

As muitas versões de um mesmo relato: o jogo narrativo de *O Manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes.

Ana Cristina Pinto Bezerra¹

RESUMO: A análise pretendida deseja compreender como se realiza o “jogo narrativo” presente no romance *O manual dos inquisidores* (1996), de Lobo Antunes, percebendo de que forma a realização estético-formal e sua multiplicidade de vozes, observada na prosa, dialogam com o universo histórico e social com o qual o *Manual* se relaciona. Assim, deseja-se perceber como as vozes significam o contexto social vivenciado e para além dele, como vozes aglutinadas em um mesmo “relato”.

ABSTRACT: The intended analysis wishes to understand how the "narrative game" works in the Lobo Antunes's novel *O manual dos inquisidores* (1996), realizing how the formal-aesthetic making and its multiplicity of voices, seen in prose, dialogue with historical and social world with which the *Manual* relates. So we want to understand how the voices give meaning to the social context and beyond, as voices clustered into the same "story".

PALAVRAS-CHAVE: Jogo narrativo; Ditadura; *O Manual dos Inquisidores*.

KEYWORDS: Narrative game; Dictatorship; *O Manual dos Inquisidores*.

É como se a minha vida inteira fosse esta doçura sem lágrimas no interior de uma lágrima só.

António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*.

1. Introdução

O inquietante título do escritor português António Lobo Antunes desperta, desde o início, a tensão perante o universo que é possível de se inferir a partir da remissão à ideia de inquirir, de investigar, e porque não, de inquisição. Tais leituras encontram sua razão de ser em um romance que apresenta o período de repressão política, de censura, de forte controle do Estado por meio de uma polícia política, momentos vivenciados em Portugal durante um período de 48 anos no regime ditatorial salazarista. Além disso, tal texto literário também se volta para o movimento que pôs fim ao regime descrito, compreendendo, ainda, os anos posteriores à chamada “revolução” e o modo como a sociedade vivenciou e significou tais fatos.

O Manual dos Inquisidores (1996)² apresenta-se, portanto, como “mais uma” das obras de Lobo Antunes que se volta para a análise de um passado mal digerido pelos

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, com área de concentração em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tendo como título da pesquisa: “De vencedores a vencidos: o desmonte da identidade nacional na prosa de António Lobo Antunes e de José Eduardo Agualusa”.

portugueses, do qual saltam, no presente, muitos questionamentos. O exposto é explicado quando se observa a fatura artística desse escritor que se preocupa desde os seus primeiros romances – *Memória de elefante* (1979) e *Os cus de Judas* (1979) - com a releitura, por vezes, irônica de situações caras ao contexto histórico português, como a Guerra Colonial³, anos de conflito desenrolados nas antigas colônias africanas, o período ditatorial e o fim da colonização africana. Tais momentos são lembrados por personagens singulares, frutos dos desafios estéticos a que tem se proposto aquele prosador.

Nesse sentido, é que, pelo sarcasmo e pelo riso dele proveniente, Lobo Antunes foge à tônica comum dos literatos quando estes recaem na temática da ditadura e incidem o olhar, principalmente, sobre a esquerda revolucionária. Com efeito, acompanha-se, no *Manual*, a trajetória de um ministro de Salazar e do clã familiar que figura junto àquele, incluindo os sujeitos ligados, de alguma forma, à instituição familiar do chamado doutor Francisco e ao poderio que este exerce sobre tais indivíduos. Um poder que, assim como a ditadura, se degradará a partir da queda do regime, o que é sublinhado de perto por vários personagens que, em dado momento da narrativa, assumem a voz e passam a compor a série de “relatos” e “comentários” nos quais a trama se divide.

É justamente sobre tal fluxo narrativo que a análise aqui pretendida deseja centrar-se, realizando uma leitura das implicações da multiplicidade de vozes narrativas coexistentes na trama. Parte-se da hipótese de que ocorre uma fratura no narrado em que cada sujeito apresenta sua versão da história, ou seja, a sua verdade sobre os acontecimentos, o que põe em causa a própria ideia de verdade na narrativa, principalmente, diante de um sistema político que determina uma única versão dos fatos, um sistema pautado no calar das vozes que acabam censuradas. A dimensão narrativa apresentaria, assim, uma forma simbólica de se remeter ao discurso ditatorial que acaba esfacelado, como a própria trama entre tantos sujeitos que assumem a “contação”, uma ligação que também poderia ser realizada com o discurso histórico e o modo como este apresentou os eventos referentes ao regime de Salazar e o 25 de abril de 1974⁴, percebendo o quanto tal discurso não estaria passível também de indagação.

² Todas as referências utilizadas com relação ao texto literário são extraídas de uma edição posterior à primeira. Desse modo, faz-se menção à seguinte referência: ANTUNES, António Lobo. *O Manual dos Inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

³ Período caracterizado pela disputa entre as Forças Armadas Portuguesas e os movimentos de libertação nas colônias de Moçambique, Guiné e Angola, nos anos de 1961 a 1974. Tal conflito gerava bastante discórdia dentro e fora da metrópole lusitana, pois a insatisfação envolvia desde as famílias portuguesas que perdiam seus filhos em uma guerra que parecia sem fim, até as críticas sobre o custo financeiro da luta travada diante das condições de vida em que viviam os lusitanos naquele período.

