see that
he is refusing to see
that there is something the matter with
him
for not seeing there is something the matter
with him

(R. D. Laing, **Knots**)

O principal traço de união entre **Teatro** e **O medo de Sade** é uma estrutura comum. Ambos os textos estão divididos em duas partes. **Teatro**, que é um romance, tem dois capítulos: “Os são” e “O meu nome”; **O medo de Sade**, mais próximo de uma peça de teatro, embora a edição o apresente como um romance, está dividido em dois atos. A relação entre estas duas partes desempenha, nos dois textos, uma função semelhante. É sobre esse movimento comum que me irei concentrar.

Na primeira parte de **Teatro**, o narrador é um polícia aposentado que vai desvendar, ao longo do texto, uma conspiração. À medida que nos vai mostrando um caso de terrorismo num país que se supõe ser os Estados Unidos, em que um pó mortal é enviado através de cartas anônimas para diversas pessoas ligadas e integradas no sistema americano, e a descoberta, pelos jornais, de um suspeito que se confessa culpado, revela-nos que na verdade ele foi, sem o saber, o autor das cartas de reconhecimento dos atentados, e que a própria polícia provocava os crimes, segundo a teoria do “mal necessário”. Uma conspiração política, portanto, em que o narrador é o instrumento de um sistema maior, o autor de uma personagem que, não existindo, vai ser identificada e usurpada por uma pessoa real, o terrorista, e a polícia uma máquina conspirativa que se antecipa ao mal provocando-o em segredo. O relato alucinado do autor dessas cartas (e já aqui se coloca o problema de qualquer autenticidade dessa escrita: como crer em quem conta que forjou e escreveu em nome de outrem?) ocupa toda a primeira parte, que se diz ter sido escrita além da fronteira, no país de origem do polícia, depois de este ter simulado a sua morte e abandonado tudo convencido de que, uma vez assumidos os atentados, o próximo passo da polícia seria liquidá-lo.

A segunda parte do romance, “O meu nome”, começa por inverter a primeira: “Ana C. era o nome dele”. A primeira frase do capítulo define como masculina uma personagem que atravessa toda a primeira parte como mulher. A partir daí, a segunda parte é um jogo que desmonta passo a passo a primeira. Parece haver também aqui uma conspiração – Ana C. é uma estrela da pornografia que se vê envolvido no homicídio de um político importante – e uma investigação – o nar-

rador é um fotógrafo contratado para descobrir provas do envolvimento de Ana C. no caso – mas o texto concentra-se na relação que pode estabelecer com a primeira parte desde o seu início. Para “O meu nome”, “Os são” é inicialmente o texto de um dos muitos fãs que ficaram obcecados pela figura de Ana C., de alguém que enlouqueceu e produziu esse texto a partir da sua obsessão: “Os são” é um manuscrito contido no livro. Toda a primeira parte é, deste modo, englobada pela segunda, devorada pelo espaço entre o título geral – “Teatro” – e o subtítulo “O meu nome”: o livro começa a desestabilizar a sua forma. A segunda conspiração é confusa e parece não ter uma chave – procuram-se nomes, exigem-se nomes, mas nada se sabe – apenas o mistério que ronda a personagem de Ana C. vai guiar o narrador. O contato com o manuscrito “Os são” será determinante: toda a segunda parte efetua uma leitura desse manuscrito à luz dos novos dados que são introduzidos. Ao mesmo tempo que o narrador atribui a autoria do texto ao próprio Ana C., entra a fazer parte da categoria daqueles que por ele vivem obcecados. O texto “O meu nome” pode então ser também o delírio de um louco que inventa mais uma das histórias que sobre o mito Ana C. se produziram. Assim, atribuindo a autoria de “Os são” a Ana C., e invertendo uma série de dados que aparecem nos dois textos, este homem que talvez esteja louco dá-nos uma leitura do texto anterior segundo a qual este, por transferência, desestruturaria os dados da realidade (a realidade de “O meu nome”) através de um mecanismo paranóico. O relato da conspiração detectada por um polícia apaixonado por uma Ana C. seria na verdade a construção paranóica de um Ana C. fechado num hospício da América Latina.

