

## **BERNARDO CARVALHO: ENTRE TRAMAS E TRAMPAS**

**Beny Ribeiro dos Santos**  
**UFRJ**

**Resumo:** Bernardo Carvalho, no romance *Teatro*, concebe uma história em que a ficção e a verdade se movem em domínios constantemente redimensionados no curso da narrativa. O esforço do narrador para demarcar os limites desses domínios é contrário às relações que mantêm entre si na ordem da narrativa. Diante de acontecimentos de fatura reversível, seu esforço de esclarecimento é confrontado por uma experiência de natureza ambígua.

**Palavras-chave:** Ficção. Verdade. Ambigüidade.

**Résumé:** Bernardo Carvalho, dans son roman *Teatro*, conçoit une histoire dans laquelle la fiction et la vérité se meuvent dans des domaines dont les dimensions changent fréquemment dans le cours du récit. L'effort du narrateur pour signaler les limites de ces domaines est contraire aux rapports que ceux-ci entretiennent l'un avec l'autre dans l'ordre du récit. Face à des événements de facture réversible, son effort d'éclaircissement est confronté à une expérience de nature ambiguë.

**Mots-clés:** Fiction. Vérité. Ambiguïté.

A tentativa de determinar de que lado está a verdade não consegue interromper o seu deslocamento para um domínio em que se esquia da definição mesmo sem o consentimento da vontade de saber. Quando o homem se entrega à procura da verdade, nada, realmente nada, pode evitar sua retirada para um domínio em que não é possível conhecê-la em sua totalidade. A verdade tem seu domínio redimensionado toda vez que a movimentação de fragmentos múltiplos e descontínuos é agenciada na ordem da vida, de modo que os acontecimentos contraditórios e inconstantes passem a ocupar um lugar extraordinário na realidade das coisas. Em *Teatro* (1998), Bernardo Carvalho coloca em suspensão a certeza da verdade, quando lhe atribui formas diversas no interior da narrativa. Não se pode

acreditar nos acontecimentos narrados numa sintaxe sinuosa sem nenhuma forma de resistência a seu estatuto, uma vez que o narrador, o personagem mais suspeito de toda a história, pode estar mentindo mais uma vez com o objetivo de criar um espaço de incerteza em que é mais fácil se perder do que se encontrar. O romance explora a aporia do esforço de esclarecimento ante a contraposição de um princípio de incerteza atuante na constituição de acontecimentos de fatura reversível. Sua narrativa colide uma multiplicidade de disfarces que envolvem a verdade numa desagregação sem limites. A reprodução da fotografia de um homem de cabeça para baixo na capa do romance antecipa uma série de inversões inesperadas que intervêm no fluxo da narrativa.

*Teatro* é constituído por narrativas ficcionais que encenam testemunhos verdadeiros. Em “Os são”, um policial aposentado decide abandonar a capital de um império econômico, para onde os pais haviam emigrado em busca de um futuro melhor, refazendo em sentido contrário o caminho da emigração de anos atrás, quando ainda estava na barriga de sua mãe. O policial cruza a fronteira que isola o país dos “sãos” ao norte da terra dos “loucos” ao sul. O objetivo da fuga é retornar ao país de origem para narrar na língua natal a verdade sobre atentados terroristas contra executivos bem-sucedidos na economia da metrópole. A desconfiança em relação aos atentados levou o policial a pedir aposentadoria antecipada. Com a prisão do suposto terrorista, pôde compreender a trama dos atentados que desconhecia em sua totalidade. Enquanto o químico V. assumiu a autoria dos assassinatos, o historiador N. denunciou o irmão às autoridades, depois de reconhecer nas cartas pessoais do suspeito o estilo das cartas públicas que esclareciam a motivação dos ataques com o pó amarelo. A revelação permite que os policiais executem os últimos procedimentos do projeto de conservação da ordem social. Inspirados na teoria do mal necessário, os agentes da ordem forjaram os atentados como estratégia de conservação da coesão social. O policial compreende a farsa de todo o processo somente duas horas após reencontrar Ana C., que o leva ao artigo de jornal com as informações sobre o terrorista. Somente então percebe que sua entrada na polícia não ocorreu por acaso: a organização o contratara conhecendo sua ligação com o autor da teoria do mal necessário, como também seu projeto de se tornar um escritor. Durante anos sua única função na polícia tinha sido ouvir e escrever: era o autor das cartas publicadas nos jornais de todo o país que criaram uma teoria