⁴ Data que simbolizou o ruir do regime político construído por Salazar, constituindo uma ação realizada por meio de um golpe de Estado orquestrado pelos oficiais das Forças Armadas que, descontentes com o prolongamento da Guerra Colonial e os graves problemas que Portugal enfrentava, elaboraram uma ação militar que tomou

Para tanto, as conclusões expostas no método crítico de Antonio Candido guiarão o relacionamento a ser construído aqui entre os aspectos histórico-semânticos e a configuração estilístico-formal da narrativa em análise, sem tomá-la como um documento, um registro do período tortuoso por qual Portugal passou. Compreende-se que, graças “a conceitos deste tipo, fica possível ir além da mera relação causa-efeito entre os fatos sociais e o texto literário, como se este não passasse de epifenômeno daquele” (CANDIDO, 2002, p. 55), para entender que as questões sociais podem fazer parte da própria estrutura da obra literária dialogando com esta em seu interior.

Dessa maneira, circunscreve-se, inicialmente, o modo como estaria configurado as vozes desses múltiplos contadores e os significados oriundos deste “espelho em pedaços”, do qual é composto o romance. Este é dividido em cinco grandes blocos de capítulos nomeados “relatos”, apresentando a narração dominante de um mesmo personagem em cada bloco, este ainda se subdivide nos chamados “comentários” de vários sujeitos. Chega-se, assim, ao número de cinco “relatores” principais permeados pelas vozes dos “comentaristas” que são personagens que apresentam seu depoimento uma única vez e não possuem o mesmo grau de relevância daqueles que assumem o “relato”. No entanto, a composição da dinâmica da narrativa não teria sentido se a observação aqui construída não se detivesse na relação que os sujeitos (autores dos depoimentos presentes na referida prosa) possuem com o contexto histórico, relação que auxilia no entendimento da maneira como cada personagem conduz a sua voz narrativa diante de um “país a escorregar para a ruína moral” (ANTUNES, 1998, p. 341). Tais leituras confluirão para os aspectos que reúnem os “depoentes” da “inquisição” antuniana em um olhar do presente “marejado” pelas lembranças do passado.

2. Os reflexos de um espelho partido

Para que seja possível entender as nuances do fluxo narrativo presentes no *Manual*, é lícito ter em vista, desde o início, o apagamento de uma voz central que organiza o tempo da história, o tempo do narrado em uma ordem linear, marcada pela causalidade dos acontecimentos narrados. Na verdade, o enredo compõe-se de um plano multifacetado de vozes, em que o ponto de vista é imensamente fraturado, primeiro em cinco grandes “relatos”

posse das emissoras de rádio e televisão. Por meio dessa ocupação, as informações sobre o movimento foram transmitidas à população, angariando com isso o apoio popular, além da ocupação geográfica de várias áreas de Lisboa, como o Terreiro do Paço durante todo o dia. Ao final deste, o regime ditatorial havia caído e começava um novo período na história de Portugal. Tal momento ainda será retomado outras vezes nesta escrita e pode ser contemplado com mais detalhes no livro *História de Portugal: Portugal em transe (1974-1985)*, de José Medeiros Ferreira (2001).

e após em “relatos” e “comentários” compostos das falas de várias personagens. Dessa maneira, a caracterização de um romance polifônico⁵ não seria, de modo algum, algo surpreendente diante de uma narrativa como *O Manual dos Inquisidores*. Contudo, tal definição, por si só, não seria suficiente para que se constitua a relação entre os aspectos formais da prosa e o universo social com o qual o romance dialoga, como citado anteriormente.

Por conseguinte, a análise aqui construída focar-se-á no modo como as vozes narrativas estão dispostas e as implicações semânticas dessa distribuição. Primeiramente, é importante ter em vista a relação que é nutrida entre as personagens que assumem a enunciação e uma “voz” que paira sobre o que foi narrado por aquelas. Tal voz corresponde a uma espécie de “inquisidor supremo” da fala dos sujeitos, um ser demiúrgico que pode ser tido, seguindo as considerações de Maria Alzira Seixo sobre o texto em análise de Lobo Antunes, como “um narrador que não vai ser identificado ao longo do texto a não ser como uma entidade que está a escrever um livro” (SEIXO, 2002, p. 296-297).

Tal “narrador” ocuparia o nível mais externo da *diegese*⁶, coletando os relatos, questionando as personagens sobre o período em que o senhor doutor Francisco fazia parte do ministério de Salazar, constituindo uma “máquina de apuramento da verdade”, segundo Eduardo Prado Coelho (COELHO, 1996, p. 12), da qual as personagens tentam escapar, mas acabam por responder ao que lhes foi inquirido. Aquele “inquisidor maior” compreende uma voz que se move nas sombras, um “espectro”, do qual se sente a presença em alguns poucos momentos na narrativa, intervindo na enunciação das personagens. Um exemplo dessa intervenção pode ser perceptível na fala da filha do caseiro, Odete e suas impressões sobre o filho do senhor Francisco, João, que já havia, anteriormente, prestado esclarecimentos sobre sua relação com a figura paterna: “Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito só não percebo porque é que o menino João há-de dizer coisas horríveis do senhor doutor para mais que com o feitio dele e ainda vivo a poder recuperar-se do ataque sabe-se lá” (ANTUNES, 1998, p. 23).

