

Memórias/vozes entrecruzadas no discurso ficcional de Antonio Lobo Antunes

Maria Heloísa Martins Dias

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MOTTA, SV., and BUSATO, S., orgs. *Fragmentos do contemporâneo: leituras* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 172 p. ISBN 978-85-7983-005-1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

5

MEMÓRIAS/VOZES ENTRECruzADAS NO DISCURSO FICCIONAL DE ANTONIO LOBO ANTUNES

Maria Heloísa Martins Dias*

O Manual dos inquisidores, romance de Lobo Antunes datado de 1996, viria inaugurar um novo ciclo em sua produção literária, conforme o próprio autor já assinalou: uma tetralogia do Poder em Portugal.¹ Não cabe aqui discutir como se configura esse ciclo, pois nosso objetivo é centrar a atenção no romance apontado, mais especificamente em um de seus capítulos “Segundo relato (A malícia dos objetos inanimados)”, a fim de analisarmos aspectos fundamentais do projeto estético desse ficcionista português contemporâneo.

A questão que nos interessa é de que modo o autor consegue colocar em jogo as projeções mútuas entre a realidade político-social e a singularidade da escrita, ou por outras palavras, como as represen-

* Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa. Livre-docente (MS-5) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

1 Os outros romances que viriam compor essa fase são: *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999) e *Não entres tão depressa numa noite escura* (2000). Ana Paula Arnaut apresenta sua visão própria a esse respeito, preferindo considerar esta última obra como inauguradora de um novo ciclo da produção do autor, denominado por ela de “contra-epopeias líricas”, conforme expôs em seu curso sobre a pós-modernidade na narrativa portuguesa, ministrado na Unesp, São José do Rio Preto, em 2008.

tações do Poder se reconfiguram nas inovações formais da narrativa em que passam a ganhar novos sentidos. Perceber essas articulações é o papel do leitor, instância intensamente solicitada a participar da composição narrativa.

O romance se estrutura de modo bem demarcado, em cinco capítulos ou “relatos”, como são denominados: “primeiro relato (Qualquer palhaço que vive como um pássaro desconhecido)”, “segundo relato (A malícia dos objetos inanimados)”, “terceiro relato (Da existência dos anjos)”, “quarto relato (Os dois sapatos descalços no êxtase)”, “quinto relato (Pássaros quase mortais da alma)”. À parte o efeito lírico que brota dessas formulações, cabe destacar o arranjo que cada capítulo apresenta, ao ir intercalando o *relato* de uma personagem aos *comentários* que outras fazem sobre o que já lemos anteriormente ou sobre o que há de vir ainda. Enfim, a alternância entre “relato” e “comentário” vai ecoando ao longo dos capítulos do romance por meio de vozes e perspectivas que traçam um movimento circular. Digamos que nossa leitura vai transitando por entre analepses e prolepses em torno dos mesmos fatos, idas e vindas, traçadas pela memória acionada pelas personagens. Aliás, o foco narrativo é uma arma eficaz para uma ficção que põe em cena justamente as relações de poder e os efeitos de sua manipulação sobre os indivíduos. Assim, os sujeitos postos na mira de olhares suspeitos e armados de parcialidade ou pessoalidade afirmam-se ao mesmo tempo como recurso estrutural narrativo e como dado ligado a um contexto político amplo que o romance retrata. Tal contexto é o momento que antecede o fim da ditadura salazarista com a Revolução dos Cravos, e é nesse cenário como pano de fundo que se inscreve (e escreve) o texto do romance: uma quinta em Palmela, propriedade de Francisco Rodrigues, ministro do governo de Salazar, onde vivem o casal (o “senhor doutor” e a “senhora” D. Isabel), o filho João, a governanta Albertina (Titina), os criados.

O segundo capítulo, alvo de nossa análise, destaca a figura da governanta, a qual apresenta três relatos que vão sendo intercalados pelos comentários da cozinheira da Quinta, do veterinário Luís e da terapeuta Lina, que trabalha na clínica onde ficou internada Titina.

Temos, portanto, no capítulo em análise seis partes ou sequências narrativas.

