

# **CAPITALISMO E ESQUIZOFRENIA: A SUBJETIVIDADE BLOQUEADA NA DUPLA ESCRITURA DE *TEATRO* DE BERNARDO CARVALHO**

Maria Carlota de Alencar Pires (UNEB)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, procuramos analisar a experiência paranóica em *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, como sintoma de um mal-estar, em fins do século XX, em que novos paradigmas do capitalismo promovem o aprisionamento das subjetividades, que denominamos subjetividades bloqueadas. Tal bloqueio ocorre em razão de diversos fatores, a exemplo do consumo de produtos industrializados, do consumo de drogas, ou ainda do consumo das novas formas simbólicas da mídia, implicadas no tecido socio-cultural. Essas subjetividades ocupam, nas narrativas contemporâneas, espaços abertos ou fechados: tais como o espaço das ruas ou dos *shoppings*, e tornam-se cada vez mais “bloqueadas”, seja no nível mental, seja no social, e se enredam na antilógica cultural do capitalismo tardio.

**PALAVRAS-CHAVE:** paranóia, descentramento, capitalismo.

## **CAPITALISM AND SCHIZOPHRENIA: OBSTRUCTED SUBJECTIVENESS OF DOUBLE ENTENDRES IN THE NOVEL *THEATER* BY BERNARDO CARVALHO**

**ABSTRACT:** In this text we try to analyse the paranoid experience on *Teatro* (1998) of Bernardo Carvalho as a symptom of the malady by the end of the 20th century, where new capitalism paradigms lead the arresting of subjective things, the so called blockaded non-objectives. Such blockade occurs such as the consumption of industrialized products, drugs or new symbolic ways of media, somehow connected to the social cultural tissue. Those non-objectives are all over nowadays tales, in open or closed spaces like streets and malls and so become more and more blocked over the mental or social level and get trapped in the late capitalism anti-logics culture.

**KEYWORDS:** Paranoia, offcentering, capitalism.

---

1 Graduada em Letras, com Mestrado em Literatura Brasileira e Doutora em Literatura Comparada. carlotapires@yahoo.com.br

Vamos discutir a fragmentação do signo sociocultural contemporâneo, na perspectiva do romance *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, extraindo dele o cenário da sociedade dita pós-moderna, em fins-de-século XX, na qual os sujeitos transitam agônicos em espaços degradados.

Para tanto, observaremos no romance a subjetividade paranóica, que se encontra bloqueada pelas mazelas do capitalismo tardio (JAMESON, 2000). Jameson compreende o capitalismo tardio como uma das interfaces truncadas do pós-modernismo, já que nesse conceito cabem múltiplas interpretações. Por aqui, tomamos a expressão como sinônimo de globalização. Diz Jameson que os resíduos do capitalismo tardio projetam-se nos artefatos simbólicos do consumo, a exemplo dos “enlatados” norte-americanos, e outros tantos símbolos da cultura pop.

Este interessante romance de Bernardo Carvalho constitui-se como viva metáfora da fragmentação individual, haja vista que a narrativa compreende duas partes, em que a primeira refere-se a um significante distorcido, como simulacro do estrangeiro no centro de um outro “império”: neste caso os Estados Unidos. Na segunda, vemos as evidências dos novos paradigmas midiáticos da globalização, que transforma o corpo em objeto de consumo. O corpo sofre uma dupla transgressão, em que a construção da subjetividade homoerótica se traduz como discurso paranóico. O corpo, então, converte-se numa dupla escritura, e o desejo está para além das formas ulteriores do retrato narcísico-freudiano, alienando-se na engrenagem contraditória do capitalismo tardio.

Jameson ressalta que essas contradições não estão localizadas excepcionalmente nos países periféricos ou ditos emergentes. Elas são características próprias do processo global em todo o mundo, porque o novo modo de produção capitalista não impõe uma blindagem entre os países centrais (imperialistas) e os periféricos (pós-coloniais), e menos ainda entre as culturas deste e daquele. Ao contrário, pois o signo sociocultural sofre um esgarçamento, torna-se poroso, permitindo, dessa maneira, que os seus artefatos simbólicos transitem entre as culturas, a partir de estruturas flexíveis, de caráter híbrido. Em outras palavras, o capitalismo tar-

dio afeta a produção cultural e simbólica, tanto nos países de segundo e terceiro mundo, quanto naqueles países ditos imperialistas, em que os novos artefatos da produção industrial atendem às demandas tardias das ex-colônias, veiculadas pelas novas mídias, a exemplo da Internet.

