

REVISTA DE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet | 2018 | 8

DO POST-MODERNISMO
AO HIPERCONTEMPORÂNEO:
OS CAMINHOS
DAS LITERATURAS
EM LÍNGUA
PORTUGUESA

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

A “DESVAIRADA MÁQUINA DE PRODUÇÃO DA FICÇÃO” EM TEATRO, DE BERNARDO CARVALHO

THE “FRENZIED MACHINE OF FICTION PRODUCTION”
IN TEATRO, BY BERNARDO CARVALHO

Vania Pinheiro Chaves

Universidade de Lisboa

RESUMO

Bernardo Carvalho afirmou numa entrevista que o “romance é uma máquina desvairada de produção de ficção”. Este artigo visa demonstrar que, em *Teatro*, a construção do ficcional assenta na complexificação/destruição do efeito de realidade, evidenciado no confronto quer entre o título e o relato, quer entre a primeira e segunda partes da narrativa. A análise da intriga e das personagens revela que o romance se afasta da tendência frequente na ficção brasileira para o realismo e o documental, prevalecendo nele a imaginação e a criação, tidas pelo autor como características essenciais da literatura. Se bem que os acontecimentos narrados estejam impregnados de realidade, a história não pode ser lida como “real”, pois não se completa perfeitamente e se contradiz. No entanto, as duas partes da obra se aproximam pelo enraizamento na contemporaneidade e por sua intriga e personagens problematizarem os laços que atualmente ligam os indivíduos, os territórios e as nações.

Palavras-chave: romance brasileiro, Bernardo Carvalho, *Teatro*, hipercontemporaneidade

ABSTRACT

Bernardo Carvalho stated in an interview that “the novel is a frenzied machine of fiction production”. This article aims at showing that in *Teatro* the fictional construction is settled in the complex deconstruction of the reality effect. This can be seen in the clash between the title and the narrative, also between the first and second parts of the novel. An analysis of the plot and characters reveals that this narrative withdraws from the usual trend of realism in Brazilian fiction. What prevails instead is the imagination and the creative intent that the author believes to be essential aspects in literature. Although the narrated events are grounded in reality, the narrative cannot be read as “real” since it is incomplete and contradictory. Nevertheless, both parts of the novel are utterly close because of its roots in contemporary matters, and because the characters and the intrigue are issues that connect individuals, territories and nations in our days.

Keywords: Brazilian novel, Bernardo Carvalho, *Teatro*, hypercontemporaneity

Escritor dos mais renomados no quadro da literatura brasileira atual, Bernardo Carvalho é também dos mais divulgados em Portugal, tendo muitas de seus livros aqui editados. Perfilando-se desde os seus primeiros textos como um autor de vanguarda, Bernardo Carvalho posiciona-se entre os ficcionistas brasileiros que mais cedo se colocaram em sintonia com a hipercontemporaneidade, posto que as suas obras começaram a ser editadas ainda na última década do século xx.

Este artigo se debruça apenas sobre *Teatro*, lançado no Brasil em 1998, em Portugal em 1999 e, lamentavelmente, ainda não traduzido para o francês. Aplaudido de imediato pela crítica, este romance levou, na altura, Eduardo Prado Coelho – uma das figuras mais bem informadas sobre a atualidade literária portuguesa e estrangeira – a

definir Bernardo de Carvalho como um “verdadeiro autor”, o que no seu entender significava “alguém capaz de estruturar um universo com as suas regras e os seus princípios de funcionamento, com a sua unidade profunda e os seus eixos de variação” (Coelho, 1998), opinião que as obras seguintes do escritor carioca vieram a comprovar.

Tomando como ponto de partida um pensamento do próprio Bernardo Carvalho que, numa entrevista concedida a Beatriz Resende, afirmou ser o romance “uma máquina desvaizada de produção de ficção” (Resende, 2007), este artigo visa demonstrar que a inovadora construção de *Teatro* assenta na complexificação, ou mesmo, na destruição do efeito de realidade manifesta na ruptura entre a primeira e a segunda partes do livro, bem como na configuração inconsistente das personagens e dos narradores-autores. A análise desses elementos constitutivos da narrativa revela, outrossim, a preponderância da imaginação e da criação, tidas pelo autor como características essenciais da literatura.