Por meio da evocação do passado, a governanta Titina relembra a relação afetuosa entre ela e o menino João, criança assustada e insegura, cuja situação de desamparo se deve ao desentendimento entre Francisco e Isabel, seus pais. O elo entre a governanta e Joãozinho leva-a a considerá-lo como filho, uma espécie de prolongamento seu, como se ambos constituíssem um só corpo, uma continuidade figurativizada na sintaxe: “e caminhei para casa esquecida da febre das roseiras, com a minha sombra e a sombra da criança confundidas como se o menino fosse meu” (Antunes, 2000, p.116).² Tal afetividade se acentua em virtude da situação disfórica que cerca a personagem infantil. O disfórico é habilmente trabalhado na narrativa graças à figuração fantástica engendrada na linguagem, em que um veio gótico mesclado ao animismo grotesco posto na paisagem parece evocar a tradição romântica da ficção: “não julguei que fosse a criança a chamar-me mas uma pomba viúva num cedro ou um ganso perdido do novelo dos buxos até que me puxaram a saia...” (p.115).

Mais adiante, outras imagens despontam e se tornam recorrentes na narrativa, os corvos e o lobo da Alsácia, funcionando como *leitmotiv* que ecoam e vão construindo o sentido do terror e perigo a rondarem a quinta:

o vento tombou de súbito, as pás dos moinhos calaram-se, os gerânios e as estrelícias deixaram de murmurar nos canteiros, escutava-se a bica da água na piscina e um risinho de corvo sobre as faias, o lobo da Alsácia, a gemer, arrepanhava-me a saia, eu enxotando o animal com o pé. (p.115)

As falas diretas, sempre sem a indicação dos sujeitos enunciadores, mimetizam o estado caótico vivo pelas personagens e a existência de seus discursos como algo solto, pairando sobre ruínas. No caso do menino João, a fala “A mãe o pai a mãe o pai” coloca as duas

2 Doravante, as referências à obra em estudo serão citada apenas pelas páginas da edição em estudo.

personagens sem articulação, numa redundância desconexa, como reflexo do vazio ou distância entre eles, um círculo sem saída a pesar sobre o menino. O confronto entre o Dr. Francisco e a mulher Isabel recebe uma focalização singular pela ótica da governanta, a qual resgata do passado o clímax do desentendimento do casal devido à traição da mulher. Colocando-se à escuta, Titina olha pela porta entreaberta do quarto os reflexos do casal nos espelhos, materializando na sua fala o desdobramento das imagens vistas:

não uma senhora mas duas ou três senhoras refletidas em ângulos diferentes nos espelhos, e o senhor doutor também dois ou três senhores doutores gesticulando uns com os outros como se estivessem zangados consigo mesmos, não com a senhora, a impedirem-lhe a passagem e a senhora, que não a conhecia assim, ameaçando-os com o secador de cabelo. (p.117)

Tal projeção das imagens flagradas pela visão da governanta Titina pode sugerir os desdobramentos, não apenas visuais ou físicos, como especialmente os emocionais ou psíquicos a ecoarem na personagem. Afinal, a multiplicidade das figuras dos senhores intensifica, pelo próprio fracionamento, o conflito para a governanta, personagem muito mais frágil que a dos senhores, como se ela sofresse em duplicado as consequências da separação do casal. Assim, o significado do acontecimento e o universo interior da personagem Titina se conjugam, ou melhor, se espelham, literal e figuradamente, nessa curiosa montagem da fala narrativa. Já do ponto de vista das duas personagens em confronto, marido e mulher, o desdobramento de suas imagens metaforiza a impossibilidade de entendimento entre eles, bem como a proliferação de seus desafetos.

A cena prossegue, com uma alternância entre a fala indireta, na perspectiva de Titina, e as falas diretas da personagem Isabel a gritar com o marido que insiste em saber quem é o amante da mulher. A insistência vem refletida com habilidade no plano da expressão, patente na fala de Titina:

os espelhos quebrados multiplicavam os dois ou três senhores por dez ou vinte que repetiam

– Quem é o tipo quero saber quem é o tipo Isabel. (p.117-18)

Como numa projeção invertida, a governanta e o menino em seu colo é que passam repentinamente a ser flagrados pelo casal, mas não pelos sujeitos propriamente e sim pelos reflexos destes, numa interessante figuração metonímica: “o senhor doutor a abandoná-la até que um dos reflexos nos viu a mim e ao Joãozinho ao meu colo que não era filho deles, era meu, o único filho que tive, o reflexo a olhar para nós” (p.118).