A partir de *Teatro*, compreendemos que o capitalismo tardio também se configura por meio de uma escritura aberta, em que deslizam tanto os resíduos da modernidade e do moderno, quanto os novos modelos imagéticos da chamada pós-modernidade. Nela, estão infiltrados traços de diferentes ordens, que ligam e desligam o discurso de subjetividades paranóicas, resultante de um mal-estar mundano. Tais discursos erigem-se nos mais diferentes produtos artísticos da indústria cultural, que acaba por operar os sintomas de um capitalismo esquizofrênico, no atendimento das mais variadas demandas do signo social cada vez mais heterogêneo e confuso.

Teatro alegoriza esta estrutura aberta do capitalismo tardio, convertendo o discurso paranóico em metáfora grande-angular da ficção dita pós-moderna. Para Jacques Derrida (1995), a escritura reflete um traço (-), cuja forma primordial é o vazio, como estrutura existencial do sujeito:

Se a angústia da escritura não é, não deve ser um *pathos* determinado, é porque não é essencialmente uma modificação ou um afeto empírico do escritor, mas a responsabilidade desta angústia, dessa passagem necessariamente estreita da palavra na qual as significações possíveis se empurram e mutuamente se detêm. (DERRIDA, 1995, p. 92).

Derrida entende que a escritura é a significação verbal humana em seu processo de comunicação, em que “no fluxo das palavras a língua perde-se no inconsistente” (DERRIDA, 1995, p. 93). Essa inconsistência revela-se na escritura como angústia. Como angústia da palavra, em que o escritor busca novos sentidos de linguagem e tem, na realização da escrita, uma aliada fantasmagórica, visto que ele projeta no significado as sombras distorcidas do significante. Entretanto, a escritura engendra traços significantes, sem que isto lhe force uma determinação significativa.

A escritura é, pois, uma estrutura aberta, na qual sempre haverá uma incompletude, um vazio significante. Este vazio significante refere-se, antes, a uma imagem acústica, que terá existência apenas fora da escritura, com a presença daquilo que Derrida denomina traço. O traço se inscreverá neste vazio, nesta “rachadura” estreita da palavra escrita.

Aproveitando o conceito de escritura de Derrida, podemos dizer que o romance *Teatro* configura um vazio estrutural de dois traços comunicantes, que revelam as inscrições simbólicas tanto no nível do significante, que diz respeito às representações imagéticas entre as culturas, quanto no nível do significado, que diz respeito à palavra escrita como resistência ao desaparecimento dos resíduos culturais. *Teatro* é a escritura de uma subjetividade bloqueada que resiste aos estados paranóicos, em meio aos efeitos negativos do capitalismo tardio.

Felix Guattari (1989) afirma que a subjetividade pós-marxista ganhou uma dimensão extremamente complexa, em que os adventos do capitalismo, que Marx denominou infraestrutura e superestrutura, já não servem para ajustar o indivíduo ao cenário da chamada sociedade pós-moderna. Nessa ótica, a produção dos bens materiais (infraestrutura), tanto quanto a produção dos bens simbólicos ou culturais (superestrutura), já não garante a estabilidade do sujeito no mundo contemporâneo, seja nos países centrais, seja nos periféricos:

Nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afectos, de narratividade pode, daqui para a frente, ter a pretensão de escapar da influência invasiva da assistência por computador, dos bancos de dados, da telemática etc... Com isso chegamos a nos indagar se a própria essência do sujeito – essa famosa essência atrás da qual a filosofia ocidental corre há séculos – não estaria ameaçada por essa nova “maquinodependência” da subjetividade. Sabemos da curiosa mistura de enriquecimento e empobrecimento que resultou disso tudo até agora: uma aparente democratização do acesso aos dados e aos saberes, associada a um fechamento segregativo de suas instâncias de elaboração; uma multipli-

cação dos ângulos de abordagem antropológica e uma mestiçagem planetária das culturas, paradoxalmente contemporâneas de uma ascensão dos particularismos e dos racismos; uma imensa extensão dos campos de investigação dos discursos técnico-científicos e estéticos evoluindo num contexto moral de insipidez e desencanto. (GUATARI *apud* PARENTE, 2001, p. 170).

É nessa antilógica do capitalismo, como aqui a denominaremos de “razão impura”, que consideramos *Teatro* como metáfora partida das novas formas simbólicas e culturais da contemporaneidade. O romance de Bernardo Carvalho mostra as fraturas irreversíveis do signo sociocultural, na antilógica dos conteúdos performáticos da mídia. Fraturas que não se referem apenas às relações psiquiátricas entre médico e paciente, por exemplo, mas, sobretudo, no que se refere à instabilidade do sujeito e suas relações com o tecido social, no último quartel do século XX.