de explicação do mundo na ótica de um terrorista paranóico. As cartas enviadas às vítimas pelos policiais criam em todo o país uma atmosfera de insegurança e desconfiança generalizada, uma vez que qualquer um pode ser um terrorista em potencial. O policial esperava que o terrorista aparecesse para corrigir a usurpação dos atentados, no entanto, durante vinte anos, o terrorista permaneceu em silêncio. Antes do sétimo atentado, pela primeira vez, o policial recebeu ordem para escrever uma carta antecipada: queriam que deixasse prontas as cartas dos futuros atentados. A ocorrência do sétimo atentado como previsto na carta fez com que deixasse a polícia. A desconfiança virou certeza quando leu a notícia da prisão do suposto terrorista. Ainda que quisesse permanecer com Ana C., decidiu deixar a capital do império. Na fuga, comprou uma certidão de óbito falsa, foi à cabana no gelo à procura de uma fórmula secreta, partiu para a terra natal de seus pais, pois somente fora do país dos são podia restituir na língua antiga de seus pais alguma verdade ao que ouvira durante anos: “Só nesta língua posso restituir a verdade infame dessa história. E o sarcasmo que lá não existe. Só aqui as coisas podem fazer algum sentido” (CARVALHO, 1998, p. 23). A escrita de “Os são” tem por objetivo justamente desmascarar as imposturas dos agentes da ordem. Quando o narrador chega ao término da investigação dos acontecimentos, revela seu nome próprio e encerra em código cifrado o primeiro bloco do romance com a frase: “Até que Daniel para de sonhar” (CARVALHO, 1998, p. 43).

Em “O meu nome”, um fotógrafo de paisagem, obcecado pela verdade que somente pode existir nas coisas inanimadas, se dedica, da mesma forma que o policial aposentado, a conhecer a natureza de uma conspiração nebulosa. O centro da investigação é um ator de vídeos pornográficos que se autodenomina Ana C., tão impalpável como o espectro de um fantasma que se esquia da matéria concreta. Este nome aparece na primeira parte do romance associado à namorada do policial aposentado que mais tarde será observada na atuação em vídeos pornográficos. Ana C. deixou o país natal onde se iniciou na prostituição e atravessou a fronteira ilegalmente para trabalhar na capital da pornografia. Sua atuação desperta nos fãs de todo o mundo uma espécie de loucura que parecia estar adormecida. A maior parte desses admiradores vive em hospícios onde escreve uma literatura tão incorpórea quanto Ana C. Da mesma forma que uma atmosfera de irrealidade cercava o astro, a literatura escrita nos hospícios estava repleta de acontecimentos inverossímeis.

A indicação do fotógrafo de paisagem para compor a equipe de produção dos filmes em que Ana C. interpreta a si mesmo é agenciada por uma revista sensacionalista que deseja apurar sua participação na morte de um político importante. O fotógrafo exerce o papel de um agente infiltrado na indústria pornográfica para descobrir o real envolvimento do astro no suposto homicídio relacionado com o comércio do sexo. Tempos depois Ana C. descobrirá que o senador com quem estivera numa transação jurídica não estava morto. Não poderia conhecer os fatos antes de vê-lo na televisão, pois não sabia como se chamava na realidade, nem chegou a ver sua fotografia nos jornais. O fotógrafo vislumbra uma série de farsas em que Ana C. pode estar envolvido. É impossível saber de que lado está a verdade, já que tanto Ana C., quanto o fotógrafo podem estar mentindo. Assim como o policial aposentado é enganado e introduzido num mundo que se movimenta, se modifica, se mimetiza, Ana C. participa de um baile de máscaras que complica a realidade, a existência, a verdade. O que mais surpreende num enredo repleto de imposturas é a revelação final de que tudo o que foi escrito em nome da verdade não passa de um artifício cuja realidade se transforma toda vez que a verdade e a ficção têm seu domínio redimensionado. Não por acaso o fotógrafo de paisagem também se chama Daniel, o que traz à lembrança a fórmula que aparece na primeira parte do romance: “Até que Daniel pare de sonhar” (CARVALHO, 1998, p. 43).