A referência à traição de Isabel vem modalizada pelo animismo grotesco posto em animais e flores, e mais uma vez a imagem dos corvos aparece como olhar acusatório dirigido à personagem:

a voltar para a mesa como se flutuasse, a enrolar uma bolinha de pão esquecida de comer, os corvos a troçarem na horta, os gerânios a troçarem nos canteiros, o senhor doutor que gostava que as amigas da senhora gostassem dela, sem desconfiar de nada. (p.119)

Note-se como a enumeração na linguagem acaba por colocar o marido junto aos seres inanimados, tornando-o também um alvo da troça, pela sua confiança ingênua na mulher.

Impressionante como na ficção de Lobo Antunes o flagrante desempenha função primordial na trama narrativa; o olhar ou gesto que ora parte das personagens, ora de seres inanimados parece apontar para um só propósito: denunciar o Outro ou colocá-lo sob a mira para desconcertá-lo, assediá-lo ou ameaçá-lo. Na verdade, trata-se da atitude policialesca, espécie de foco opressor que metaforiza o Poder e suas figuras representativas. Assim, por exemplo, em meio à evocação do passado realizada pela governanta, a personagem Isabel ressurgue com “as gralhas a espreitarem-na do parapeito fingindo que catavam as penas” (p.120).

Não é sem razão o título que dá nome a esse segundo capítulo – “segundo relato (a malícia dos objetos inanimados)” – pois é de malí-

cia que de fato se trata, vinda de um espaço que somente atua graças ao seu poder oculto. Sua presença é insidiosa, portanto, somente perceptível pelo acorde mágico-fantástico criado entre os elementos naturais e o conflito dramático das personagens. Por isso, a recuperação do veio gótico de extração romântica, realizado pela ficção contemporânea de Antonio Lobo Antunes (a que já aludimos), passa por um processo de recontextualização (ressignificação) crítica, capaz de ajustá-lo a tendências mais “realistas”, fazendo o gótico ser perpassado por propósitos políticos. Ao contrário do idealismo romântico, em que o natural ficava em seu espaço para contracenar e se fundir com o herói, no realismo pós-moderno a natureza perde a inocência e o *habitat* em que permaneceria retratada, para adquirir um sadismo que a coloca próxima do ser humano, com quem partilha a perversidade. Estamos, como *O manual dos inquisidores* nos mostra, num momento em que a opressão exercida pelo meio não deixa lugar para amenidades, nem idealismos, sendo a única saída possível a utilização de armadilhas ou estratégias para driblar esse inimigo oculto:

as faias escureceram, a vereda de ciprestes escureceu, os corvos sumiram-se nos eucaliptos do pântano, as luzes de Setúbal, as luzes da serra, uma espécie de halo do mar que se não via, um automóvel no pátio, um som de passos nos degraus. (p.120)

A estratégia, no caso desse romance, é transformar o espaço natural circundante em verdadeiro personagem, às vezes inimigo perigoso (como as gralhas e os corvos), às vezes cúmplice das incertezas dos personagens humanos, como no trecho citado: o escurecimento e as luzes soturnas do espaço dão corpo à espessura da suspeita que alimenta o espírito de Francisco acerca da traição da mulher Isabel.

A malícia posta nos objetos exteriores complementa-se com algumas franjas de lirismo, em especial quando a óptica é da governanta Titina em sua busca de entendimento do corte instaurado no seio familiar. No final da sequência narrativa, ou seja, do relato centrado nessa personagem, há uma interpenetração entre o espaço interior à casa e a tempestade de fora, ambos atravessados pelo desarranjo fan-

tástico que varre os seres: relâmpago, labirinto de trevas, armários e espelhos ociosos, partidos, ruídos de anjos de pedra, tudo compõe um cenário avesso ao aconchego, compartimentando os moradores da casa em espaços solitários:

um segundo relâmpago, um terceiro, os uivos dos cães, os ganidos de dor dos castanheiros, e no espaço instantâneo de uma descarga de trevas o senhor doutor na porta do quarto de hóspedes como um crucificado de igreja. (p.123)

O comentário que segue ao relato da governanta coloca em cena o foco da cozinha, numa espécie de contra-argumento à posição de Titina. Desde sua primeira fala desponta o antagonismo entre as duas mulheres, “A dona Titina pode dizer o que quiser porque não era da senhora que o senhor doutor gostava era de mim” (p.125). Essa posição de superioridade em relação à governanta traduz-se nos comentários da cozinheira sobre a violência do patrão ao transformá-la em objeto de prazer sexual.