Bernardo Carvalho mostra de que forma essa instabilidade pode significar o afrouxamento das grandes teorias que marcaram a cultura e o saber acadêmico ao longo dos séculos XIX e XX, a exemplo das teorias de Freud, de Darwin e de Karl Marx.

Em *Teatro*, cabe-nos algumas indagações: quem é o louco? E qual é o lugar que ele ocupa e de onde fala, nos meandros dessa realidade esquizofrênica do capitalismo tardio? Quem é o verdadeiro suspeito de investigação clínica se, neste grande “teatro” da contemporaneidade, o *pathos* pode estar escondido sob as mais variadas máscaras sociais.

Para respondermos a tais indagações, devemos compreender, em primeiro lugar, que as fronteiras entre uma razão social pura e as psicoses individuais, tornaram-se muito frágeis. *Teatro* configura o descolamento entre o significante e o significado, que dão formas a um signo sociocultural híbrido, babélico (BHABHA, 1998). Este hibridismo da escritura de Carvalho apresenta-se de maneira reflexa entre a primeira e a segunda parte do romance.

Diz Homi Bhabha que o signo sociocultural constitui-se a partir de um forte hibridismo, emergindo dele uma contínua tradução entre as culturas. Bhabha denomina essa

tradução de “internacional tradutório”, que se verifica como instância primeira do signo sociocultural:

Trata-se de um significado que é culturalmente estrangeiro não porque é falado em muitas línguas, mas porque a compulsão colonial pela verdade é sempre um efeito do que Derrida chamou de performance babélica, no ato da tradução, como uma transferência figurada de significado através de sistemas de linguagem. (BHABHA, 1998, p. 193-4).

Mas, para Jacques Lacan (1998), é nesse descolamento entre significante e significado, isto é, imagem e palavra, que ocorrem as psicoses. A partir da relação do sujeito com o significante e com o outro, com os diferentes estágios da alteridade, o outro imaginário e o outro simbólico, que “podemos articular esta intrusão, esta progressiva ocupação psicológica do significante que se chama a psicose” (LACAN, 1998, p. 252).

Bernardo Carvalho procura mostrar, em sua escritura partida, que o significante, tanto quanto o significado, sofreram uma distorção, deixando-se ver as impurezas da racionalidade do capitalismo pós-industrial. Tais impurezas já não estão mais amontoadas debaixo do tapete de uma moral burguesa, em que as culturas pretendiam uma lógica cartesiana, fundamentada nas operações coercitivas do Estado. Essas operações, até meados do século XX, traduziam-se no ajuste dos sujeitos transgressores dentro dos hospícios, com o total controle do Estado, melhor dizendo, do “Pai-Estado”.

Para Foucault, a reinvenção da subjetividade pelo capitalismo, ao longo do século XIX, implicou, sobretudo, em mudança de paradigma em torno da moral burguesa, que já não via sentido na castração do sujeito, como forma de poder e dominação do Estado capitalista. As formas coercitivas do poder pertenciam ao plano da exterioridade subjetiva, a exemplo dos símbolos dogmáticos do catolicismo, os quais levavam o sujeito às práticas de castração, repressão sexual, arrependimento e confissões.

Zygmunt Bauman (2000), reinterpretando Foucault, observa que a política, assim como as instituições públicas

e o Estado, já não possuem um significado fixo na vida da sociedade capitalista. O Estado tornou-se, ao longo do século XX, um signo deslizante e contaminado por diferentes significantes dispersos em seu bojo:

Significa apenas que a função de estabelecer código e agenda está sendo decididamente transferida das instituições políticas (isto é, eleitas e em princípio controladas) para outras forças.

Desregulamentar significa diminuir o papel regulador do Estado, não necessariamente o declínio da regulamentação, quanto mais o seu fim. O recuo ou autolimitação do Estado tem como efeito mais destacado uma maior exposição dos optantes tanto ao impacto coercivo (agendador) como doutrinador (codificador) de forças essencialmente não políticas, primordialmente aquelas associadas aos mercados financeiro e de consumo. (BAUMAN, 2000, p. 80).

*Teatro* nos leva a compreender a radical instabilidade do signo sociocultural em seus mais variados aspectos. Nessa escritura de máscaras, são visíveis as tênues fronteiras entre razão e loucura, entre verdade e mentira, entre realidade e ficção, entre o real e o virtual, entre o Pai e o filho, na esteira da sociedade globalizada.