A série de acontecimentos narrada em ambas as partes do romance desperta a dúvida insidiosa sobre a natureza das coisas. Falta definição à fronteira entre a verdade e a mentira que se misturam de maneira inextricável num mundo repleto de oscilações que surpreendem a cada virada de página. Mesmo conhecendo pouco a pouco o domínio em que a verdade e a ficção mudam de lugar com bastante frequência, ainda se é surpreendido pelo que deixa de ser o que é não mais que de repente. Nesse quadro, o narrador se fragmenta em várias situações em que circulam identidades diferenciadas: ora é Daniel que inventa um personagem terrorista e configura uma realidade onde a ficção se finge de verdade, ora é Daniel que inventa um personagem ator e configura uma realidade onde as perspectivas são tão várias quanto as necessidades criadas. A narrativa é, de fato, o grande teatro do mundo, em que a verdade e a ficção se afastam, se aproximam, se enredam num baile de máscaras vertiginoso. Daniel, o policial, quer contar a verdade na língua antiga de seus pais. Daniel, o fotógrafo, é um obcecado pela verdade inanimada da fotografia.

Ambos querem envolvê-la numa fortaleza, impedi-la de escapar do círculo de observação, definir o conhecimento em que habita silenciosa e enigmática. Mas o narrador verte e reverte, diz e desdiz, quando ouve e escreve sua narrativa. Não se pode confiar em seu testemunho, uma vez que não tem o estatuto de verdade, cuja história permanece inacabada, como *As mil e uma noites*, em que Cheherazade narra uma história sem fim. Como numa sala de espelhos onde nada é o que parece ser, é difícil se decidir por um caminho. A busca da verdade pode ser um sonho absurdo, no entanto ainda não perdeu completamente o sentido, sobretudo quando se encontra no domínio em que a ambigüidade impede que a consciência represente a experiência na forma de um conhecimento unificado.

*Teatro* reúne uma série de suspeitas em relação à multiplicação de disfarces na narrativa. Costa Lima se pergunta se o narrador é um louco ou alguém que assim se finge para escapar dos são. O crítico associa o romance “a um jogo de espelhos” em que cada um reflete e distorce “a imagem do outro”. “Cria-se assim um fascinante quadro de incertezas que aposta em um leitor dotado de um interesse decifrativo semelhante” (2002, p. 273-4). O narrador demonstra que a verdade conhecida tem origem nas criações humanas que podem ou não conservar a coexistência de antagonismos e indeterminações na ordem da vida. A denúncia da farsa programada dos policiais manifesta certos mecanismos dos sistemas de regulação que exercem um alto controle sobre a vida, principalmente quando tentam prever os acidentes, ordenar as sedições, abolir os refugos da realidade, estratégias usadas para compor uma organização capaz de purificar o “normal” do “patológico”. O testemunho de Daniel apresenta uma sociedade corrompida pelo dinheiro da imagem, pela religião do mercado, pelo teatro da ficção. O risco da ficção sem limite é introduzir na ordem da vida determinações que impeçam a expansão do horizonte da experiência. Platão temia que a ficção criasse monstros de toda espécie e destruísse a ordem da cidade. Para Daniel, “O problema é menos a mentira em si do que seu poder de contaminação, porque ela desestrutura todas as verdades, faz você perder o rumo e não saber mais o que está fazendo” (CARVALHO, 1998, p. 48). Mas a ficção propõe outras formas para contrapor ao mundo conhecido. Ficcionalizar é uma atividade inclusiva que interfere no sentido da vida. Como o paranóico que não suporta a idéia de um mundo sem sentido e procura atribuir um sentido mesmo onde não há sentido algum, a ficção explora todo um repertório de situações