E é num hospício da América Latina, mais precisamente no Rio de Janeiro, que se encerra **O medo de Sade**. Também aqui temos uma polarização espacial e lingüística, reforçada – o que não acontece em **Teatro** – por uma polarização temporal. Se em **Teatro** havia um dentro e um fora – uma fronteira entre a civilização e a barbárie, entre a terra para onde os pais emigraram e a terra para onde os filhos (o polícia, ou Ana C.) regressaram – e havia a língua do lado de cá (do regresso, em que o sarcasmo era possível), e a língua dos “sãos”, em **O medo de Sade** temos dois pólos: a França e o Brasil. O primeiro está marcado por dois tempos, o tempo do Barão de LaChafoi e o tempo atual do casal que protagoniza a segunda parte. O segundo pólo, também atual, contém esse tempo e esse espaço anteriores apenas no interior da loucura do homem, que se transfere para o tempo do Terror, de Sade, do Barão e da prisão de Charenton. Também aqui há a língua que se compreende e a língua que não se compreende. Apenas aquela que na primeira parte é identificada como Voz (que a personagem do Barão faz coincidir com Sade, mas que nunca é confirmada enquanto tal – e está aí o jogo com o título) pode comunicar com o Barão. E toda a primeira parte, o longo diálogo en-

tre estas duas figuras, constrói, também ela, uma conspiração de que o Barão terá sido vítima. Conspiração amorosa, neste caso, em que ele oscila entre o executor inconsciente de uma vítima que procura desesperadamente identificar e a vítima de um plano de casamento de conveniência arquitetado pela mulher e pelo primo para esconder uma filha ilegítima. Ora, as duas questões que obcecaram o barão (precisamente a encomenda da coleção) são o crime, que terá sido cometido na sua ignorância, e o poder regulamentador da figura de Sade, o mestre, aquele cuja moral o guiou. E se essa lei – a lei de Sade – lhe diz que não houve nenhum crime contra a filha ilegítima do casal, está lá também para lhe lembrar que apesar de tudo, apesar da explicação e da interpretação da conspiração e do erro, subsiste um fato: a semente da loucura. Houve, sim, um crime, de que o Barão é de fato responsável, e não vítima inconsciente de uma conspiração. A transição para a segunda parte é feita então sobre esta dúvida: que fato pode subsistir à explicação, ao desvendamento do sistema conspirativo? O que se põe em causa aqui é a própria possibilidade da loucura construir uma ficção absoluta que se sobreponha efetivamente à realidade dos fatos.

Na segunda parte, passada integralmente no Brasil (como a primeira, mas ao ler não o sabíamos), faz-nos regressar através da narração a França, à história de um casal sem filhos que, perante a ruína do amor, inventa um jogo perigoso, a que chamam “O medo de Sade”. Apesar de escolherem Sade para o nome, este não lhes chega senão por interposta pessoa: a lei que seguem é a do Barão de La-Chafoi, que, segundo o mesmo procedimento utilizado em **Teatro**, também aqui é desligado da rede de significados que o definiam na primeira parte para ser incluído num outro desenho, que explica o anterior e o desativa. Nunca será nomeado, e a ligação com o Barão, ainda que feita imediatamente, deriva de uma conjectura da leitura. O casal leva o seu jogo até a um extremo de violência, e quando um deles (o homem) decide agir sozinho e quebrar as regras do jogo (traindo o esquema conspirativo que os unia) e, para tal, crê necessário matar a mulher (inserindo-se numa conspiração maior, internacional) a última jogada – o cheque-mate – é dada: a mulher desmascara a conspiração tornando inútil a sua morte e provocando a loucura (o medo de Sade) do homem. Essa é a versão que nos é dada, pois nada nos diz ter sido efetivamente a mulher a fazê-lo. Atribuir a autoria da denúncia à mulher é seguir o raciocínio da personagem masculina. Assim, ficamos a saber que toda a primeira parte não era senão o delírio do homem no hospício do Rio de Janeiro, e que toda a conspiração arquitetada nesse diálogo com o código, embora vagamente inspirada num texto – as obras completas do barão libertino –, era a construção paranóica de uma versão.