O que mais importa no romance de Carvalho não é exatamente a narrativa inventada de um alienado mental, mas, sobretudo, o diálogo que o escritor estabelece com os novos paradigmas da sociedade pós-moderna, por meio de uma linguagem paranóica, dita também esquizofrênica, como observamos em *A céu aberto* (1997), de João Gilberto Noll.

Noll realiza uma escritura fantasmagórica, cujas sombras são a duplicata da alucinação da guerra, em meio à busca pelo pai. Pai igualmente ausente, que se inscreve como traço ausente, enigmático. Observa Derrida que toda presença implica o aparecimento de um enigma, ou de uma presença pura e simples como duplicação, repetição originária: “autodistinção entre o domínio da ausência como palavra e como escritura. A escritura na palavra. Alucinação como palavra e alucinação como escritura”. (DERRIDA, 1995, p. 180)

Bernardo Carvalho coloca à contra-luz o esgarçamento dessas formas simbólicas, ulteriormente fixas, como razão, realidade, loucura, busca pela origem perdida. Tais paradigmas misturam-se ao tecido social de extremos, em que a cultura do dinheiro confunde-se com a do poder da política e da mídia, produzindo-se, então, *pathos*, como sintoma da diluição das mesmas forças permeadoras do Estado, que era antes produto e produtor do que Freud denominou de recalque.

Podemos pensar o recalque freudiano, no contexto da pós-modernidade, em que “a falência do Estado viabilizou o processo de globalização” (BAUMAN, 1999, p.27), como dimensão primeira de uma auto-repressão nos níveis internos e externos da subjetividade. O sujeito recalcado pode estar à deriva de seus próprios conflitos, em que as interferências simbólicas da cultura do capitalismo tardio o atravessam, causando-lhe o que Bauman denomina de “mal-estar”, diante de uma pós-modernidade complexa, tanto quanto confusa.

Para Derrida, o recalque é sinônimo de não esquecimento, de não exclusão das frustrações, projetadas de maneira especular, em duplo movimento. Nessa ótica, os signos psicossociais afetam o espaço interno da subjetividade, afetando conseqüentemente suas representações mentais e simbólicas, em torno desses mesmos signos que o perseguem, alterando substantivamente a produção do significado que, em última análise, torna-se distorcido na escritura. O recalque não repele, não foge nem exclui uma força exterior, contém uma “representação interior, desenhando dentro de si um espaço de repressão. Aqui, o que representa uma força no caso da escritura – interior e essencial à palavra – foi contido fora da palavra”. (DERRIDA, 1995, p. 180)

O recalque projeta-se no indivíduo, antes de tudo, como memória que ele será apenas capaz de diluir, isto é, torná-la como esquecimento, a partir da escritura, melhor dizendo, a partir da palavra escrita, da inscrição do nome e, em última instância, da linguagem. Trazer algo à memória significa bloquear outros significados, quer dizer, esquecer outros significantes dispersos nas lembranças. É como se



o significado sofresse uma espécie de corte essencial, realizado pelo significante, que acaba por rasurar as imagens da memória:

(...) a memória. (A *Darstellung* é a representação, no sentido fraco desta palavra mas também muitas vezes no sentido da figuração visual, e por vezes da representação teatral. A nossa tradução variará conforme a inflexão do contexto). Freud só concede a qualidade psíquica a estes últimos neurônios. São os “carregadores da memória, e, portanto, provavelmente dos acontecimentos psíquicos em geral”. A memória não é, portanto, uma propriedade do psiquismo entre outras, é a própria essência do psiquismo. Resistência e por isso mesmo abertura à efração do traço. (DERRIDA, 1995, p. 185).

Em *Teatro*, o narrador possui uma origem igualmente partida, isto é, uma origem que foi dividida entre duas nações, entre duas narrativas, entre duas memórias, entre duas línguas. Esta fragmentação é o produto do recalque paterno, buscando encontrar novos significados para o resgate dessa mesma origem diluída, ou melhor, dessa herança perdida, e que nunca foi dada por um outro Pai-Estado, em terras estrangeiras:

Nasci e cresci do outro lado da fronteira que o meu pai atravessou na calada da noite com a minha mãe grávida para viver no “centro do império”, ele dizia, e agora eu entendo. A mesma fronteira que tive de atravessar de volta para falar essa língua que ele havia abandonado ao decidir viver lá, embora comigo ainda tentasse usá-la, e que aos poucos compreendeu ser a sua única esperança e o último vestígio da sua identidade, a única herança que podia me deixar. Foram sessenta anos até eu entender que somente nessa língua pobre eu poderia falar, escapar ao controle dos sãos, somente fora do país, contar essa história que na língua deles, que também foi minha ao nascer do lado de lá da fronteira, só pode soar como alucinação ou heresia. Só a língua do meu pai pode restituir alguma verdade. (CARVALHO, 1998, p. 9).