É também pela perspectiva da cozinheira que detalhes de visitas políticas à Quinta são repassados ao leitor, com a liberdade que essa posição confere à personagem, na medida em que não há o que esconder, nem o que perder com as revelações. A perda maior para a cozinheira já ocorrera no passado, com a morte da filha que ela teve com quinze anos e precisou sacrificar afogando-a no rio. A perseguição aos comunistas, a política imperialista sobre o Ultramar, o destino de África são referências que vão surgindo na fala da cozinheira em meio a seus comentários sobre a rotina da casa, a comida, o movimento dos criados e o assédio sexual do senhor Francisco. Na verdade, essa mistura de dados é fruto da operação confusa da memória, em que não há a preocupação com o arranjo dos fatos e sim com os efeitos provocados pelo peso de sua densidade sobre a personagem. Daí que a mescla de elementos ressalte também a reificação do ser humano, posto no mesmo nível que os animais. Assim, por

exemplo, o preparo da comida se iguala ao ato sexual, transformando o sujeito em objeto a ser deglutido: “eu a depenar um frango de alguidar entre os joelhos a fingir que não dava por ele, e o senhor doutor a prender-me o cabelo com uma das mãos e a tocar-me onde eu inchava com a outra, lançando a cigarrilha para o alguidar do frango” (p.129).

Não é apenas a coisificação da mulher que se destaca nessa passagem, mas também uma relação de Poder que se desmascara: aposar-se da cozinheira, em sentido literal, pela sexualidade, metaforiza outra posse – a do Senhor que tem sob seu domínio quem ele quiser. A descoberta da gravidez da cozinheira pelo patrão leva ao confronto entre este e a empregada, cujo resultado não é difícil de adivinhar: o mais forte vence, eis a lógica do sistema. Portanto, ao ser indagada pelo ministro Francisco acerca do tempo da gravidez, a cozinheira titubeia, no duplo sentido: não sabe informá-lo sobre a data e sente fraqueza, uma vertigem própria do seu estado, que a leva a desmaiar. O cenário que avistara no escritório do patrão escapa-lhe e há uma curiosa descrição de tal apagamento: “a secretária principiou a balouçar, o Presidente da República e o Papa andavam em círculo como os carrinhos de choque da feira, apetecia-me estender-me no chão e morrer...” (p.130). Na verdade, são as figuras de retratos na parede que desaparecem, deixando a sugestão de sentidos que a leitura pode explorar, afinal, trata-se de representações de poderes (Política, Religião, País) que se desfiguram, como se para além da gravidez da personagem houvesse outras razões para tal apagamento. Seja como for, o parto da cozinheira significa uma abertura inusitada, jamais imaginada ou acontecida naquele meio. Em pleno espaço protegido pelo Poder, há um ser frágil, porém com poderes suficientes para fazer explodir o corpo que carrega em seu ventre:

eu como se uma coisa demasiado grande e poderosa rasgasse os repositores do meu ventre a procurar sair, eu que nunca na vida pedi fosse o que fosse a pedir-lhe aquilo que crescia e se alargava em mim me não matasse, eu no espaço de duas dores, no espaço de ir morrer. (p.134)

Grande paradoxo criado nessa cena insólita, em que os poderes postos frente a frente, embora distintos, acabam se igualando pelas próprias circunstâncias: vida e morte, aceitação ou recusa, fraqueza e força, esses opostos desafiam o domínio do mando. Como desfecho, o instinto de vida parece falar mais alto, ao menos naquele momento. O veterinário é chamado à Quinta pelo ministro, a fim de realizar o parto da cozinheira, situação grotesca que, mais uma vez, faz despontar a coisificação do ser humano:

– Não entendo a sua pressa ao telefone senhor ministro não há nenhum animal que vá parir

[...]

– É que não reparou bem amigo não deu conta que a bezerra é esta faça-me o favor de começar. (p.135)

No fundo, a frieza cruel impera, a mulher é tratada como animal, além do fato de que tal fala do ministro fecha a segunda sequência narrativa do capítulo para que novo posicionamento entre em foco. É o da personagem Titina que, mais uma vez, assume o relato, porém em uma situação distinta da que ocorrera em seu primeiro relato.