Podemos observar então um primeiro fato: a uma conspiração desvendada numa realidade descrita numa primeira parte segue-se, na segunda parte dos dois

livros, uma deslocação. Da realidade descrita passamos à observação do olhar que a leu, da visão paranóica que criou as suas relações. São-nos dadas pistas sobre o processamento dos fatos, sobre os mecanismos de transferência postos em prática: mas a primeira consequência desse movimento é que a segunda parte, ao retrair a atenção da conspiração e da explicação do sistema conspirativo para o sujeito que o engendrou, desmascara e interpreta o texto anterior. Ao mesmo tempo, é posta em prática a leitura do comentário a Édipo: “Contra a culpa, só há um antídoto: a paranóia” (CARVALHO, 1999, p. 171). Este mecanismo é claro em **O medo de Sade**, uma vez invertido o texto: um homem manda matar a mulher e enlouquece; reage à culpa identificando-se com o autor do código que sempre seguiu, fazendo dele a vítima de uma conspiração em que a traição (a sua máxima lei) é a arma usada. À evidência de que foi o autor de um crime, responde alucinando-se vítima de uma conspiração amorosa engendrada pela mulher (do barão) e pelo primo (o terceiro). Tendo sido o jogo – o Medo de Sade – a causa da sua destruição (porque foi ele a ter medo), só a figura de Sade o poderá salvar, que se situa acima do Barão, que não passa de um nome, de uma sugestão, no título.¹ Do mesmo modo podemos ver Ana C. transferir os elementos da sua vida para um relato em que as partes são alteradas, em que é mulher, em que há um culpado, alguém que vem de lá da fronteira, uma conspiração – maior, nacional – e um paranóico, mas em que nenhum desses papéis lhe pertence. É, no entanto, através de Édipo que é identificada por alguém cuja palavra será progressivamente posta em dúvida. Édipo, e a citação, revestem de certa forma o papel que a existência e a persistência (para além de toda a explicação, de toda a interpretação) do crime assume no final do Ato 1 de **O medo de Sade**. Porque Édipo põe em causa a questão da autoria, e põe em jogo o suicídio; Édipo – ali, naquele contexto, e tal como encenado no final de “Os são” – mostra que a culpa é, de fato, o ponto de partida para a construção de um sistema paranóico. Nenhum destino pode ser desligado de um sentido outro, que o explique e inclua. E Daniel (suposto autor de “O meu nome”), ao ler “Os são” afirmará que aquele texto é “a cura dos loucos”, passará a fronteira (da loucura, que coincide com a fronteira nacional e linguística dos “sãos”) e será também ele internado. Não se pode saber se Ana C. existe, se Daniel é louco ou vítima de um sistema que se defende das acusações contidas em “Os são”, se o polícia existe ou não: a autoria e o sentido dos textos ficam em suspenso numa indefinição labiríntica.

¹ Para uma análise do mecanismo da paranóia a partir de um texto autobiográfico é fundamental o texto pioneiro de Freud ([19--]).

Posso falar nesta outra língua, contar a verdade que lá, entre eles, do outro lado da fronteira, transformariam em heresia, pior, em paranóia, se porventura eu escapasse à morte e conseguisse falar, porque lá não pode haver sarcasmo, e o que eu dissesse cairia no ridículo e no vazio, ninguém daria ouvidos a um louco, nem achariam a menor graça, poderiam quem sabe me internar, me transformar num morto ambulante, sob a alegação de que era o que pedia a minha loucura, doses cavalares de sedativos, e ali me deixariam esperando pela morte se não conseguissem me matar antes. (CARVALHO, 1999, p. 29)