Aqui vemos a ocorrência de duas trajetórias antitéticas, que somatizam o mesmo desejo da fuga de sentidos que já não se traduzem pela forma de valores utópicos de enraizamento patriótico, crença no Pai-Estado, identidade original como herança, e o princípio da verdade linguística como forma de superação do recalque estrangeiro. Nada disso funcionou para o pai e não funcionará também para o filho, mesmo que ele faça o caminho de volta, o caminho inverso à trajetória desse pai biológico, o caminho de utopia.

Entretanto, o filho nessa “aporia”, melhor dizendo, nessa busca por uma verdade, por um novo sentido de escritura, deseja contar uma história que apenas é possível na língua pobre de seu pai, e, para isto, é necessário o distanciamento do centro do que ele chama de “império”, um império que não foi o de seu pai e nem é o seu. Distanciamento que acaba por produzir aquilo que Homi Bhabha (1998) denomina descentramento cultural. *Teatro* inscreve o descentramento em duplo sentido, isto é, em duplo movimento da fuga e do retorno, do eterno retorno às origens.

Não é mero acaso ou banal coincidência que o narrador inicia a sua história inventada a partir de uma epígrafe que conta também uma história de *pathos*. Escritura lendária, que serve de legenda para muitas outras histórias de encontros e desencontros entre pai e filho, restando apenas o grande enigma existencial de se estar no teatro do mundo, buscar um lugar, uma permanência, uma origem, uma família, como na trajetória de Édipo.

Lemos na epígrafe da escritura de *Teatro* a tentativa de retorno a uma origem que foi inconscientemente sacrificada pelo filho: “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 justiça-lo, então, é a mim que sirvo” (CARVALHO, 1998, p. 5).

Na escritura fantasmagórica de *Teatro*, o narrador deseja vingar-se do desaparecimento inexplicável de seu pai, em terras estrangeiras. O pai é o seu traço original, apagado não pelo laço filial mas, antes, pela Lei:

Meu pai tinha essa fantasia: que a polícia era o que podia haver de mais poderoso naquele país. Um pensa-

mento típico do imigrante ilegal, para quem os agentes costumam ter uma presença marcante, e na maioria dos casos definitiva. Tinham sido o pior pesadelo da vida dele, o fantasma que o havia assombrado durante anos, até ser anistiado. Nunca entendeu que a minha polícia nada tinha a ver com a dele, embora tenha sido o primeiro a chamar, na sua língua, os meus colegas de “sãos”, o que não deixava de atestar um certo entendimento, tanto mais certo por ser sarcástico. Nada a ver com imigração e fronteiras. Minha polícia cuidava do mal interior. Quando consegui o emprego, ele chorou de orgulho. Tinha esquecido o tempo em que o perseguiram. Não me fez jurar que eu não perseguiria nenhum imigrante ilegal. (CARVALHO, 1998, p. 12-3).

O narrador provoca o seu próprio exílio do centro do “império” para se isentar da contaminação significativa do mundo capitalista, cheio de sanidade coercitiva do Pai-Estado, responsável pela produção de subjetividades esquizóides e deslizantes. Essas subjetividades não conseguem fixar-se no território do Outro. Configuram-se, nesse sentido, como subjetividades bloqueadas ou agônicas, como também denominamos, e encontram-se deslocadas no tecido sociocultural. Transitam à margem e estão excluídas da racionalidade lógica do centro do “império”, ainda que contaminado por fantasmas estrangeiros.

Para Foucault, os ditos da insurreição revelam a contraface do Poder institucionalizado. O Poder é então responsável pela produção das subjetividades agônicas, isto é, aqueles indivíduos que estão à margem do social. Elas são agônicas porque oscilam entre a ética e o crime: “um delinqüente arrisca sua vida contra castigos abusivos; um louco não suporta mais estar preso e decaído; um povo recusa o regime que o oprime” (FOUCAULT, 2004, p. 80).

É a partir do distanciamento, da fuga e da concepção de uma razão impura que o narrador inominado, em *Teatro*, na primeira parte de sua escritura, irá promover o desvelamento crítico das máscaras sociais, em seu caminho de volta, fazendo emergir as profundas mazelas no bojo esquizofrênico do capitalismo tardio.

É no caminho de volta às origens perdidas que o narrador revela o seu nome: Daniel, na segunda parte de sua autobiografia de ficção, em que revela também o lugar de onde fala: o hospício. Daniel configura-se como subjetividade bloqueada, e este bloqueio é promovido pelo seu confinamento no hospício que, por sua vez, é o lugar simbólico das subjetividades bloqueadas, ou barradas. Elas sofrem essa interdição tanto pelo Estado, quanto pela sociedade de consumo.