A passagem rápida, sem mediações, para outra situação espaço-temporal é uma constante na ficção de Lobo Antunes, aliás, uma das marcas da narrativa contemporânea, descomprometida com a linearidade ou com a lógica do relato. Como querer lógica para tratar um mundo destituído de lógica ou racionalidade? Como ordenar as experiências pessoais vividas num estado caótico e oprimido por injunções exteriores?

O que o leitor tem, portanto, na terceira sequência do segundo capítulo, é novamente a governanta em cena e assumindo o foco da narração, resgatando do passado seu internamento na clínica Misericórdia em Alverca, aos oitenta anos. Digamos que o que Titina reali-

za, por meio da narrativa, é uma verdadeira terapia consigo própria, na medida em que vai exteriorizando sua intensa solicitude diante das obrigações domésticas na Quinta de Palmela. Seu desabafo (à terapeuta Lina? ao leitor? a si mesma?) vai sendo intercalado com falas das personagens do círculo familiar, postas entre parênteses:

era a mim que eles procuravam se surgiam maçadas, não eram os amigos, não era a família, era a velha e a velha
 (– Ai Titina se o meu pai descobre estou frito)
 em Palmela a pagar multas de estacionamento do Joãozinho, a velha
 (– Ai Titina que gastei a mesada e fiquei liso)
 a vasculhar o porta-moedas e a emprestar-lhe dinheiro para as propinas que nunca se lembrava de me devolver, a velha
 (– Ai que caraças o governador civil telefonou agora mesmo a dizer que vem jantar Titina). (p.140-1)

É graças ao imaginário delirante da governanta que vão sendo encadeadas frases em torno de seu desejo de saída da clínica, apoiando-se no argumento de que o senhor doutor ou seu filho Joãozinho iriam buscá-la e retirá-la da clínica a qualquer momento. A óptica de Titina apresenta uma duplicidade, pois, se por um lado reflete a consciência de sua condição limitada (“eu que sou pobre, que não possuía relações nem influência nem conhecimentos, nem importância nenhuma”), por outro, exacerba, narcisisticamente, a contraparte de seu servilismo, julgando-se senhora da situação de mando. E não apenas em relação aos criados, em condição inferior à sua, mas também em relação aos patrões. Nesse caso, pode-se destacar a situação de insegurança do senhor Francisco focada pela governanta, quando tenta acertar com ele o orçamento doméstico:

o senhor doutor, a perceber que eu percebia, sem tirar a cigarrilha que lhe queimava a boca para que eu não desse fé da tremura dos lábios e a empurrar as faturas para mim
 – Não disse nada hoje não tenho cabeça para contas traz-me essa tralha amanhã. (p.138)

A propósito, “focar” e “desfocar” são verbos usados pela própria Titina para retratar o comportamento do ministro, tensionado entre concentrar a atenção nas contas e delas se desviar.

O apelo à solicitude da governanta transparece na fala reiterada do ministro, ao longo do relato da governanta: “– Salva-me desta embrulhada Titina”.

O relato vai se fazendo da intercalação de situações distintas – a conferência das contas entre a governanta e o ministro, o comportamento da octogenária na clínica, as observações da terapeuta, a cobrança de atenção por parte de Joãozinho, o contato por telefone do ministro com o major, a visita deste ao ministro, a descoberta do amante da mulher, a tomada da filha recém-nascida da cozinheira para retirá-la da casa. São cenas, ou melhor, retalhos de cenas pertencentes a tempos totalmente distintos, recolhidos pela montagem (des)contínua que a memória realiza.

O anúncio de morte, expresso numa fala ecoante pela narrativa, convoca, novamente, o animismo fantástico:

não eram só as faias agora, eram os ciprestes, os choupos, o canteiro de gladiolos, os eucaliptos a prevenirem-me no seu sopro de folhas
– Vais morrer.