Com essas palavras o autor de “Os sãos” mantém selada a possibilidade da de-estruturção inversa: não só o texto de Daniel sobre Ana C. desmente “Os sãos” e a internação de Daniel põe em questão a sua hipótese sobre a autoria desse texto, mas, antes de mais, “Os sãos” antecipa todo esse processo como parte da conspiração maior que denuncia: o que acontece a semelhante denúncia dentro da fronteira é a condenação por loucura, a destituição de sentido através da acusação de paranóia. E a leitura desse texto, que desencadeia o livro, é feita do lado de lá, “entre eles”, e é assim que chega ao leitor: “Os sãos” lidos pelos sãos. Deste modo **Teatro** não se deixa fechar, o pano não pode cair, porque as suas partes se destróem mutuamente, “até que Daniel pare de sonhar”. **O medo de Sade**, por sua vez, tem também a sua abóbada falhada, o vazio fulcral que deixa suspensa a estrutura:

A sorte, ou melhor, o azar dele foi entrar naquela loja de jornais. Já estava embarcando de volta, no aeroporto, quando leu a notícia e perdeu a cabeça. Contou toda a história. Eles não podiam deixar ele ir embora depois da confissão, mesmo tomado por louco. Enquanto não tivessem as provas. E, à espera delas, ele acabou sendo esquecido aqui. (CARVALHO, 2000, p. 67)

O caso ficou sem solução. A polícia não queria deixá-lo ir embora, por causa da confissão. Apesar da história que ele repete com detalhes há anos, e que eu acabei de te contar, nada prova que ele mandou matar a mulher. O óbvio não dá provas, embora todo o mundo precise delas. Por mais que ele insista, ninguém acredita. Oficialmente, foi um assalto. Ninguém acredita que não esteja louco. E é o que ele não pára de repetir. Que matou a mulher e que não é louco. Estou cansado de ouvir essa história. É a mesma ladainha a cada crise. Tanto que já sei contar de cor e salteado. (CARVALHO, 2000, p. 105)

Do mesmo modo, o segundo ato de **O medo de Sade** deixa em aberto o texto. Porque se o primeiro ato é o delírio de um louco, o segundo também o é, tal como repetido pelo enfermeiro confundido com Sade na primeira parte. Porque em nenhum desses textos pode haver provas, e os dados são recriados a partir de novos ângulos noutros lugares do texto, o jogo não pode nunca terminar. Ao mesmo tempo, nos dois textos subsiste a idéia de “teatro”: em **Teatro**, é o título, que várias vezes caracteriza a construção paranóica; em **O medo de Sade**, menciona-se por várias vezes as peças que Sade encenava com os doentes em Charenton.

Peças que acalmariam os doentes. Assim, o papel representado pela personagem do barão pode ser também uma parte de um teatro de loucos para loucos, mais uma vez sem saída.

A LEITURA DA PARANÓIA: SENTIDO E INTERPRETAÇÃO

There must be something the matter with him
because he would not be acting as he does
unless there was
therefore he is acting as he is
because there is something the matter with him
(R. D. Laing, **Knots**)

Ambos os textos têm momentos cruciais em cenas de leitura. A leitura é o meio de compreensão. A personagem de **O medo de Sade** compreende a última jogada de que foi vítima ao entrar num quiosque para ver o jornal. Foi esse o momento determinante da sua perda. O polícia de “Os são” sabe que tem de partir e que será vítima de uma perseguição ao ler o jornal depois de encontrar Ana C.