Para Derrida, a presença implicada do traço será sempre uma presença ameaçada por um Outro traço, por uma Outra escritura que colocará em xeque o que foi escrito anteriormente. *Teatro* compreende duas distintas escrituras, em que a segunda, isto é, a segunda parte do romance, desestabiliza por completo a primeira, que parece ter sido escrita por um Outro narrador, um narrador que não se revela, por isso inominado.

Em *Teatro* vimos as nítidas rasuras “onto-teológicas” do traço, isto é, da palavra, visto que a negação de algum sentido de Verdade faz diluir também algum sentido de *theos*, de *thelos*. Essa exclusão onto-teológica, ou, em outras palavras, essa exclusão da divindade como fundação primeira da origem, por conseguinte do traço/palavra, como em *Édipo rei*, é também sintoma do esgarçamento das máscaras edípicas e narcísicas. O filho, ao fazer o regresso às suas origens ontogenéticas, afasta-se de si mesmo, por um lado, e, por outro, aparta-se das lembranças fantasmáticas do pai morto, no centro de um “império” que não lhe pertencia.

Para romper com a memória do pai morto é necessário, pois, que Daniel também provoque cisões em sua máscara edípica. Ele encontra a solução simbólica para esta fuga de si, forjando a sua própria morte:

Depois de procurar com o dedo, olhou para mim e disse: “Não está aqui”, entre os mortos. Não respondi, já estava com a nota debaixo da mão. Empurrei o dinheiro sobre a página do livro, sobre o nome dos mortos, para que ele o visse. Sabia que podia negociar com aquele tipo de homem. “Vai sair mais caro”, ele disse. E eu coloquei outra nota. Repeti o meu nome, a data de nascimento

e morte. Mostrei-lhe a certidão de óbito falsa, para que não errasse a grafia. Era um sujeito ignorante, que copiou letra por letra do meu nome de estrangeiro e disse sorrindo que eu não precisava mais me preocupar, em uma semana a placa estaria no túmulo, o meu nome ao lado do nome do meu pai e do da minha mãe. O último detalhe. Eu sabia que era uma faca de dois gumes. Se quisessem me eliminar, agora seria muito mais fácil, já tinha feito metade do serviço. Por outro lado, minha esperança era que acreditassem na minha morte, pelo menos até eu sair do país. Não sabia se já estavam no meu encalço, se já tinham se lembrado de mim. Foi apenas uma suposição. Preferi não me arriscar.

Saí do cemitério direto para a estrada. Viajei durante dois dias até a fronteira, onde abandonei e explodi o carro, não sem antes adulterar o número do chassi. Devem tê-lo encontrado na manhã seguinte. É comum encontrar carros explodidos na fronteira. Em geral são obra de bandidos ou traficantes tentando eliminar rastros. Sou apenas um aposentado. (CARVALHO, 1998, p. 18).

O dinheiro sobre o nome dos mortos é o significante que promove o apagamento da escritura e, por conseguinte, da memória do nome do pai, sobrepondo-se, metonimicamente, a um outro significante, que desvela códigos subliminares de uma razão impura, reacendendo outros significados metafóricos na construção das subjetividades bloqueadas.

Aqui vemos que a razão – em oposição à loucura – é extremamente diluída no bojo dos códigos sociais, e aí vemos surgir uma razão que na verdade é impura, isto é, ela não está isenta de contaminação irracional e acaba por projetar no Outro uma razão que também é facilmente corruptível. A subjetividade bloqueada pelo dinheiro torna-se paranóica, visto que ocorre o descolamento do significante – na esfera do imaginário – e do significado – na esfera do simbólico. Nesse sentido, o dinheiro funciona para Daniel como metáfora e metonímia de apagamento e ascensão social a um só tempo:

A oposição da metáfora e da metonímia é fundamental, pois o que Freud colocou originalmente no primeiro plano nos mecanismos da neurose, bem como naqueles

dos fenômenos marginais da vida normal ou do sonho, não é nem a dimensão metafórica, nem a identificação. É o contrário. De uma forma geral, o que Freud chama a condensação, é o que se chama em retórica a metáfora, o que ele chama o deslocamento é a metonímia. A estruturação, a existência lexical do conjunto do aparelho significante, são determinantes para os fenômenos presentes na neurose, pois o significante é o instrumento com o qual se exprime o significado desaparecido. É por essa razão que de novo dirigindo a atenção para o significante, nada mais fazemos do que voltar ao ponto de partida da descoberta freudiana. (LACAN, 1998, p. 252).