A surpresa provocada pelo título do romance – *Teatro* – que, à primeira vista, parece despropositado por unir dois gêneros literários perfeitamente diferenciados, agudiza-se com o confronto das suas duas partes que, embora apresentem muitos aspectos em comum, em vez de se complementarem, desmentem-se, carreando nessa contradição intrigas, personagens, narradores e autores textuais.

Intitulada “OS SÃOS”, a primeira parte do romance é escrita e narrada pelo seu protagonista – um policial aposentado chamado Daniel (aqui referido, por vezes, como Daniel 1) –, após os acontecimentos que o obrigaram a fugir do país onde nasceu – identificado, por vezes, como “centro do império” ou como “país das maravilhas” (Carvalho, 1999: 12) – para sobreviver e poder narrar uma trama monstruosa, na qual declara ter participado involuntariamente.

Os “sãos” embarcaram na própria história. Mas eu sabia que mais cedo ou mais tarde iam se lembrar de mim. Soube no exato momento em que li a conclusão no jornal, quando descobriram o suspeito e o prenderam, após anos de investigações inúteis. A partir daquele instante, soube que meus dias também estavam contados. Seria uma questão de semanas até eles se lembrarem de mim, juntando uma coisa a outra, como eu também fiz, e foi quando preparei tudo, cada detalhe da fuga. (Carvalho, 1999: 16-17)

A trama forjada pela polícia é reconhecida por Daniel e sua vida interpretada a partir do momento em que Ana C – sua amada desde os tempos da escola e cuja atuação como atriz de filmes pornográficos seguira atentamente – lhe deu a ler a notícia da descoberta do responsável por uma série de crimes praticados contra figuras proeminentes da sociedade local por meio de um pó letal que lhes era enviado pelo correio. Ciente de que fora ele quem, obedecendo a ordens superiores, escrevera as cartas que justificavam tais crimes e de que o verdadeiro terrorista era um ser de papel, Daniel concluiu que o iriam eliminar e decidiu revelar a verdade num lugar em que pudesse escapar ao controle dos “sãos” e à sua teoria do “mal necessário”.

Após simular a própria morte, Daniel atravessa a fronteira em direção à terra de seu pai, percorrendo o caminho inverso ao dele, que, na companhia da esposa emigrara clandestinamente para o “país das maravilhas”, a fim de que o filho de ambos ali nascesse. É, portanto, refugiado numa cidade imensa, imunda e miserável, onde “Tudo é de segunda mão [pois] São os restos do ‘país das maravilhas’” (Carvalho, 1999: 21) que aquele policial aposentado escreve a sua denúncia, valendo-se da língua pobre de seu pai e da qual não tem pleno domínio, por considerar que, na sua língua rica, ela soaria como “alucinação ou heresia” (Carvalho, 1999: 13).

A história do policial Daniel, por ele escrita, e a primeira parte do romance terminam com a antecipação da morte que ele escolheu para si. Daniel finaliza o seu relato contando ter pago a um desconhecido para matar o homem (ele mesmo) que lhe passaria pela frente às duas da manhã e lhe perguntaria o significado da frase «Até que Daniel pare de sonhar», cujo sentido diz ignorar, embora a tenha ouvido muitas vezes, desde que ali chegara.