Ana C. virou-se para mim e disse rindo: “Havia uma fórmula! Uma fórmula que ninguém sabia resolver!”, mas ali eu ainda não tinha juntado uma coisa à outra e pouco me interessava pelo que ela via de enigmático no jornal; [...] O tamanho daquele engano ainda hoje me faz estremecer diante da constatação de que leio mal, para dizer o mínimo, os sinais do destino, essa fórmula. (CARVALHO, 1999, p. 58)

Li errado. Não era oportunidade nenhuma; apenas outra ilusão fugaz de uma oportunidade, como toda a minha vida, porque duas horas depois, ao ler o jornal, eu seria confrontado com uma verdadeira encruzilhada do destino. (CARVALHO, 1999, p. 59)

E, para além dos jornais, há textos: “Os são”, as obras completas do Barão de LaChafoi, Édipo, a Bíblia. A presença desses textos é construída com base em problemas de interpretação. A paranóia, como mecanismo de construção de ficções, é em si definida como um ato interpretativo criador, e aproximada da literatura:

O paranóico é aquele que acredita num sentido – é aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com acções sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, tornando-se autor do mundo. [...] Do seu ponto de vista – então até a mais inofensiva das actividades, como a literatura, também seria um acto paranóico. Na sua cabeça, pelo que você está dizendo, a paranóia é a possibilidade de criação de histórias. (CARVALHO, 1999, p. 40-41)

“Não, não, você não está entendendo. A paranóia é sempre uma visão parcial. Não é disso que eu estou falando”. Mas era. Era exactamente disso. Uma visão parcial tentando compreender a totalidade do mundo, o que todo o homem faz, sempre, porque esse é o seu limite, a sua própria condição. (CARVALHO, 1999, p. 83)

Os universos conspirativos criados pelas várias ficções que compõem esses textos são leituras. E são submetidos a leituras, internas ao texto (as várias cenas de leitura, as várias passagens de interpretação) e externas: se os textos constroem um périplo que vai da culpa à paranóia – com concretização num sistema conspirativo do mundo – este percurso é-nos apresentado em sentido inverso, porque pede, como a psicanálise, como a decifração dos sonhos, que a interpretação seja um momento posterior à narração. O grande jogo na estrutura dos textos de Bernardo Carvalho é com a criação de expectativas. O melhor exemplo da força dessa aposta é a já citada primeira frase de “Os são”. A construção de um sentido (a possibilidade de criação de histórias) é um mecanismo paranóico, mas não o é menos a leitura, no seu encadear de elementos para alcançar um conjunto com sentido. Ao deslocar a atenção da conspiração para o olhar que a cria, o texto remete infinitamente para a capacidade fundadora da interpretação. Porque a paranóia, como a leitura, é um olhar parcial, o jogo das partes desses textos é um teste contínuo à capacidade de criar um sentido total a partir do parcial. Cada passo em direção à destruição do sentido anterior é uma atualização da leitura feita por etapas autônomas e sucessivas: a cada novo elemento, a interpretação anterior revela-se nitidamente uma sobreinterpretação. As personagens sobreinterpretam nas suas leituras e a própria estrutura dos textos leva o leitor a procurar um sentido entre as partes que o compõem, a ligar elementos que, sem ligação direta, aludem discretamente uns aos outros. É nesse esforço para encontrar uma relação, um sentido, entre as duas partes dos textos em questão que a leitura desses mais se aproxima. O texto obriga o leitor a “ler mal”, justamente, por funcionar através de núcleos de sentido que se querem absolutos mas que são apenas momentos parciais de um quadro maior. E nesse jogo da inclusão infinita joga-se a abertura do texto, porque se a repetição provoca infinitas variações na definição das coordenadas, é potencialmente infinita.

Fiquemos então por esta questão: esses dois textos de Bernardo Carvalho obrigam a “ler mal”. O que significa essa afirmação? Quer **Teatro** quer **O medo de Sade** parecem construir o seu teatro paranóico para questionar o ato de leitura, pondo continuamente à prova o mecanismo que nos leva a relacionar os elementos para obter do texto um sentido, para nele nos orientarmos. Através dos seus movimentos, esses textos parecem dizer-nos que todo o olhar que desvenda uma conspiração é um olhar criador, predisposto à interpretação conspirativa dos sinais do mundo. Porque apto para conjecturas, porque para isso programa-

do, o olhar que lê vê na conspiração a paranóia e na paranóia a culpa, como o texto quer que veja,² mas desmente-se inegavelmente e põe em causa a sua validade. A leitura reconstitui-se como uma nova interpretação a cada passo, em busca de um sentido que pode lá não estar. É nesse quadro que se inserem avisos como os de **O medo de Sade**:

Voz: Não foi o que eu disse. Você está interpretando. Sempre que interpretam, os homens se perdem em seus atalhos. [...]