Além disso, há a percepção daquela entidade demiúrgica como um escritor incumbido de juntar os múltiplos reflexos de um tempo passado, o que auxilia na compreensão do modo

⁵ De uma forma geral, a polifonia, de acordo com Bakhtin (1981), pode ser sintetizada como um aspecto atribuído ao novo gênero literário criado por Dostoiévski, visto como o romance polifônico. Neste gênero, as vozes do discurso presentes na narrativa não estariam submetidas a um narrador central, na verdade, haveria uma variedade de vozes que, relacionadas entre si, estariam em condições de igualdade na construção do discurso narrativo.

⁶ A diegese (ou qualquer um de seus correlatos) é concebida aqui de acordo com o estudo narratológico de Gerard Genette, elucidado a partir de Reis & Lopes (1988, p. 26).

como as personagens tornam-se “seres fictícios”⁷ de uma suposta segunda ficção, a exemplo da passagem na qual a terapeuta Lina, segunda esposa de João, quando é abordada pelo referido “narrador”, afirma em um tom de troça: “se quando terminar este livro lhe apetecer escrever um romance de advogados traga o gravador, vamos para um sítio calmo, uma estalagemzinha do norte, eu dito-lhe num fim de semana do primeiro ao último capítulo.” (ANTUNES, 1998, p.163). Assim, para a feitura da citada ficção, cada sujeito apresenta a sua versão dos fatos, acrescida da forma específica como tais vivências teriam ocorrido no passado, o que é permeado pela releitura do presente. Dessa forma, cada indivíduo narra os eventos vividos enquanto personagem a partir de um ponto de vista próprio, determinado pelos limites do que o sujeito conhece, de modo que cada personagem que assume os inúmeros “relatos” e “comentários” do *Manual* caracteriza-se como uma instância narrativa *homodiegética*, o que corresponde a uma personagem habilitada a narrar “informações advindas da sua própria experiência diegética” (REIS & LOPES, 1988, p.124).

Nessa perspectiva, cada narrador apresenta o seu depoimento e a este dá ares de verossimilhança, isto é, cada narrador credita verdade ao que conta, tratando o narrado, logicamente, de uma forma que lhe favoreça. Tal atitude determina o olhar que o narrador momentâneo lança sobre as demais personagens e sobre si mesmo, a exemplo da forma como João, em seu relato, defende-se de sua primeira esposa Sofia e da família desta, ao passo que a mulher assim o enxerga: “o João sem coragem para nada a não ser vigarizar a minha família quando a seguir a revolução ficou a tomar conta do banco, o João a defender o pai em lugar de me defender a mim” (ANTUNES, 1998, p.58). Por esse motivo, salta a ideia de suspensão da verdade ante a multiplicidade de versões colhidas, às vezes, sobre um mesmo evento narrado, aspecto que, relacionado à possibilidade mesma de se indagar sobre um cenário no qual se impera uma única versão dos fatos, ganha ainda mais razão de ser frente a uma narrativa que não parece, muitas vezes, avançar.

O exposto é explicado pelo fato de que a narrativa conduz o leitor a uma vivência traumática dos eventos, por vezes, ativados pela reminiscência dos narradores momentâneos, transformando o narrado, geralmente, em uma exposição obsessiva de uma mesma cena, lembrada reiteradamente por um mesmo “relator”, ou ainda, trazida à tona no “comentário” de outro narrador. Nesse sentido, diante do fluxo narrativo aberto pela breve “contação” dos múltiplos “relatores” e “comentaristas”, adentra-se no nível mais interno de narração, qualificado – conforme a categorização genettiana – de *nível intradiegético* (REIS & LOPES,

⁷ Expressão cunhada por Candido (1976, p.55) para se referir à personagem ficcional, apresentada a partir deste momento sem a utilização das aspas.

1988, p.130). Neste nível, as testemunhas do vivido são convocadas pela entidade demiúrgica, referida acima, para lembrarem-se do que se deseja ardentemente esquecer, retomarem o “eu” do passado que surge latejante no presente. Assim, o narrado converte-se simbolicamente em uma espiral⁸, na qual tudo vai e tudo volta, regressando, até mesmo, como um eco, uma espécie de refrão insistentemente entoado que atuaria como um significador de uma memória, ao mesmo tempo em que, identificaria aquele que a carrega, como o João que convive com a pergunta “O menino é parvo ou faz-se?” (ANTUNES, 1998, p.15), ou a demarcação do poderio do Senhor Francisco: “- Faço tudo que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão” (ANTUNES, 1998, p.11).