Vou chegar exatamente às duas, como tinha programado. Estará escuro, não verá o meu rosto. Vou passar por ele, encostado no muro, já com a metralhadora na mão. E quando ouvir: “Até que Daniel pare de sonhar”, como eu lhe tinha dito para dizer [...] pela primeira vez tomarei coragem para perguntar: “O que vocês querem dizer com isso?” e esperar pela resposta. (Carvalho, 1999: 115)

Intitulada “O MEU NOME”, a segunda parte do romance é narrada e escrita por um fotógrafo, também chamado Daniel (aqui por vezes referido como Daniel 2), que rememora o seu relacionamento com Ana C – famoso astro homossexual de filmes pornográficos – que ele aceitou vigiar, com quem conviveu durante algum tempo, que lhe contou pedaços da sua história e que desapareceu após o assassinato de um político importante, no qual ele estaria envolvido, sendo a partir de então dado por morto. No seu relato, o fotógrafo Daniel afirma que descobriu a verdade a respeito do desaparecimento de Ana C após a leitura do manuscrito de “OS SÃOS”, que recebeu das mãos da psiquiatra que o trata. Declara ainda que o justapôs ao seu texto, isto é, que o apresentou como primeira parte do livro com que o leitor se defronta e que o seu autor é Ana C. A sua dedução assenta em dois elementos do próprio manuscrito: a epígrafe extraída do *Édipo rei*, de Sófocles –

*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: 11)

– e a menção do seu nome na frase “Até que Daniel pare de sonhar”. Daniel entende que o astro visava revelar-lhe que continuava vivo e que o seu texto foi escrito num hospício do país onde ele nasceu e no qual se escondera para fugir daqueles que o queriam silenciar. Explica ainda que, na sua ficção, Ana C se representa como personagem feminino, que entrega a narração a um polícia aposentado e que a morte que preparou para este protagonista no final de “OS SÃOS” prenuncia, de fato, uma nova fuga de Ana C. As últimas frases da segunda parte do romance dificultam ainda mais a identificação do seu protagonista, o pleno entendimento do relato.

Dizem, por exemplo, em versões a que tive acesso, graças à psiquiatra, que meses antes de Ana C “morrer” (*desaparecer* seria o termo mais correto – como ficou provado agora, para mim pelo menos, e é o que importa), um fotógrafo que fazia o *still*, enquanto ele era enrabado na borda da piscina, lhe perguntou ao ouvido, ao mesmo tempo que o ajudava a vestir um roupão: “Por que Ana C.” Uma única pergunta. Ao que o astro respondeu de pronto: “Porque é o meu nome”. E agora, a cada vez que tento convencer a psiquiatra de que aquele fotógrafo era eu [...], ela me manda de volta para o meu quarto [...] E me diz que, se continuar assim, inventando histórias, nunca mais vão me deixar sair daqui. (Carvalho, 1999: 173-174)

Por este brevíssimo resumo é possível perceber que *Teatro* é uma obra ambígua, em que uma parte absorve e destrói a outra,

cujo sentido e autoria não se fixam em definitivo. São, contudo, muitos os pontos de contacto entre as histórias de «OS SÃOS» e de «O MEU NOME». Ambas são relatos retrospectivos narrados em primeira pessoa. Em cada uma delas a ação abarca dois universos antagônicos, separados por uma fronteira que algumas personagens atravessam em sentidos opostos. Nas duas histórias o narrador-protagonista se chama Daniel e contracena com Ana C, artista de filmes pornográficos. Nas duas ocorrem desaparecimentos e crimes misteriosos; nas duas a verdade se oculta por trás da mentira e não chega a ser inteiramente apreendida pelas personagens, nem pelos leitores; nas duas se misturam realidade e imaginação, raciocínio lógico e loucura. Mas, em contrapartida, as duas partes do romance se contradizem. Ana C é mulher na primeira parte e homem na segunda. Daniel 1, autor textual de «OS SÃOS», passa em «O MEU NOME» a ser apenas um narrador criado por Ana C, verdadeiro autor do texto, na interpretação de Daniel 2. Na primeira parte, o autor quando escreve circulava em liberdade na periferia do Império, na segunda afirma-se que ele se encontrava preso, por vontade própria, num hospício desse mesmo país. Daniel 1 – que, na primeira parte do romance, protagoniza uma fuga do país em que nasceu para o de seus pais, a fim de contar a verdade sobre os “crimes” de que participou – passa, na segunda parte, a ser – na interpretação de Daniel 2 – uma máscara ficcional de Ana C, que regressou ao país de que é originário, para escapar daqueles que o procuram, com a finalidade de desvendar um crime ou de impedir que ele revele o que sabe a esse respeito. No jogo de espelhos que afeta as duas narrativas, o ex-polícia de «OS SÃOS», que, desde os tempos da escola, se apaixonara pela sua colega Ana C, é considerado pelo narrador de «O MEU NOME» a recuperação ficcional levada a cabo por Ana C do policial que o protegia ou dele se servira na montagem da trama do assassinato do político,

