

3

Narrar é (im)preciso

3.1. Os Elementos da Narrativa

O Manual dos Inquisidores é uma obra literária em que o tratamento dos elementos básicos do exercício romanesco – personagem, tempo e espaço – é construído de maneira a se tornar uma resposta a um contexto hostil a qualquer experiência narrativa. Essa hostilidade é fruto de uma subjetividade atacada por uma multiplicidade de vozes contrastantes e polifônicas. A construção das personagens, ser ficcional com a responsabilidade de dar desenvolvimento ao enredo¹, aparece em *O Manual dos Inquisidores* como uma construção eminentemente enunciativa. A fala, provocada pelas perguntas de um entrevistador-hipotético que poderíamos chamar de *inquisidor*, é a principal ação das personagens que tecem o enredo em torno da decadência de uma família portuguesa, o que, além do caráter enunciativo, também atribui ao romance um caráter de intensa subjetividade.

Entretanto, esse romance está longe de ser apenas a simulação de uma entrevista. A fala, com a possibilidade de ser aproveitada pelo *inquisidor* em cada relato/comentário, é invadida pela ação de memórias involuntárias, e o resultado é um relato/comentário sem distinção entre o fluxo de consciência e o depoimento jornalístico-policial e - por que não? - psicanalítico. A intervenção dessa memória involuntária é de tal forma abrupta que se torna impossível considerar esse *eu* que assume a palavra em cada depoimento como uma primeira pessoa do singular monolítica e dona de si. Muito pelo contrário, cada relato/comentário parece surgir de um vazio, de um espaço pré-enunciativo, de uma espécie de vitrine em que podemos ver, simultaneamente, o que se pensa quando se fala e a enunciação propriamente dita. Nessa fala geral, o relato/comentário, podemos “identificar” duas outras falas: a fala que será “aproveitada” pelo *inquisidor*, que poderia ser chamada de *registro*, e uma outra fala, isto é, os pensamentos que parecem invadir/construir o registro. Essa fala invasora pode ser conhecida como *fala obscena*, obscena entendida aqui em seu sentido etimológico *fora de cena*.

¹ Gancho (1995, p.14)

O conflito, portanto, não se dá apenas nas diferenças sociais das personagens, mas está presente agora no interior de cada “ato de fala”. Curiosamente essa estratégia agonística, que privilegia o conflito, ao contrário do que poderia parecer, produz narração numa época caracterizada pela dificuldade de contar histórias. Quando alguém inicia um capítulo no romance simula a experiência coletiva transmitida pela oralidade, violentamente atingida pelo avanço do progresso tecnológico e pelos meios de comunicação de massa. A enunciação partida entre o registro e a fala obscena procura reproduzir o efeito de um ruído que impede que a fala seja apropriada inteiramente pelo inquisidor. Esse ruído, por outro lado, vai atingir não só a fala das personagens como a própria função e interesse daquele que entrevista. Estaria ele tentando estabelecer uma cronologia do regime salazarista? Uma biografia de Francisco?

Além dessas questões relativas às personagens, a sobreposição desses dois níveis de fala produz um efeito polifônico. Seja na concepção clássica Bakhtiniana², seja na concepção da teoria musical, como a sobreposição de dois níveis sonoros. A polifonia se manifesta no *Manual* ora na combinação alucinante das vozes de várias personagens, ora na contraposição de sentidos na voz de uma única personagem.

Sinceramente ignoro do que está a falar. Sou oficial do Exército, tenente coronel na reserva e se não cheguei mais longe não foi por ausência de mérito mas por começar por baixo, ter vindo de soldado, alistar-me na tropa com a terceira classe amanhã e depois segundo cabo, primeiro cabo, furriel, sargento, alferes aos quarenta anos, tenente aos quarenta e seis, capitão aos cinquenta (...)