Voz: Cada um vê o que quer – ou o que pode.

Barão: Por que não há uma luz sequer em lugar nenhum?

Voz: É melhor para você. (CARVALHO, 2000, p. 61-62)

Ou descrições da leitura como conjectura, em **Teatro**: “No início não juntei uma coisa à outra. Foi preciso ler o jornal, duas horas depois de ter reencontrado Ana C., para retrospectivamente, começar a vislumbrar toda a verdade” (CARVALHO, 1999, p. 93).

O *leitmotiv* de **O medo de Sade**, a escuridão permanente e completa, assume então um outro significado: para além desse jogo, para além do texto e da sua interpretação constante e mutante, eternamente reatualizada, não há nada. Porque não há pontos de fuga. Houve sim um crime, mas apenas se prescindirmos das provas. Por isso, texto e interpretação são ambos criações num jogo infinito. Assim terá intuído Nabucodonosor, ao exigir que, em vez de lhe interpretarem os sonhos, lhe narrassem quer o sonho quer a interpretação:

Para ela, o que estava implícito no desafio de Nabucodonosor era que toda a interpretação criava a sua realidade, não existia realidade antes da interpretação, e foi isso que Daniel compreendeu ao responder ao desafio com um sonho que provavelmente inventou na hora. A sua própria mentira. (CARVALHO, 2000, p. 111)

Com esta referência de **Teatro** a própria estrutura do livro (dos dois livros) é desmontada. No caminho inverso da conspiração como resultado da paranóia, que por sua vez tem origem numa culpa, o texto segue a estrutura da interpretação dos sonhos, porque se parte de uma narrativa, ou de um texto anterior, para a partir daí produzir a interpretação. Assim acontece na relação entre as duas partes desses livros. O que o episódio de Nabucodonosor postula, na interpretação de Ana C., é a reversibilidade indiferenciada dessa ordem – pois se a interpretação cria a sua realidade, lhe dá existência, não há diferença entre um percurso analítico da paranóia e o caminho inverso: porque todas as partes são susceptíveis de serem criações especulares (num espelho deformado) umas das outras. Não ha-

² Cf. os conceitos de *intentio operis* e de leitor modelo do texto de Umberto Eco (1993) “Sobreinterpretação dos textos”.

vendo um referente externo, um ponto de partida, interpretação e sonho, loucura e denúncia, sanidade e delírio estão destinados a ser sempre intercambiáveis.

Assim como há cenas de leitura que são essenciais, verdadeiras “encruzilhadas” do destino, também os momentos interpretativos podem ser perigosos (porque o jogo da leitura, como o “medo de Sade”, pode ter um preço alto). A mulher de **O medo de Sade** morre por ter proferido uma frase – por ignorância, ou como suicídio (e regressa, mais uma vez, a sombra de Édipo: a sentença de morte como afirmação inconsciente do suicídio). A frase é interpretada sem ser questionada, e as suas conseqüências deverão ser postas em prática.