tal como o estupro da menina Ana C pelo pai, narrada na primeira parte, recria os abusos do menino Ana C pelo seu pai, motivo pelo qual ele teria abandonado o seu país, realizando a mesma travessia que na primeira parte do romance é feita pelos pais de Daniel 1.

Tais contradições destroem por completo o efeito de realidade produzido em «OS SÃOS» – texto confessional escrito por Daniel 1 na língua e no país de origem de seus pais – que se desestabiliza, na segunda parte do romance, transformado em ficção da autoria de astro da pornografia Ana C ou de um de seus fãs, segundo a psiquiatra que deu aquele manuscrito a ler ao fotógrafo Daniel. Frágil é, por sua vez, o efeito de realidade que emana de «O MEU NOME», pois o seu autor, Daniel 2, que assume conhecer Ana C, se vai revelando obcecado pelo famoso astro homossexual, cuja história interpreta, baseado em «OS SÃOS», manuscrito que a psiquiatra lhe dissera ter sido escrito por um louco. A atribuição da autoria do manuscrito ao próprio Ana C e a leitura que dele faz o fotógrafo Daniel comprovam, no entender da médica, a loucura do seu paciente e a necessidade da sua reclusão no hospício. E é no hospício em que Daniel 2 se encontra que ele escreve «O MEU NOME». Este relato, que constitui a segunda parte de *Teatro*, pode portanto ser pensado como delírio de um louco – o fotógrafo Daniel – que à semelhança de outros fãs de Ana C inventa mais uma história a seu respeito ao atribuir-lhe a autoria de «OS SÃOS» e inverter inúmeros dados da história narrada neste texto.

Assim sendo o leitor não consegue distinguir o que é efeito de realidade no interior do romance do que é produto da imaginação ou paranoia das suas personagens, de seus narradores e autores textuais, pois todos eles contam incessantemente histórias que se desmentem, embora sejam lógica e verossimilmente construídas. Tais características marcam quer as intrigas nucleares, quer as histórias e

micronarrativas nelas encaixadas, algumas das quais centradas em Ana C.

Em «OS SÃOS», por exemplo, a antiga namoradinha do polícia Daniel lhe diz que

tinha se casado, deixando o marido quase ao cabo de um ano, por se ter apaixonado por outro, mas também que, ao receber a notícia da morte do marido anos depois de se ter separado não conseguiu mais amar o outro, [...] pensando unicamente no marido, em viver com ele, o que era impossível agora que estava morto, e portanto vivendo sozinha. (Carvalho, 1999: 59)

Contrariando essa versão, o narrador afirma saber que Ana C mente e que lhe inventou tal história para poder perguntar-lhe se ele também estava sozinho e acrescenta que “sempre soube de tudo e que estava [s]e lixando que o mundo pudesse vê-la de pernas abertas ou de quatro em dezenas de vídeos” (Carvalho, 1999: 28).

Em «O MEU NOME», o fotógrafo Daniel ouve de Ana C o relato do ocorrido na noite do crime de que foi acusado, em que este afirma que tinha estado na companhia de um outro político, a quem ajudara, fazendo-se passar pelo filho que acabara de morrer. Desconfiado de que tal narrativa fosse uma invenção paranoica de Ana C para se isentar da culpa, Daniel confessa ter descoberto em seguida algo que inverteu de maneira radical as suas expectativas, “dando um novo rumo a toda a história” (Carvalho, 1999: 159).