inauditas colocadas à disposição do escritor ao fundar mundos no mundo. A vontade de conhecer mundos inexplorados faz com que o homem ultrapasse o limite do conhecimento estabelecido e percorra domínios estranhos onde ainda estão para ser inventados o norte e o sul, o leste e o oeste. Daniel atravessa a fronteira em direção ao país dos loucos onde impera uma lógica diversa da distribuição dos seres no país dos sãos. Ana C. atravessa a fronteira em direção ao país dos sãos onde introduz a lógica do ser indeterminado numa forma imaterial. Ficcional não é, portanto, como confirma Platão ironicamente, uma atividade que possa ser simplesmente deixada de lado. Enquanto a ficção explora as perspectivas que atravessam a constituição de uma experiência tumultuada, sinaliza que a verdade pode ser buscada na direção contrária à que está sendo seguida no momento atual pela necessidade de se fundamentar uma representação na ordem da vida.

*Teatro* põe em cena um (des)enredo formado por inversões contínuas que desafiam a lógica previamente constituída. À medida que o narrador força o limite da verossimilhança interna, outra lógica domina a realidade da narrativa, o critério de verdade uniforme não resiste à ação da ambigüidade sobre sua natureza. Paranóia, alucinação, história extraordinária; ilusão, loucura, história insensata; farsa, invenção, história inverossímil; estiramento da lógica, quimera de imposturas, grande teatro do mundo; *Teatro* é uma narrativa de ficções que se fingem de relato da verdade. Dizer que o romance está para além do sistema mimético enquanto representação analógica da realidade estabelecida não explica como é preciso a forma da narrativa de *Teatro*. Tanto a verdade, quanto a ficção não são passíveis de determinação no romance. A composição da narrativa numa sintaxe enviesada rompe com o postulado da mimese representativa, o que equivale a escapar da vontade de verdade do romance realista e desarticular a expectativa em relação à descoberta da verdade. A natureza da verdade pode mudar de sentido a qualquer momento, determinando uma nova direção e inteligibilidade para o sentido da narrativa. Se a distribuição dos componentes da narrativa pode ser redimensionada na trama das ações sempre que convier à apresentação de uma experiência desconhecida, torna-se impossível definir definitivamente a natureza de acontecimentos envolvidos numa ordem de sentido reversível. O sistema da ficção se apropria da lógica do ilógico que organiza, a seu modo, novos esquemas de sentido: “Só a lógica do ilógico pode trazer algum entendimento, alguma visão onde tudo se tornou cegueira, fazer você enxergar, por

trás da cortina de sentido, um outro sentido que possa dar conta da compreensão do mundo, já que este não funciona” (CARVALHO, 1998, p. 131). A narrativa de Bernardo Carvalho carrega consigo o problema da definição de parâmetros para a compreensão de algo que em si mesmo não pode ser compreendido ou que não pode ser compreendido em sua totalidade.

A confabulação das palavras não é apenas uma fonte de ficções multifacetadas, mas também um poderoso instrumento de formação de realidades antropomórficas. As perspectivas permanecem, portanto, confundidas no imaginário do narrador: a ficção é uma realidade indeterminada, a realidade é uma ficção naturalizada. Para reconhecer a ambigüidade que assinala cada acontecimento, basta acompanhar o percurso do narrador. Daniel, o policial aposentado, se apresenta, desde o início da narrativa, como o defensor dos atributos da verdade. É preciso contar tudo o que sabe sobre a impostura dos agentes da ordem para que algum resíduo da verdade possa ser conservado na memória do leitor. Daniel é a única testemunha de todo o processo. Sua única função durante anos a fio tinha sido ouvir e escrever no trabalho como policial. Era a memória da polícia. No entanto, é a própria testemunha que alimenta a desconfiança do estatuto formal de sua memória, já que tudo depende de seu ponto de vista, tudo está apenas em sua cabeça, não se pode confiar em ninguém. Os momentos de instabilidade se multiplicam entre as conexões da narrativa. Não parece haver limite para o encadeamento de acontecimentos suspeitos em sua composição. Embora a indefinição domine a realidade mais extrema – quanto mais se procura a verdade, mais distante ela se encontra da experiência –, a escrita ainda se aventura na exploração de certos pontos de indeterminação na realidade. O processo não tem a forma de uma resposta definitiva para o problema inicialmente vislumbrado. Define-se antes como um descompasso que atravessa as situações existenciais e contamina tudo o que se encontra à sua volta, como o pó amarelo dos atentados que faz tudo perder o sentido: “O inferno é descobrir que você nunca foi o que pensava que era. É morrer e descobrir que o que você achava que era não é nada” (CARVALHO, 1998, p. 112).