E mais adiante:

o piano tocou uma nota que arrepiou as cortinas da sala, só um suspiro de vento a estremecer as pinhas e os ramos secos da lareira
– Vais morrer. (p.146)

Mas, afinal, quem é essa segunda pessoa à qual se dirige tal voz funesta? Eis o que a narrativa deixa em suspenso, cabendo ao leitor ir ajuntando as peças do relato, em busca de possíveis sentidos para esse corpo textual que se furta à imagem de totalidade. Tentemos: é a criança recém-nascida que, conforme o final dessa sequência nos revela, será retirada da mãe? é a governanta, já aos oitenta anos, que se “despede” da vida, renunciando seu destino próximo? é a sentença do inquisidor em seu gesto de ameaça às confissões das vítimas sob seu controle?

O relato termina evocando a cena dramática em que o ministro e a governanta invadem o quarto da cozinheira para pegarem a criança e a levarem da Quinta. O discurso indireto é interceptado pela fala direta da cozinheira, reduzida a um monossilábico “– Não”, reiterado cinco vezes até seu silenciamento. Estratégia hábil essa, que materializa na própria forma a impotência da cozinheira diante do incontornável abuso de Poder: “o senhor doutor a empurrá-la para o lado, a forçar a fechadura com o joelho, a romper no compartimento estreitinho com a cama, a pagela, o armário vazio” (p.150). À arbitrariedade do mando contrapõe-se a fragilidade e mudez da personagem, “imóvel, inerte como se desistisse de tudo”, despejada de si mesma.

Destaque-se, também, a maneira como se constrói, ao final do relato da governanta, o distanciamento de sua câmera/olhar em relação à figura da cozinheira: “dei com a cozinheira apequenando-se ao fundo, no meio dos degraus, à medida que nos afastávamos, de braço no ar numa espécie de aceno, a despedir-se de nós sem horror e sem espanto” (p.151). Belíssima caracterização que flagra o momento exato em que a imagem se congela, imobilizada no seu apequenamento e retida num pano de fundo como uma figura que vai perdendo consistência e lucidez.

A sequência do capítulo constitui o comentário de outra personagem, o veterinário Luís, evocando o parto da cozinheira a que ele fora chamado, fatos ocorridos na Quinta e episódios ligados à sua experiência cotidiana. Presentifica-se uma ideologia reacionária, a favor do rigor e do arrocho, e a óptica masculina calcada num machismo e rispidez. A referência a Setúbal, onde que vive com a mulher, demarca-se por aspectos negativos, acentuando-se a relação disfórica do sujeito com o espaço: a mesmice, o convívio desgastado com a esposa, a visão degradada da mulher, a paisagem sem atrativo, o apetite sexual não satisfeito.

Na ficção de Lobo Antunes, a simultaneidade de imagens e informações compõe um texto denso, pesado, como se refletindo a

matéria indigesta que vem da realidade pragmática e das relações humanas. Mistura-se o grosseiro do trato aos animais com as apetências sexuais e idealismos da personagem. Nesse sentido, é interessante o jogo que se estabelece entre o discurso indireto do veterinário e falas soltas, que não se sabe de quem vêm, mas têm o poder de desestabilizar/cortar a fluência das divagações da personagem: “– São lombrigas?”. Provavelmente uma pergunta de algum cliente do veterinário, pouco importa quem, pois o que conta é o efeito criado por sua intromissão no ato rememorativo, no qual não conta a lógica ou coerência e sim impulsos contínuos, a falta de respostas, a não identificação de vozes etc.

Desse modo, a enunciação narrativa se faz movida pela heterogeneidade dos dados, compondo um trabalho que lembra a montagem do *bricoleur*: o comportamento social (“os jeans rasgados nas coxas”, “rabo de cavalo e argola no lóbulo”, “música rap”), a práxis rotineira do trabalho (“as pestes suínas”, “rafeiros”, “seringas”, “estetoscópio”, “latas de comida”, “tíbias de borracha”) e o imaginário do desejo (“as mães a fazerem aos animaizinhos as festas que eu gostaria de fazer às filhas”), tudo isso vai sendo ajuntado como peças de um *puzzle* cujo resultado talvez esteja na grande pergunta que o personagem-narrador faria a si mesmo: o que fazer com esse mundo?

Há uma fala direta que vai se repetindo em meio ao comentário do narrador: “– Palavra de honra”, sem identificação do enunciador. É possível pensarmos que tal propósito de afirmar a veracidade, seja de quem for, sugere ao leitor a própria situação de confissão em juízo, como se a personagem estivesse sendo questionada por inquisidores (não esqueçamos o título da obra de Lobo Antunes...). A necessidade insistente de fazer valer a frase dita faz parte de um ritual (manual?) de códigos postos em cena.