Outra importante novidade produtiva da construção de *Teatro* é a inusitada combinação de elementos característicos do romance policial com os da análise psicanalítica. Aproximam o romance da narrativa policial o relato de crimes e investigações, a existência de vítimas e culpados, mas em *Teatro*, diferentemente do que ocorre no romance policial, não se chega a saber de fato quem morreu e quem

matou ou se, verdadeiramente, alguém foi morto e por quem, nem sequer se houve algum crime.

Em «OS SÃOS», Daniel 1 afirma que não matou ninguém e que se limitou a ouvir e a escrever. Explica também que tudo começou com um pó amarelo que causou a morte de O., cujo culpado não foi descoberto, mas cuja ação foi justificada em carta anônima divulgada pela imprensa. O mesmo se passou com crimes subsequentes, de que não havia imagens e cujo único documento era a reprodução jornalística de cartas, na verdade escritas por Daniel, a mando dos seus chefes, compunham, em seu entender, “uma teoria do mundo pelos olhos de um paranoico” (Carvalho, 1999: 38). Essa teoria paranoica, que Daniel considera ter sido posta em prática pelos seus chefes, funda-se na ideia do mal como aglutinador da sociedade, como gerador de solidariedade, e vale-se da tática de antecipação como meio de evitar atentados terroristas.

Também em «O MEU NOME», o cadáver do político de renome que tinha junto de si um guardanapo com o nome e o número de Ana C, não é do senador a quem o astro entregara aquele escrito, pois ele o viu, posteriormente, num programa de televisão. Este dado levou Daniel 2 a formular hipóteses antagônicas e inconclusivas, entre as quais a de que o guardanapo tivesse sido plantado ao lado do corpo do morto para incriminar Ana C, confirmando assim a suspeita de que o político assassinado frequentava o submundo da pornografia, ou a de que Ana C tenha sido implicado no crime por um policial que considerava seu protetor, ou então a de que esse polícia o tenha informado de que ele era suspeito e pudesse escapar, ou ainda de que, fugindo, confirmasse a sua culpa.

Assim nas duas histórias, tudo é duvidoso, suspeito, porque “tudo depende do ponto de vista” (Carvalho, 1999: 14) pois, como a menina Ana C disse ao seu amiguinho Daniel, “a interpretação criava a sua realidade [...] A sua própria mentira” (Carvalho, 1999: 110-111).

Esta completa o seu raciocínio muitos anos depois, quando, no último encontro com Daniel, conversando sobre a história de V. e de N. lhe explica que a visão parcial ao tentar compreender a totalidade do mundo é uma paranoia.

Ao afirmar que o “paranóico é aquele que acredita num sentido [...] que vê um sentido, onde não existe nenhum” (Carvalho, 1999: 40) ou que “O paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. [...] e, não o achando, cria o seu próprio, tornando-se o autor do mundo” (Carvalho, 1999: 40), Ana C penetra no terreno da análise psicanalítica, que constitui a segunda linha de força da construção do romance. As ideias que expõe são corroboradas, ainda que ironicamente, pelo protagonista-narrador de “OS SÃOS”, ao deduzir que, sendo a paranoia “a possibilidade de criação de histórias”, “a literatura também seria um ato paranóico” (Carvalho, 1999: 41).

Cabe, pois, concluir que Daniel 1 e Daniel 2 – protagonistas-narradores-autores textuais de cada uma das partes de *Teatro* – vivenciam e reportam ao leitor um processo paranoico, posto que ambos rejeitam o acaso, os dados desconexos, a ilogicidade do mundo. Constroem um sentido para a realidade caótica e o dão a conhecer nos seus discursos, orais e escritos, pois desejam que se acredite na veracidade da sua interpretação do real. Nesse sentido, Eduardo Prado Coelho observou que os protagonistas de Bernardo Carvalho (e em meu entender também outras personagens do romance)

se movem no plano de uma exacerbada racionalidade cognitiva: vão criando longos encadeamentos de razões que explicitam abundantemente. E, no decurso dessa explicitação, as razões alteram-se, lateralizam-se, transfiguram-se, sem que o mecanismo interno da sua lógica se perturbe. Chegam mesmo ao ponto de se desmentirem, contradizerem ou rasurarem. Contudo, nunca se afastam um milímetro

dos dispositivos da verossimilhança [, concluindo que] Aqui a loucura não vem deformar a racionalidade: a loucura está dentro da racionalidade, alarga-a desmedidamente e só na desmesura da razão se reconhece. (Coelho, 1998)