A narrativa de *Teatro*, como a de *Os bêbados e os sonâmbulos*, é tributária da concepção de arte como *poiesis*, o que faz dela uma potência poética capaz de introduzir no mundo algo que antes não fazia parte de sua configuração, em vez de simplesmente reproduzir

o mundo conhecido:

Sob as ordens deles inventei sem saber o “terrorista”. E foi só quando percebi que a minha palavra se tornava realidade é que decidi me afastar, e nunca mais escrever nada, amaldiçoado, a não ser nesta outra língua, que eu mal entendo. Só nesta outra língua posso contar a história sem riscos, sem que eles usem as minhas palavras em benefício próprio, sem que elas se tornem realidade. Só nesta outra língua pobre posso escapar deles e contar o meu plano para reparar, ainda que parcialmente, os estragos, o plano que concebi ao ler o jornal, duas horas depois de ter reencontrado Ana C. na rua (CARVALHO, 1998, p. 77).

Do ponto de vista etimológico, “paranóia” significa um distúrbio geral da razão que se extraviou do intelecto em algum momento. A paranóia é a forma insurgente de todas as idéias que são organizadas num fluxo de sentido determinado além do limite da lógica conhecida. Se o mundo se nega a oferecer um sentido, o paranóico encontra a situação ideal para se tornar o autor de seu próprio mundo: “O paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria” (CARVALHO, 1998, p. 31). Daí entende-se que a ficção, sendo por definição a criação de seres imaginários, seja uma espécie de atividade paranóica que busque configurar sistemas de sentido em descompasso com a lógica que regulamenta as representações sociais. A ficção se torna responsável pela formulação de um pensamento original e independente que se investe do repertório necessário para se contrapor às representações naturalizadas. À medida que as cartas são encaminhadas às vítimas dos atentados, Daniel compõe livremente uma teoria do mundo na ótica de um paranóico. Nelas imagina as feições psicológicas de um homem perturbado, identifica a manipulação do processo civilizatório e propõe uma organização que restitua valores humanos fundamentais que estavam sendo destruídos em nome dos interesses do capital industrial e tecnológico. A paranóia, como uma razão tortuosa que foge às normas habituais, encerra uma visão parcial da realidade que busca compreender a totalidade do mundo. Seu parentesco com a loucura se encontra em sua capacidade de formulação de lógicas que desafiam o pensamento racional, consensual, quando é preciso

atribuir uma interpretação a acontecimentos que não se ajustam uns aos outros. Quando os agentes da ordem buscam desterrar as formas de insanidade para o país do sul, querem impedir que desestremam a ordem de sentido dominante no país que governam. *Teatro* mostra que o estado de doença, como a loucura, pode ser a saída de muitos impasses que imobilizam a existência. Como palavras ambíguas que apresentam um sentido cifrado, a enfermidade pode ser uma cura, a contaminação pode ser uma purificação, o veneno pode ser um medicamento, contanto que o estado de doença seja compreendido como uma potência ficcionante, capaz de engendrar as ficções mais fantasiosas, as realidades mais imateriais, as lógicas mais impensáveis, sempre contornando situações extremas que não podem ser controladas em sua totalidade.