Nesse ínterim, é válido salientar que os eventos revividos estão passíveis de alterações nesse movimento “entretempos”. As ações narradas por um determinado sujeito estão passíveis de modificação tanto pela própria revivescência do passado, na qual impera uma imprecisão, quanto pelo aspecto ficcional do qual se traveste a narração singular, por exemplo, da infância do indivíduo, como relata a filha esquecida do doutor Francisco, Paula: “Um dia, tinha eu nove ou dez anos, [...] e admirava-me que sonhos compridíssimos coubessem num espacinho de nada” (ANTUNES, 1998, p.173-175). Além disso, como já foi observada aqui, a releitura de um dado evento por um narrador é recriada por outro em seguida, de modo que a transitoriedade do vivido comunga com o movimento narrativo e o trânsito de narradores.

Portanto, é possível observar, na composição do romance de Lobo Antunes, “uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (MARTINS, 2000, p.79). Tal transformação é acompanhada de perto pela figura vista aqui como um “inquisidor supremo”, o qual se torna o destinatário intratextual dessas lembranças, dessas falas, desses medos, fragmentos de uma vida que não se separam do universo social no qual estão inseridas essas múltiplas vozes.

Em vista disso, é interessante sublinhar o que foi analisado até o momento quanto à “partilha democrática da voz” presente no *Manual* de António Lobo Antunes, dado que aquela se constitui pelos inúmeros narradores que assumem o dito enquanto este se fragmenta, ligando-se, ironicamente, à ruptura da ordem de poder estabelecida na trama e para além dela. Tal poder é simbolizado na narrativa a partir da composição do eixo tirânico, visto inicialmente pelo “relato” de João, com relação à imagem do agente do Estado, do braço

⁸ O entendimento do simbolismo da espiral é pautado na ideia de que esta “representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento” (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 1989, p. 398).

direito de Salazar, o senhor doutor Francisco e seu “pequeno mundo ditatorial”, representado por uma quinta, uma espécie de sítio. Neste universo, a entidade ministerial que Francisco compreende traveste-se em um senhor feudal do qual as personagens, que com aquele se relacionam, criados e familiares, sentem medo. Esse aspecto é marcado pela caracterização metonímica por várias vezes repetida, um índice remissivo do trauma de lembrar-se de um sujeito com “cigarrilhas”, “suspensórios”, “óculos”, “pálpebras vermelhas”, “chapéu”. Diante dessa representação governamental, tanto o silenciamento é imposto, como destaca a cozinheira frente às ordens e o assédio de Francisco: “foi a mim, [...] que o senhor doutor escolheu para ordenar - Tu aí [...] – Tu quieta e eu quieta, oca, vazia” (ANTUNES, 1998, p.114), quanto o apequenamento dos sujeitos - “dei com a cozinheira apequenando-se ao fundo, no meio dos degraus”⁹ (ANTUNES, 1998, p.133). Assim, é possível sugerir que a vivência do microcosmo da quinta de Palmela simboliza metonimicamente uma extensão do modelo ditatorial estabelecido por António Oliveira Salazar, em que tal sistema se trata

de um modelo fundado na monarquia medieval e no Código do Direito Canônico, para quem “o governante é um homem responsável, mas aconselhado, sendo o conselho um método destinado a evitar a solidão no topo da hierarquia”. Note-se bem que não se trata de uma adoção do Conselho para governar coletivamente. Trata-se, sim, de apenas evitar a solidão. Não está aqui nenhuma perspectiva democrática ou pluralista (MARTINHO, 2013, p.139).

Tal modelo sustentado pela repressão política do Estado, pela manifestação de um poder absoluto que, vivenciado na narrativa, concentra-se no poder que o ministro detinha, por exemplo, orquestrando prisões – “que mandava nas pessoas em Lisboa [...] que punha [...] quem lhe apetecia de cadeia com um telefonema” (ANTUNES, 1998, p.125), começa a ruir com a chegada da revolução. O eixo tirânico dissolve-se e o ex-ministro de Salazar delira agressivamente diante da perda do poder, vendo em todos um possível comunista a abater – “O primeiro comunista que se atrever a entrar leva um tiro nos cornos” (ANTUNES, 1998, p.17).

A Revolução de Abril atua como um elemento traumatizante para Francisco que declina, no presente em que enuncia o último conjunto de “relatos” da trama, para a mais profunda degradação física e psíquica. Destaca-se, nesse momento, uma intensa transformação naquele indivíduo, uma mudança que atingiria, até mesmo, o seu refrão que

⁹ Narração da governanta da casa, Albertina, tratada de forma diminuta como Titina, à qual, em dados momentos, Francisco recorria para solucionar problemas, como o caso de uma filha indesejada com a cozinheira da casa, que logo depois o leitor tomará conhecimento de que se trata de Paula.