Regina Dalcastagné, por sua vez, lembra que, nos dois relatos, os acontecimentos do passado têm função no presente e que os seus narradores

lidam apenas com textos que se sobrepõem, se acumulam ao infinito – são cartas, bilhetes, livros, recortes de jornal, antigos documentos, fábulas, até vídeos e fórmulas matemáticas com soluções inconcebíveis. E entre todo esse material, eles buscam a unidade, a coerência, o nexos. Têm [todavia] consciência de que cada discurso é uma versão, no mais das vezes mentirosa, sobre os fatos, mas é dentro desse jogo de imposturas que eles se movimentam, acreditando poder separar o falso do verdadeiro e oferecer a interpretação justa, ainda que inverossímil. (Dalcastagné, 2012: 141)

A busca da verdade e a loucura atravessam, portanto, todo o romance e são trabalhadas a partir de uma labiríntica perspectiva psicanalítica. Obcecados pela verdade, os narradores-autores textuais recusam serem autores do mundo, mas nos dão a ler um “teatro paranoico” (Carvalho, 1999: 36), um “teatro alucinado” (Carvalho, 1999: 84) ou um “teatro claustrofóbico de alucinações” (Carvalho, 1999: 122), expressões que, sugestivamente escolhidas e inseridas na obra por Bernardo Carvalho, apontam para o tema fulcral do romance.

Aspecto igualmente significativo da hipercontemporaneidade de *Teatro* no quadro da narrativa de ficção brasileira da mesma época, é a feição urbana e cosmopolita das suas duas histórias, que não

incluem sinais explícitos de brasilidade. Para Paulo C. Thomaz, a obra literária de Bernardo Carvalho, na década de 1990 (e em meu entender também nas posteriores) evidencia “objeção com respeito a uma ideia estável de nação ou do que pode ser entendido como laços coletivos de uma comunidade” (Thomaz, 2012: 65). E, de fato, os espaços urbanos construídos em *Teatro* se caracterizam pela imprecisão, dualidade e oposição que afetam outros componentes essenciais do romance, com semelhantes traços de ambiguidade.

A intriga de “OS SÃOS” se desenrola nos tempos mais remotos no “país das maravilhas”, também designado como “centro do império”, “metrópole”, “paraíso sobre a terra” (Carvalho, 1999: 15 e 14). O narrador-protagonista diz ainda que habitara na “verdadeira capital do século, onde está o novo dinheiro, o novo poder, o dinheiro da imagem” até ser obrigado a fugir para a terra do seu pai, a que chama “periferia” e que define como o “lado do mundo, onde não há mais nada” (Carvalho, 1999: 12, 13, 17, 20). Neste “continente de sol a pino e revoluções brutais”, nesta “espécie de inferno” e “no meio da guerra” (Carvalho, 1999: 20 e 13), o ex-policial Daniel encontra refúgio numa cidade imensa e imunda, “mais populosa que certos continentes”, onde “Só há miséria. Tudo é de segunda mão [...], como se a cidade tivesse sido construída dentro de uma lata de lixo” (Carvalho 1999: 20 e 21) e onde decide pôr fim à vida.

É de admitir que os acontecimentos narrados em «O MEU NOME» se desenvolvam também no interior da mesma metrópole – aí mencionada apenas como o país em que ilegalmente penetrou Ana C, para viver na “capital da pornografia” (Carvalho, 1999: 129). Igualmente sem nome, nem indicações mais precisas, o país de origem de Ana C – um estrangeiro no espaço em que se tornou mito – é também, no entender do narrador desse segundo relato, o território em que se situa o hospício onde o ator se oculta, após ter atravessado em sentido contrário o rio que divide os dois mundos da sua história

e do romance de Bernardo Carvalho. As demais referências espaciais dos dois relatos são ainda mais imprecisas e se exprimem em termos tais como cidade, estradas, trilhas, deserto, rio, porto, rua, esquina, restaurante, bar, apartamento, quarto.