Foi a única coisa que a mulher disse, com os olhos brilhantes e um copo de uísque na mão: “Para você, o melhor seria que ele não existisse, ele é a sua fraqueza”. E foi o suficiente. Que soubesse ou não, era secundário. Que tivesse conhecimento dos planos do marido de matar o cliente ou não, pouco importava. Ele não podia prosseguir com essa desconfiança. Com uma única sentença, ela tinha comprado a própria morte. O que ele não podia suspeitar era que, de certa maneira, aquela era uma forma de suicídio. (CARVALHO, 2000, p. 76-77)

Tinha de desaparecer desde que disse aquela frase (...). Que ele fingiu não ter ouvido, porque nem se deu ao trabalho de perguntar “ele quem?”. (CARVALHO, 2000, p. 78-79)

E em **Teatro** há também uma frase que é uma sentença de morte: “Até que Daniel pare de sonhar”, uma frase que não é compreendida, que é repetida e interpretada sem cessar, mas que, no momento em que é interrogada, será a causa de uma morte:

Vou passar por ele, encostado no muro, já com a metralhadora na mão. E quando ouvir: “Até que Daniel pare de sonhar”, como eu tinha lhe dito para me dizer, (...) pela primeira vez tomarei coragem para perguntar: “O que vocês querem dizer com isso?”, e esperar por fim a resposta. (CARVALHO, 1999, p. 174)

Se as personagens lêem, interpretam, criam, mas também lêem mal, e pagam por isso com a vida, sempre cumprindo as regras do jogo, a leitura que acompanha esses percursos procura incansavelmente um elemento superior, algo acima de cada um desses compartimentos fechados, sem o encontrar. Esses textos jogam deliberadamente com efeitos de realidade provocados pelo conhecimento do mundo dos leitores: é quase impossível ler **Teatro** sem pensar em casos semelhantes (demasiado, perigosamente coincidentes) da história americana recente; a figura de Sade paira sobre as conspirações do Barão como um texto – exterior, pois não entra nunca no texto – em que é possível ler situações paralelas, fontes prováveis. Mas também esse conhecimento – que pertence ao leitor – é usurpado pelo texto: são versões susceptíveis de sofrerem, no ato de leitura, a mesma reatualização que as pistas dadas no interior do texto. “Não há uma luz sequer em

lugar nenhum” na prisão da loucura – porque seremos sempre levados a dar novas interpretações das descrições que nos são submetidas. Uma vez desencadeado o mecanismo paranóico – tem de existir uma relação entre os elementos que confira à realidade descrita um sentido global – será sempre possível descobrir novas conspirações, e desmascará-las como novos produtos de novas paranóias, e procurar – talvez em vão – a culpa que lhes é subjacente. Ler em busca de uma verdade pode levar apenas à constatação de que, num labirinto de espelhos, num espaço hermético, não há nenhuma verdade.

A conspiração, em Bernardo Carvalho, parece ser então um elemento fundamental, estruturante da narrativa: é o ponto de partida – a primeira leitura – onde se terá sempre de regressar, pois é o resultado máximo do sentido, condenado à sua totalidade relativa. A conspiração – não como meio de ação, mas como conjuntura de elementos a ser desvendada – é aqui sempre objeto, é o primeiro sentido, precário, totalizador, desses textos.

Abstract

A parallel reading of two texts by Bernardo Carvalho, *Teatro* and *O Medo de Sade*, stresses a common bipartite structure where a conspiracy is first depicted to be afterwards invalidated by the turning of narrative attention to its construction. I shall attempt an interrogation on the representation of conspiracy and paranoia as figures of reading, since the deconstruction of the conspiracy system through the destabilization of the authority of its creator insists on the founding power of interpretation, being the paranoid vision of the world a reflection of literature as a hermetic space.

Key words: Contemporary Brazilian Fiction; Bernardo Carvalho; Paranoia; Conspiracy theories; Reading and Interpretation.

Referências

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. Lisboa: Cotovia, 1999.

CARVALHO, Bernardo. *O medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ECO, Umberto. Sobreinterpretação dos textos. In: COLLINI, Stefan (Org.). *Interpretação e sobreinterpretação*. Lisboa: Presença, 1993, p. 45-62.

FREUD, Sigmund. Psycho-analytic notes on an autobiographical account of a case of Paranoia (Dementia Paranoides) (1911). In: *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* – v. XII (1911-1913): The case of Schreber, Papers on technique and other works. London: The Hogarth Press, [19--].

LAING, R. D. *Knots*. London: Penguin, 1972.