O modelo teórico que opera na ficção de Bernardo Carvalho está contido na fórmula obscura: “Até que Daniel pare de sonhar” (CARVALHO, 1998, p. 43). Daniel se deparou com a fórmula incompreensível numa das primeiras noites em que saiu pelas ruas da cidade fantasma. Trata-se de um código cifrado usado numa variedade de situações comunicativas que dificultam o entendimento de seu verdadeiro significado: “É como um ponto impenetrável da língua pobre do meu pai. Também não me atrevo a perguntar o que significa, já que me parece uma expressão tão corriqueira” (CARVALHO, 1998, p. 44). Somente os iniciados em sua linguagem que não se sentem ameaçados em sua presença podem compreender seu sentido. A referência ao profeta israelita é explícita e retorna novamente na segunda parte do romance. É preciso lembrar que tanto o policial aposentado, quanto o fotógrafo de paisagem têm identificação homônima. Às últimas linhas do romance, descobre-se que ambos são uma **só** e **mesma** pessoa, quando se trata de definir a fonte primordial de onde derivam as histórias de *Teatro*. Somente enquanto instância original que controla o ficcionamento de realidades podem ser considerados a mesma pessoa, uma vez que assumem identidades diferentes nas duas partes do romance. Consta que Nabucodonosor teve um sonho tão perturbador, que foi preciso exigir dos mágicos a narração de seu conteúdo antes de apresentarem sua interpretação. Como os mágicos disseram que somente os deuses poderiam adivinhar o conteúdo dos sonhos, o rei babilônico decretou a morte de todos os sábios daquele país. Para evitar o assassinato coletivo, Daniel, que estava entre os escribas do rei, teve o conteúdo do sonho revelado pela intervenção de Deus:

o sonho antecipava a sucessão de monarcas que ocupariam o trono no reino de Nabucodonosor (Dn, 2, 1-49). Na visão de Ana C., o rei ordenou que Daniel narrasse antecipadamente o sonho para não ser enredado numa interpretação falaciosa. Curiosamente o profeta narrou o sonho que era de natureza sigilosa, e o rei não discutiu a autenticidade da narração, passando a ouvir a interpretação da narrativa. Se Daniel realmente inventou o sonho, como também a interpretação de sua simbologia, a realidade verdadeira não se confundia com uma certa natureza essencial do mundo. Para Ana C., o desafio de Nabucodonosor aos intérpretes deixa transparecer que cada interpretação cria a sua realidade, portanto, a realidade se fundamenta numa interpretação: “e foi isso que Daniel compreendeu ao responder ao desafio com um sonho que provavelmente inventou na hora” (CARVALHO, 1998, p. 84). A fórmula obscura “Até que Daniel pare de sonhar” é uma mensagem codificada da teoria ficcional que orienta a execução dos procedimentos de composição na narrativa de Bernardo Carvalho. Somente quando Daniel parar de sonhar, o jogo de disfarces replicantes será suspenso da realidade.

A necessidade de enveredar por um sentido que prescindia do mundo previamente constituído aparece em outras fórmulas do romance. N. busca insistentemente encontrar o “tesouro dos cátaros”, e V. vive fazendo cálculos à procura da “fórmula da humanidade”. O tesouro é um pergaminho enterrado numa urna de latão no qual está escrita uma nova teoria do mundo em grande parte em língua d’oc. Consta no manuscrito cátaro que o corpo é a sede da verdade – o corpo traz consigo todas as respostas, de onde viemos, para onde vamos, o que somos, por que estamos aqui –, no entanto, por ser uma invenção do demônio, não revela o conhecimento que detém consigo, o que impede que a alma possa conhecer a verdade. Para poder se encontrar com a verdade, a alma precisa se pôr em desacordo com o corpo, o que promove a desarticulação do processo de naturalização do sentido e, conseqüentemente, a reflexão sobre a corrupção da verdade, que é a maior arma contra a sua fuga do domínio do conhecimento. A teoria do mundo expressa na ótica do manuscrito cátaro retoma antigas crenças do platonismo, que concebe o corpo como a prisão da alma e a verdade como o bem absoluto que pode ser conhecido somente por iniciados no processo de depuração da forma essencial. A fórmula da humanidade, por sua vez, compreende um sistema de sentido que elide o mundo conhecido de sua representação. Trata-se de um mundo expresso em fórmulas e números jamais concebidos,