passaria a: “já não há nada que me possam levar” (ANTUNES, 1998, p. 38). Dessa forma, a voz ditatorial composta pelo ex-ministro de Salazar não mais ecoa, o poderio do qual aquele se cerca para reinar em sua quinta de Palmela sobre os criados, os familiares e, para além da quinta, sobre os portugueses é reduzido a “cacos” perante a queda do regime. Tal situação é analisada pelo próprio Ministro, enxergando-se como um “eu” que, em si, já estaria fragmentado, entre a imagem do presente e aquela observada no passado:

eu no meu quarto em Palmela a gritar para Titina para que me trouxesse a caçadeira e um par de cartuchos da gaveta, a mirar *o cão doente no espelho*, um cão de chapéu e cigarrilha e suspensórios de elástico que me seguia a pedir que o matasse [...] um cão a mirar-me de boca aberta do canteiro incapaz de latir, de me lambe os dedos numa gratidão humilde, de protestar ou de fugir de mim, um cão sem pelo *lacerado* de chagas, *lacerado de feridas*, eu a gritar ao tratorista que me abrisse uma cova junto ao poço, a apontar na direção do espelho [...] o homem de chapéu e cigarrilha e suspensórios de elástico quer dizer o cão, quer dizer o homem, quer dizer o cão, *a estilhaçar-se e a tombar no tapete numa cascata de vidros* (ANTUNES, 1998, p. 336, grifos nossos).

Em vista dessa fragmentação, a voz “liberta-se” e cada personagem assume, em determinado instante, a narração, constituindo-se como um dos tantos narradores da história que, como foi analisado, trata de rememorar o passado trazido ao instante da enunciação. Resta, a partir deste momento, perceber como tais vozes narrativas significaram o diálogo construído com o contexto histórico-social, tentando compreender de que modo a escolha de uma multiplicidade de pontos de vista auxiliou nesse processo, na criação de diversos “reflexos” dentro de um mesmo “espelho”.

3. Entre palhaços e pássaros

As visões do cenário histórico-social que envolve o contexto do Estado Novo, o fim desse período com a Revolução de 1974 e os anos que se seguiram não constituem um olhar incomum nas obras de António Lobo Antunes. Em boa parte dos textos literários desse autor, o foco recai sobre as consequências do panorama político desvelado, sejam aquelas advindas da Guerra Colonial em Angola, sejam aquelas oriundas do fim da colonização africana e o início de um novo momento na História portuguesa¹⁰. Com destaque para um fato ou outro, o

¹⁰ Como exemplo, é possível citar desde um dos romances iniciais do escritor português – *Os cus de Judas* (1979) e a revolta do narrador-personagem em meio à Guerra Colonial, enxergando-se como um dos “ocupantes involuntários em um país estrangeiro, agentes de um fascismo provinciano que a si mesmo se minava e corroía, no lento ácido de uma triste estupidez de presbitério” (ANTUNES, 1984, p. 124); até a “epopeia às avessas” caracterizada por *As naus* (1988), em que o final da guerra nas colônias determinou a volta de muitos lusitanos à

que se percebe é a preservação de um “coro dos vencidos” nos romances de Lobo Antunes, organizado “a partir das perspectivas dos que perderam com a revolução; e, em sentido mais amplo, a partir das consequências de todo o processo político que culminou na virada dos anos de 1970” (MONTAURY, 2011, p. 75).

Dessa forma, integram o “coro” citado as mais diversas vozes inseridas na sociedade portuguesa, sujeitos que, de outra forma, não seriam ouvidos, mas que são representados, por exemplo, em *O Manual dos Inquisidores*, no qual a pluralidade narrativa, já observada, liga-se à multiplicidade de lugares discursivos existentes, os mais diversos lugares de fala. Estes estão extremamente relacionados aos códigos de classe que cada narrador momentâneo evidencia ao assumir seu “depoimento”, quer seja pela defesa dos interesses da classe da qual faz parte, quer seja pelo alinhamento inconsciente às características do grupo social ao qual se refere.

De uma forma ou de outra, a relação apresentada dialoga intimamente com as ideias que estão em construção aqui quanto à realização de uma variedade de versões em um mesmo relato no tocante ao *Manual* de Lobo Antunes. Por essa razão, deseja-se, a partir deste momento, refletir sobre o modo como as vozes narrativas, agrupadas em um devido estrato social, significaram o narrado e sua relação com o contexto histórico deslindado, um aspecto que pode, até mesmo, auxiliar na compreensão dessa miscelânea de visões no romance em análise.

É válido destacar que, devido à quantidade de narradores momentâneos presentes na narrativa – um total de dezenove – e os limites desta escrita, se considerou mais adequado reunir algumas dessas vozes em grupos que seriam definidos por seu *locus* de fala. Assim, inicialmente, sublinha-se o olhar da direita conservadora, em que se focaliza uma voz marcada pelo desejo de manutenção da ordem ditatorial, bem como da posição social ocupada. Ligado a esse modo de observar a realidade social e política de Portugal, encontram-se o reduto familiar da primeira esposa de João, Sofia, com ressalva para a posição do tio Pedro que, apesar de nutrir relações com o eixo social observado neste momento, merece maior destaque posteriormente, além do veterinário Luís que via na falta de pulso firme do Estado - pautado na distribuição de “umas palmadas a tempo” (ANTUNES, 1998, p. 141) - e na fraqueza do professor Caetano¹¹ a existência da revolução.

terra natal. Tal retorno, longe de ser glorioso, aclarou o olhar sobre o país, sobre a cidade de Lisboa que se “afigurava um rodopio de casas sem destino” (ANTUNES, 2011, p. 174).