Por sua vez, nos discursos indiretos, parece não haver compromisso com o dever falar a verdade e com formalidade. Por isso, a fala pode ousar críticas agudas ao regime político e à sociedade, e até mesmo levar o tom para o coloquial ou baixo calão. É desse modo que o veterinário condena o servilismo dos salazaristas para com o ditador português:

eu que estive em Palmela três semanas antes e não encontrei nenhum animal grávido, mas aquilo que um protegido do professor Salazar afirma, por mais estranho que seja, ou é verdade ou os jornais vão garantir amanhã que é verdade o que equivale ao mesmo, e se a gente os contraria dá com os costados na polícia... (p.158)

Pela perspectiva do veterinário a traição da mulher do ministro volta a ser mencionada, ajudando a compor o grande texto que se vai desdobrando, em *O manual dos inquisidores*, em torno dos mesmos motivos. Em seu comentário, o que se destaca é o efeito moral que pesa como chacota na figura do ministro – “até chifres e frases obscenas lhe desenharam a carvão no muro e ele próprio a raspá-las com uma esponja” (p.162). A desmoralização materializa-se na escrita, pois não basta dizer, é preciso mostrar, dar concretude signíca maiúscula para o ridículo a que se expõe publicamente a figura política: “O MINISTRO É CORNUDO”.

A sequência narrativa termina por meio da autofocalização do veterinário, colocando-se frente à sua solidão e desencanto. Após ter evocado figuras que deslizam em sombras e são comparadas por ele a um cinema antigo, a personagem se fecha num espaço noturno, retornando a Setúbal, de onde partira no início de sua rememoração: “a ficar para sempre na noite de Setúbal, na noite da noite de Setúbal, na noite da noite da noite de Setúbal até escutar no silêncio do largo, das casas e das árvores, um soluço de corvo, um soluço angustiado de criança” (p.164).

Como se pode observar, o capítulo “a malícia dos objetos inanimados” ou “segundo relato”, de *O manual dos inquisidores*, de Lobo Antunes, reflete uma estrutura composicional que vai se reafirmando ao longo do romance, possibilitando ao leitor algumas indagações. A quem estariam se dirigindo esses relatos e comentários das personagens, por meio das falas entrecruzadas, em que se (con)fundem as dimensões de tempo e espaço? Por que colocá-las num cír-

culo de reflexos que se autoprojetam e as “encerram” num dizer sem saída? E quem seriam os inquisidores, signo anunciado no título da obra, que existem apenas como figuras de fundo ou ocultas?

Nesse caso, parece que nós, leitores, estaríamos atuando como uma espécie de olhar inquisidor para essas personagens do romance, as quais oferecem à nossa análise um material pouco confiável, justamente pelos efeitos criados no entrelaçamento das vozes e jogo de reflexos. Falas marcadas pela pessoalidade e por sensações subjetivas, elas dificultam também o nosso distanciamento para captá-las. Em nome de que princípios ou valores poderíamos julgar os relatos e comentários que estamos a ler? Deveríamos nos posicionar do lado dos mais fracos, vítimas de situações opressoras e do poder político, para acolher melhor o sentido de seus depoimentos?

Se há uma “inquisição”, na obra de Lobo Antunes, ela se constitui como um jogo de encenação, ou no jargão televisivo, uma simulação por meio da qual os acontecimentos são recriados para gerar o efeito de realidade, vividos por figurantes-dublês semelhantes aos verdadeiros e com artifícios técnico-cênicos poderosos o suficiente para nos convencerem.

De fato, a narrativa nos consegue apanhar, pois passamos a participar do que ela nos propõe, lembrando o que Umberto Eco (1994) já alertara sobre os poderes desses bosques chamados ficção. Enfim, estamos diante de uma narrativa que dramatiza seu jogo, para tirar proveito de sua própria invenção e do maquinismo engenhado. Mas há um pormenor, nada insignificante, por trás das veredas desse bosque ficcional: sabemos que, infelizmente, a crueldade do sistema autoritário não é uma ficção e ela existiu, de fato, durante quase meio século no cenário português.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, A. L. *O manual dos inquisidores*. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2000.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.