um mundo imaginário que talvez seja perfeito em sua integridade e que está codificado em fórmulas matemáticas incompreensíveis, porque simplesmente apresentam um mundo desconhecido. As duas teorias se cruzam na narrativa de Daniel. O pergaminho dos cátaros contém passagens expressas em código desconhecido que se oculta por trás da linguagem verbal. N. envia os manuscritos secretos a V. para que possa traduzi-los em linguagem matemática. V. consegue decifrar a incógnita do tesouro cátaro numa sucessão interminável de números e sinais matemáticos que apresenta para solucionar o problema da verdade. (In)felizmente somente V. teve acesso ao sentido desse mundo regido por uma lógica desconhecida. O tesouro dos cátaros e a fórmula da humanidade conduzem à descoberta de uma teoria, um conhecimento, uma perspectiva que se mantém fora do consenso gregário. O idealismo de projetos dessa natureza não esconde o desejo de superar o limite que impede o homem de ter acesso a realidades de conformação mais perfeita.

Daniel analisa os atentados terroristas, investiga o assassinato do senador, procura a fórmula da humanidade, busca o tesouro dos cátaros, interpreta o código dos sonhos... A aporia da verdade com que se confronta nesse caminho parece ser insolúvel. Contudo, o empenho por resolver o problema impulsiona a vontade de saber na exploração de um mundo incongruente à espera de compreensão. A procura da verdade, contrariando a vontade de determinação da razão objetiva, desencadeia a proliferação de narrativas de fatura reversível. O acontecimento possibilita a invenção de fórmulas-de-códigos-de-lógicas que reflete a formação emblemática da demanda absurda cada vez envolvida por uma visão parcial do mundo tentando compreender a totalidade da existência.

Ao criar uma ficção em que não pára de se movimentar o moto-contínuo de multiplicantes pontos de indeterminação, Bernardo Carvalho resiste à naturalização das experiências que restringem o horizonte da consciência. Sempre que ultrapassa o limite do sentido determinado na ordem do mundo conhecido, libera as condições inumeráveis que podem se desprender do desconhecido. O mundo ficcional adquire a forma de um acontecimento tão inesperado, a tal ponto estranho e desconcertante, que a única regra da ficção parece ser o conflito contínuo com a ordem do mundo conhecido. Estancar o fluxo desse mundo de sentido indeterminado, onde o estiramento da lógica está subordinado à escolha da imaginação, pode restituir

alguma função à vontade de verdade. No entanto, uma vez que a ambigüidade se introduziu em todas as coisas, todo esforço por conter a disseminação do sentido está fadado a se tornar a fábula mais inverossímil. Se a verdade pode ser exatamente o contrário daquilo em que se acredita de fato, se a verdade não passa de uma ficção lógica que se naturalizou no imaginário social, se a verdade não se justifica como fundamento senão criando disfarces para ocultar sua natureza, como pensava Nietzsche, pode-se começar enfrentando o problema da verdade pela impossibilidade de sua existência: “Toda aquela história tinha apenas servido para me confirmar o que sempre soube, que não há verdade possível entre os homens, ‘um dia estão de um jeito, no outro, de outro’, e que só as coisas inanimadas podem me dar alguma certeza” (CARVALHO, 1998, p. 127).

## REFERÊNCIAS

AS MIL E UMA NOITES. Versão Antoine Galland. Trad. Alberto Diniz. 16. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2 v.

BÍBLIA SAGRADA. 37. ed. Trad. Centro Bíblico Católico. Ave Maria: São Paulo, 1982.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

**Recebido em 10/08/2008**  
**Aprovado em 02/09/2008**