¹¹ Faz-se referência aqui ao antigo Ministro das Colônias e último presidente do Conselho de Ministros após a morte de Salazar, tomando posse em setembro de 1968. Esperava-se, na atuação daquele, uma flexibilização do regime, o que parece não ter decorrido diante da continuidade da política totalitária de Salazar, de modo que foi

Unidos pela ignorância política e social, Luís e Sofia arrematam um discurso focado na exclusão social dos grupos menos favorecidos e apostam em um regime de governo que justifique tal posicionamento, mesmo que de tal sistema político não tenham qualquer participação ou conhecimento. A imensa futilidade de Sofia, que se vê como “uma rainha cercada de vassallos que a não merecem” (ANTUNES, 1998, p. 59), alia-se, por exemplo, à composição social de um quadro de profunda marginalização do outro. Tal visão dialoga com a presença da igreja na sustentação ideológica do regime¹², o que corrobora para a criação de um depoimento profundamente burlesco, marcado pela ironia mordaz do prosador Lobo Antunes diante da explanação de Sofia, “comentando” o estouro da revolução:

e o que já se escutava na telefonia eram marchas militares e canções sobre o povo e a liberdade e a falta de pão, o mais contra Deus que calcular se pode [...] a minha mãe em roupão a trancar as pratas no cofre antes que os pobres, que quanto mais bem se lhes faz mais mal agradecidos ficam, acautelou-nos o senhor bispo na Páscoa, viessem da encosta roubar-nos (ANTUNES, 1998, p. 62).

como diz o senhor prior para que é que um pobre que um andar na Lapa, para que é que um pobre quer um andar no Príncipe Real¹³, para que é que um pobre quer ar condicionado e talheres e elevadores se não sabe servir-se deles (ANTUNES, 1998, p. 64).

Imerso nessa mesma ignorância política, social, está o grupo que aqui será nomeado de “os indiferentes”, do qual fazem parte todos os criados mais próximos da quinta de Palmela – a governanta Titina, a cozinheira Idalete, a filha do caseiro, Odete -, os filhos do ex-ministro - João e Paula -, a amante do senhor Francisco - Milá, a tutora de Paula - Alice, o vizinho enlouquecido destas - Romeu, o pretensioso César e a terapeuta Lina que nutrirá uma relação com João. Nesse grupo, percebe-se uma teia de conexões balizada pelas ligações familiares construídas pelo binômio pai e filhos, uma relação sensivelmente enfraquecida no romance, assim como a ligação que tais sujeitos nutrirão com o contexto social no qual estão “inseridos”. O exposto é passível de ser explicado a partir de duas características principais: a ausência, muitas vezes, de ação desses narradores momentâneos, o que é percebido no momento em que fazem uso da voz pela narração de um complexo de anulação social,

durante esse período final do Estado Novo que várias oposições à permanência da Guerra Colonial sucederam, culminado com a Revolução dos Cravos em 1974. Para mais informações sobre esse período e o último presidente do Conselho, recomenda-se a leitura do capítulo “As elites políticas do Estado Novo e o 25 de abril: história e memória”, de Francisco Carlos Palomanes Martinho (2013).

¹² É válido salientar que, após a revolução, muitos aspectos do sistema administrativo do antigo regime ditatorial mantiveram-se, tal seria o caso da posição da igreja que mesmo “um dos mais importantes pilares ideológicos do Estado Novo, a Igreja Católica, foi poupada à contestação social e resguardou-se de qualquer processo de transformação interna” (SANTOS, 1990, p. 27).

¹³ Bairros nobres de Lisboa.

sentimental e a alienação política que os reúne no esquecimento delegado aos sujeitos que, como eles, simplesmente, nada compreendem, vivenciando os eventos historiográficos sem atribuir sentido ao que se passa. Tal leitura é possível de ser vista tanto na contemplação atônita de Romeu perante um papagaio que berra, em tom de zombaria, a ordem vivenciada: “– Quem manda? Salazar Salazar Salazar” (ANTUNES, 1998, p. 223), quanto na explanação de Odete que ignora os acontecimentos concernentes à revolução¹⁴ em uma passagem que desvela, ironicamente, uma crítica ao que realmente se efetivou ou não com o fim do Estado Novo:

sem contar os operários da fábrica que discursavam na rua a tratarem-nos por camaradas, a prometerem-nos casa de graça, a afirmarem-nos que éramos livres e eu pensei:

- Livres de quê? [...]

a vida continuava como antes dos foguetes, dos morteiros, do acordeão do café e dos discursos sobre casa de graça e liberdade, os mesmos reformados nos bancos, os mesmos vendedores de peixe sem clientes, os mesmos camponeses aguardando que um capataz se condoesse, o mesmo mercado deserto, as mesmas conversas de mulheres (ANTUNES, 1998, p. 32-33).