Observamos que esse apagamento nominal remete ao desejo inconsciente de anomia, de anonimato, de morte. O nosso narrador quer evadir-se do centro do “império”, quer distanciar-se da realidade esvaziada de significados, como forma de superação do recalque de sua subjetividade estrangeira, e para isso apaga o seu nome, sua identidade, seu *logos*. Para Derrida, “a repressão logocêntrica não é inteligível a partir do conceito freudiano de recalque; individual e original se torna possível no horizonte de uma cultura e de uma inserção histórica” (DERRIDA, 1995, p. 181).

Daniel, ao comprar a sua própria morte, a fim de se evadir de uma realidade de significados esgarçados para cair na clandestinidade, assume uma Outra subjetividade, igualmente bloqueada: a do terrorista.

Vemos surgir, então, a configuração não apenas de uma subjetividade híbrida, mas, sobretudo, o surgimento do sujeito fractal, isto é, do sujeito fraturado, que se desdobra em três diferentes tipos de subjetividades, que não se comunicam: a do estrangeiro, a do policial aposentado e, por último, a do terrorista:

A idéia das vítimas sempre entrando em suas casas, perdendo os sentidos (a idéia era levá-las a perder os sentidos) depois de abrirem os pacotes, sujas daquele pó amarelo, solar, caídas no chão, paralisadas, sempre ricos e bem-sucedidos profissionais, empresários, advogados, financistas, publicitários e suas mulheres, uma vez uma secretária, gente de bem, a idéia daquela gente morrendo por funcionar tão bem dentro do mundo em

que vivia, tudo isso criou um pânico virtual, contido, que aumentava o ritmo dos batimentos cardíacos sem no entanto deixar transparecer nenhuma mudança. (CARVALHO, 1998, p. 30).

Mas, poderemos nos perguntar: por que uma subjetividade terrorista e não simplesmente paranóica? Por que o desejo de perseguir e não a mania de perseguição, que é própria das subjetividades paranóicas? Reflexões que não se esgotam apenas com argumentos teóricos, visto que se trata de uma escritura complexa e inesgotável, cheia de referências significativas. Mesmo assim, no nosso observatório de sombras, vemos que Bernardo Carvalho se antecipa ao atual estágio do terrorismo no mundo, a exemplo do atentado terrorista em Nova York, no World Trade Center, em 2001. É deste modo que a dupla escritura partida de *Teatro* ocupa a cena irreal do contemporâneo, entre significantes rasurados e vários outros significados que nos arrastam para o centro do furacão da pós-modernidade.

Bernardo Carvalho mistura signos do passado e do presente, dificultando a passagem da palavra, da escritura e, por último, da linguagem pela estreita fenda da ficção. *Teatro* nos impõe uma dificuldade de leitura em torno de uma escritura rachada e que articula diferentes códigos, diluídos na sociedade do capitalismo tardio. Códigos que dependerão sempre de um desvelamento, de uma decodificação. Interessante observar que as novas mídias, por exemplo, ocupam o lugar da memória, que se torna instável e deslizando entre o plano do real e o plano do virtual:

Dessa vez, a mensagem viera dois dias depois. O terrorista – os investigadores, reconvidados, voltaram a se referir assim ao missivista assassino, sem reservas – agora se manifestava sobre a mídia. Perguntava como é que a mídia podia estar presente sempre que acontecia algo importante e inesperado em qualquer parte do planeta, como era possível que sempre houvesse imagens de todas as coisas que aconteciam no mundo: “Como é possível prever e controlar todo acaso, aboli-lo, sem que o mundo se torne uma farsa, uma ficção horrível e programada? Esta carta, como os pacotes que vieram antes e os que ainda estão por vir, prova, para aqueles

facilmente iludidos pelas imagens da televisão, que a mídia não pode estar sempre presente, que há coisas que não se podem ver e que o acaso sempre existirá. (CARVALHO, 1998, p. 27).

Curiosamente, *Teatro* constitui-se como paradoxo de apresentação da mídia televisiva para refutar o seu papel controlador sobre as manifestações da subjetividade, dando ênfase à representação teatral, por exemplo. Derrida vê o teatro como jogo de representação da escritura, em que o corpo do ator carrega a máscara viva da realidade: “Só o teatro é arte total em que se produz, além da poesia, da música e da dança o aparecimento do próprio corpo” (DERRIDA, 1995, p. 133). Corpo que simplesmente fala, antagonista da escritura.