O quadro de oposições formado pelos dois universos representados em *Teatro* tem sido visto pela crítica como ficcionalização das diferenças existentes na realidade entre os Estados Unidos e o México ou o Brasil. Melhor interpretação, porque mais ambígua e genérica, parece-me ser a dos estudiosos que nele veem a contraposição entre países desenvolvidos e países subdesenvolvidos, com as suas enormes e terríveis discrepâncias. Em contrapartida e malgrado a feição universalizante do romance, Bernardo Carvalho assumiu-se, numa entrevista que concedeu a Jorge Marmelo, como escritor brasileiro, inserido na realidade brasileira, sendo-lhe portanto impossível não falar dessa realidade. Confessou outrossim que, não fazendo uma crítica social explícita, pensa que “alguma coisa está muito errada” e que esse é o “substrato de todos os [seus] livros” (Marmelo, 1999).

A finalizar, cabe ainda apontar como expressões da hipercontemporaneidade do romance: a opacidade irreduzível das personagens; a complexificação da relação real e imaginário; o desnudamento do carácter ficcional da literatura; a desconstrução das noções de referência e realidade; a sobreposição de histórias e micro-histórias labirinticamente encaixadas umas nas outras e centradas nos mesmos temas da procura da verdade e da loucura; a apropriação da história dos misteriosos crimes praticados nas últimas décadas do século xx pelo professor universitário norte-americano Theodore Kaczinsky; a exploração do mundo da mídia e da política, bem como do universo da pornografia e da homossexualidade; a abordagem dos temas da imigração clandestina, do terrorismo e do terrorismo cultural; a problemática da autoria, da escrita e da leitura.

E lembro que Beatriz Resende chamou a atenção para o fato de que na obra de Bernardo de Carvalho, “identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais são questionadas em construções que evidenciam sempre quanto é fictício o texto ficcional”. (Resende, 2008: 78).

De conclusão servem duas afirmações do próprio Bernardo Carvalho: “toda a arte que se preza é uma maneira de transformar em qualidade o que antes podia ser visto ou sentido como defeito” (Carvalho, 2005: 174), ideia com que o escritor defende a necessidade de olhar a arte de forma diversa, e “É espantoso como no fundo ninguém sabe nada de nada” (Carvalho, 1999: 150), frase repetida em *Teatro* e que pode ser considerada o seu *leitmotif*.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Bernardo (1999). *Teatro*. Lisboa: Cotovia [1998].
- CARVALHO, Bernardo (2005). “A linguagem dos patos” in *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas, ficções*. São Paulo: Publifolha: 174-177.
- COELHO, Eduardo Prado (1998). “Até que Daniel pare de sonhar”. *Público*, Lisboa, 21/XI/1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). “O tempo no romance brasileiro contemporâneo”, in Gínia Maria Gomes (org.). *Narrativas contemporâneas. Recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos: 129-143.
- MARMELO, Jorge em São Paulo (1999). “À espera do grande pé”. *Público*, Lisboa, 11/XII/1999.
- RESENDE, Beatriz (2007). “Entrevista com Bernardo Carvalho”. *Revista Z Cultural*. Rio de Janeiro, UFRJ-Programa Avançado de Cultura Contemporânea, ano 3, n.º 2.
- RESENDE, Beatriz (2008). “Bernardo Carvalho e o trágico radical” in *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 77-92.

THOMAZ, Paulo C. (2012). “Desfazer-se do legado nacional: os modos de narrar da contemporaneidade”, in Regina Dalcastagnè e Anderson Luís Nunes da Mata (org.), *Fora do retrato. Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Ed. Horizonte: 63-69.