Como representante da imagem comedida de uma “esquerda salvadora”, sobressai a figura do porteiro Leandro, uma das poucas vozes que, mesmo com uma percepção diminuta do processo político, consegue fomentar um questionamento à ordem social estabelecida. Aquele simboliza o discurso inflamado das classes populares que viam na Revolução o meio de se verem representadas e de modificarem a marginalização social coexistente. No entanto, a “contação” do porteiro, que poderia representar uma fagulha de consciência no marasmo de ignorância que impera no romance, acaba significando o dizer daquele que, imerso nos modismos, pouco é capaz de dar sentido às bandeiras que levanta, como no trecho a seguir: “eu que começava a gostar dos comunistas porque assim que se apanhassem no poleiro enforcavam os ricos, porque ao menos queriam toda a gente no meio da neve, triste e órfã e a viver ao monte com um gorro de pele na cabeça” (ANTUNES, 1998, p. 293).

Para finalizar, ganha relevo neste momento os únicos vencedores da ordem que impera sobre as demais vozes, reunindo todas as versões em um mesmo relato, a ordem do capital, da legitimação do poder pelo capital. Vivifica-se um sistema no qual o próprio senhor Francisco acaba “vencido”, como ser brutalizado que o define, por não manejar devidamente as

¹⁴ Ligado à (in)compreensão de Odete, figura o pai desta, Heitor, que não assume nenhum “comentário” ou “relato”, mas ilustra muito bem a ignorância política analisada, principalmente, no trecho em que aquele tenta explicar-se para o senhor Francisco que o bania da quinta por ver a todos como comunistas: “- Não somos comunistas senhor doutor fique tolhido se somos comunistas não sabemos nada de política” (ANTUNES, 1998, p. 26).

engrenagens desse complexo modo de observar o mundo. Nessa sistemática, os sujeitos agem conforme as necessidades do capital, em uma realidade na qual todos são compráveis e todos se vendem, da qual faz parte, por exemplo, a senhora Dores que vende a própria filha como uma “boneca morta” (ANTUNES, 1998, p. 280) para conseguir um andar na Rua do Castilho. Contudo, o maior representante desse grupo, construindo um “verdadeiro manual das mentalidades da classe dominante” - para fazer uso de uma expressão de Maria Alzira Seixo (2002, p. 300) sobre *O Manual dos Inquisidores* -, caracteriza-se pelo tio Pedro que, aliado ao pensamento conservador exposto acima, age para a manutenção, não do regime, mas de sua posição social na nova ordem política estabelecida. Esta não parece ter interferido na organização da hierarquia social, a qual Pedro nomeia como uma “vida azul” na passagem extensa, mas profundamente relevante, para o entendimento das ações de exploração social e da família desenvolvidas por aquele, ações envolvidas em um discurso hipócrita, porém coerente com o contexto social ao qual se dirige:

eu que não exploro a classe operária nenhuma, pelo contrário, farto-me de ajudar os que pedem esmola nos semáforos, de contribuir com sacos de feijão para a sopa dos pobres, tirem a limpo a gorjeta que deixo nos restaurantes e logo veem [...] eu que ia tendo notícias simpáticas que as coisas melhoravam no país apesar dos pretos, mascarados de gente, às cambalhotas de alegria no sertão, esperançosos de mandarem nas palhotas deles quando a verdade é que continuavam a alombar e a apanhar palmatoadas só que não éramos nós a mexer o pau, eram os russos, eu que ia tendo notícias simpáticas que as coisas melhoravam no país, que a igreja reagia finalmente para defender os cristãos e os americanos não nos deixavam cair (ANTUNES, 1998, p. 88).

porque como eu costume dizer *a vida é azul se souberem tirar partido das contrariedades*, a mim por exemplo a cadeia serviu para chegar aos noventa e três por cento mediante umas transferências engenhosas, deitando as culpas por cima do marido da Sofia, persuadindo os meus irmãos e os meus sobrinhos da sua conversão ao bolchevismo [...] eu fiquei-lhe com a quinta, distribuí cargos para amaciar os cétricos que há sempre quem julgue por si ao duvidar da seriedade alheia (ANTUNES, 1998, p. 99, grifos nossos).

Diante dessas múltiplas vozes, descortina-se a pluralidade dos acontecimentos no interior de uma mesma dimensão histórica, abrindo-se a possibilidade de enxergar-se o período ditatorial português e para além dele por uma perspectiva que vai além de uma posição fixa, balizada pela divisão entre a esquerda e a direita. Destarte, a vivência desse momento histórico específico traduz-se no romance por uma narração processual que se converte em uma interrogação paulatina da história e da História por assim dizer, visto que, movido por uma indagação constante, o enredo sugere a suspensão do dito pelas vozes emergentes no texto (aspecto já discutido anteriormente). De igual forma, põe-se em causa, na

obra, qualquer versão única, “simplista” sobre o período em questão. Caminha-se, portanto, por uma nova compreensão sobre o discurso histórico, que longe de ser engessado, admite que o “caráter relacional, contextual e plural de qualquer acontecimento histórico elimina a possibilidade de uma argumentação que tome, como ponto de partida, um ponto fixo, revelando a própria relatividade da realidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 58).