No romance de Carvalho, o teatro aparece como representação de uma fala, que se inscreve por meio de uma escritura partida. O corpo aqui oculta-se na máscara da insanidade mental e ocupa um lugar de isolamento e reclusão, visto que esse narrador fala de um hospício, como já ressaltamos. Por outro lado, o corpo, em *Teatro*, diferente da manifestação teatral, não é objeto de representação, mas, antes, é um significativo ausente que desvela as impurezas de um mundo desajustado, no qual transitam subjetividades interditas:

Leu, nas cartas do irmão, que se tratava de uma urna de latão com um pergaminho. O dono do supermercado, insatisfeito com a descoberta e frustrado com a evasiva de N., a quem perguntara o que queriam dizer aquelas inscrições (recebendo como resposta que levariam meses até poder decifrar todo o pergaminho escrito em grande parte na língua doce, continuou esburacando o chão do supermercado à procura do “verdadeiro tesouro”, como dizia, quando, para N., já estava mais do que claro que era o tesouro o que haviam achado, como relatava nas cartas. O supermercado foi à falência quando já não era mais possível alocar os laticínios na ala dos produtos de limpeza ou vice-versa, e assim por diante, porque todas as alas foram inutilizadas, como N. escreveu ao suspeito, não sem algum humor (era v. que, aparentemente, não tinha nenhum). A família acabou interditando o dono do supermercado, talvez com um pouco de atraso, agora que



sua idéia era derrubar o prédio inteiro, transformando todo o terreno num grande sítio arqueológico, o que lhe parecia um lucrativo investimento a longo prazo. (CARVALHO, 1998, p. 60).

Na escritura híbrida de *Teatro*, observamos que o corpo é marcado pelos símbolos da cultura pós-moderna, na alegorização da personagem Ana C., por exemplo. Aqui arriscaríamos dizer que Carvalho faz uma referência à poeta Ana Cristina Cezar, que participou da chamada “geração mimeógrafo” nos 1970. No romance, Ana C. possui uma incompletude nominal e assume, surpreendentemente, na segunda parte do livro, uma identidade homossexual, produzindo vídeos pornográficos. Vemos aqui o corpo se projetar como ausência significante, para ocupar um outro significado. O corpo de Ana C. é mais um traço vazio que busca o preenchimento de sentidos, mesmo esgarçados pela razão impura de uma lógica cultural do capitalismo tardio:

(...) O corpo traz todas as respostas, de onde viemos, para onde vamos, o que somos, por que estamos aqui, mas o corpo não conta. O espírito não sabe ler o corpo, essa fórmula, e nunca poderá lê-la, pois assim é que é, esta condição, esta impossibilidade. Daí o corpo para os câtaros ser obra do demônio, aprisionando a alma. O corpo é ao mesmo tempo o que detém todas as respostas e o que não se pode ler, foi o que eu respondi a ele, não tendo mais o que dizer, quando me mandou aquela fórmula, o irmão disse em alguma parte do artigo, referindo-se ao suspeito. E que foi também a partir daquele ponto que senti, ainda sem aquilatar as conseqüências, que o tinha perdido de vez. (CARVALHO, 1998, p. 63).

Com efeito, é necessário buscar sentidos, significados, traços que venham a preencher essa escritura vazia e demoníaca do corpo. O corpo de Ana C., portanto, configura-se como reescritura de um teatro, produzindo uma dificuldade de leitura, uma dificuldade na passagem do traço por essa “rachadura” corpórea. O corpo híbrido de Ana C. articula múltiplos significados para um significante que se encontra vazio. Mais uma vez, vimos a ocorrência de múltiplos sentidos sobre o corpo na cultura do pós-modernismo, no

cruzamento com outros significados acerca do estar no mundo, buscar uma identidade, uma origem.

Em última análise, é necessário, então, o distanciamento, a negação do lugar, a fuga de sentidos de realidade, para que enxerguemos a insanidade das novas formas simbólicas do contemporâneo. Não é por acaso essa dificuldade de leitura de *Teatro*, visto que Bernardo Carvalho, a partir de um discurso esquizofrênico e de repetição, rearticula, “direto do hospício”, os novos paradigmas da sociedade do capitalismo tardio. Tais paradigmas ou, em outras palavras, os novos signos culturais, erigem-se nessa escritura partida como angústia, como razão impura, como paranóia.

## Referências

BHABHA, H. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Globalização: as conseqüências humanas**. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Em busca da política**. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Col. Debates)

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade e política**. Vol V, Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado. Org. Manoel Barros. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

LACAN, J. **Seminário 3: as psicoses**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.

PARENTE, A. **Imagem máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

Recebido em 31/10/2009

Aceito em 07/12/2009