Nesse processo inquisitorial, a narrativa esgarça-se e surge o “relato dos vencidos” e daqueles que, de outra forma, jamais seriam ouvidos ou fariam parte de um discurso histórico oficial. Este é “exorcizado” na “inquisição” proposta no romance, em que se questiona de que lado estaria a verdade, ou melhor, a serviço de quem nesse contexto, pois, como afirma o veterinário Luís, em poucos momentos de iluminação, “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” (ANTUNES, 1998, p. 139).

O jogo narrativo revela, por conseguinte, a lógica que orienta as ações nesse cenário conturbado que o romance apresenta, o que envolve sugestivamente dois elementos que figuram nos títulos poéticos que abrem os cinco capítulos presentes na obra: os palhaços e os pássaros. Aqueles se apresentam no *Manual* como elementos perdidos e decadentes, profundamente desorientados, compondo um quadro do qual muitas vezes expostas acima fazem parte, caracterizadas como seres capazes de provocar o riso pela ignorância que exalam, tratam-se, enfim, dos “vencidos”, nomeação já citada anteriormente. Diante do riso, sobressaem-se os pássaros que se apresentam simbolicamente, durante o romance, acompanhando as ações dos “pobres palhaços” com um ar de escárnio e deboche. Tal aspecto é sentido pela referência às “gargalhadas dos corvos” (ANTUNES, 1998, p. 9) que abrem o romance, indiciando, desde o princípio, um universo no qual o “coro dos vencidos” se encontra subjogado diante do “sarcasmo dos pássaros” (ANTUNES, 1998, p. 75), ou melhor, diante do discurso daqueles que imperam na única ordem que reúne todas as vozes, a lógica do poder. Este determinaria o peso de cada versão no percurso interrogativo do qual não se sabe a serviço de quem ou de quê seria formulado, de maneira que *O Manual dos Inquisidores* compõe um fecundo discurso crítico sobre a ordem imposta pelo poder, uma ordem histórica, política, familiar, reunindo todas essas versões em um mesmo “relato”.

4. Considerações finais

A dimensão coletiva presente no romance *O Manual dos Inquisidores* sugere a releitura de um passado incômodo que, trazido ao presente, é fruto de muitas interrogações

pelas inúmeras vozes que “relatam” e “comentam” o vivido, o testemunhado diante da vigência e desmoronamento do período do Estado Novo. O narrado é constituído, assim, de uma fragmentação que dialoga, metaforicamente, com a ruína e a descentralização do poder ditatorial sentido no romance e para além dele. Dessa maneira, cada sujeito, ao assumir a enunciação, impregna o dito com as visões inerentes ao lugar social no qual se insere, espaços marcados, muitas vezes, pela mais absurda alienação da qual até “os pássaros” zombam.

Imbuído de uma focalização diminuta, que possibilita ao narrador momentâneo falar do pouco que conhece, os sujeitos reavivam um passado traumático que retorna incansavelmente no caráter cíclico que a narrativa apresenta. Tal aspecto que é sugerido, inclusive, pela presença dos inúmeros refrãos que cada indivíduo carrega como uma sentença, instaura, na multiplicidade, a reunião de alguns reflexos sobre essa amarga volta ao passado e a vivência dolorosa de um presente. Neste, o poder ruiu, ficou para poucos e a solidão agrupa o “coro dos vencidos”, possibilitando na “inquisição” propagada a purgação dos males vivenciados, pois “pior que a morte, o tempo” (ANTUNES, 1998, p. 27) para reunir os sujeitos na ruína, na degradação física e moral.

Por conseguinte, o *Manual* de António Lobo Antunes sugere, em uma narrativa sobre a ótica do poder e a perda do mesmo, a fragmentação das leituras sobre um mesmo momento histórico que, visto a partir de vários pontos de vistas presentes no romance, surge a partir da construção coletiva das vozes dos sujeitos. Assim, integram-se as vozes, principalmente, aquelas que, de outra forma, seriam esquecidas para a construção de um mesmo relato que não quer dizer único, absoluto, mas que, por partilhar as compreensões sobre o vivido, critica o poder no interior da narrativa, praticando, nesse sentido, uma verdadeira “democratização”.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

_____. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-80.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COELHO, Eduardo Prado. “Os mistérios das janelas acesas”. In: *Público/Leituras*, 2 nov. 1996.

FERREIRA, José Medeiros Ferreira. *História de Portugal: Portugal em transe (1974-1985)*. V.8. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 2001.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. As elites políticas do Estado Novo e o 25 de abril: história e memória. In: PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (Org.). *O passado que não passa: a sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 127-158.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.63-86.

MONTAURY, Alexandre. O cotidiano pós-revolucionário na obra de António Lobo Antunes. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Literatura e revolução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 75-86.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29).

SANTOS. Boaventura de Sousa. *O Estado e a sociedade em Portugal (1974- 1988)*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2002.