(Antunes, 1998, p.314)

O relato de Tomás, ex-motorista de Francisco, é um exemplo da polifonia no sentido Bakhtiniano. Tomás nega qualquer participação na morte do general Humberto Delgado³, candidato à presidência por uma coligação de centro-esquerda durante a eleição de 1958, assassinado em 1965; entretanto, a memória involuntária de Tomás vai desqualificar o primeiro enunciado:

- Quero que acompanhes a polícia a Espanha para prender o general

² A polifonia bakhtiniana se caracteriza pela presença de várias vozes, ou discursos, em conflito Barros (2001, p.40)

³ Humberto Delgado, conhecido como “o general sem medo”, nunca aceitou a derrota nas urnas e, depois de pedir asilo político no Brasil e em outros países, iniciou uma série de tentativas frustradas de derrubada de Salazar que só terminaram com a sua morte ocorrida entre fevereiro-abril de 1965 numa ação conjunta entre a polícia portuguesa, a PIDE, e o serviço secreto fascista espanhol. (Oliveira Marques, 1998, p.639)

três carros de matrícula estrangeira e o chefe de brigada ao meu lado, um indiano enorme a contar histórias do Tarrafal e de Peniche e daquele que enlouqueceu e se julgava Dom Afonso Henriques e daquele que se enforcou e daquele que bebeu a própria urina na covazinha da mão, o indiano a dar-me pancadas nas costas o trajeto inteiro, e lá estavam os peneiros e os milhafres parados desde a minha infância sobre campos de sobreiros e de oliveiras amarelas, lá estava o meu tio no fundo do poço onde o encontramos um dia, a gente espreitou e demos com a sua cara lá embaixo a sorrir-nos, há ocasiões em que ao barbear-me de manhã esbarro com os dentes azuis dele arreganhando-se no espelho, uma fieira de dentes azuis engastados nas gengivas azuis que me escarnecem, peneiros e milhafres, oliveiras amarelas, ratos, silêncio, tudo igualzinho à porcaria de Serpa que só de pensar em Serpa vomito, e o que bebeu urina, e o gatinhava em círculos a grunhir na frigideira do Tarrafal à procura das fezes no apetite de comê-las, até que às oliveiras se substituíram montes dispersos, trigo seco que a geada crestara, a ponte de madeira de um rio e a seguir ao rio, que era uma fila de caniços com um barco inútil amarrado a um espigão, a seguir ao rio dizia eu

(repare nos brilhos das alfices agora, na cintilação do limoeiro, da janela, das cortinas de crochê, do muro, repare como tudo se torna preciso e nítido e cresce no sentido da noite)

(Lobo Antunes, 1998, p.317)

Esse trecho do comentário de Tomás demonstra como se combinam a polifonia bakhtiniana e a musical. Há polifonia bakhtiniana pela oposição entre a enunciação inicial e a(s) memória(s) involuntária(s). A fala obscena não só demonstra que Tomás sabia da articulação para assassinar Humberto Delgado, como denuncia a sua participação no assassinato do “general sem medo”. Polifonia musical ocorre pela colagem de discursos que podem variar entre o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre ou em construções que mais parecem uma combinação desses três tipos de discursos, uma fusão que é consequência da ausência do Narrador⁴. N’*O Manual*, a responsabilidade pela organização interna do texto pertence a um observador, o inquisidor, posicionado entre a fala propriamente dita e o fluxo interno de consciência reprimido em cada ato de fala. Condição que permite a construção das mais diversas inovações narrativas:

-Companheiros

e o indiano

Malandro

(...)

e não se ouviram tiros, quer dizer eu pelo menos sou capaz de jurar que não ouvi tiro nenhum, tudo se passou numa mudez de aquário, num vagar de congros, até a demora dos gestos, dos movimentos, das quedas, e no entanto o general a esvaziar-se de si mesmo dobrado sobre o ventre (...)

⁴ “Não há narrador. Existe um ser suspenso, o escutador, o grande inquisidor, que ouve prestações de contas de pessoas que transitam pelo universo ou transitaram pelo universo deformado e deformante da escrita, edificado sobre ruínas” Bylaardt (2001, p.263)

(Lobo Antunes, 1998, p.320)

A confusão causada pela sobreposição desses discursos vai extrapolar o âmbito da composição da personagem para subverter os outros elementos da narrativa. O enredo, por exemplo, é um elemento da narrativa alterado pela ênfase na fala. A apresentação dos acontecimentos do romance acaba não obedecendo a uma ordem cronológica tradicional, consequência de uma narrativa regida pelo tempo psicológico, isto é, de uma narrativa cujo tempo é determinado pelo desejo – tensão de ordem psicológica que, diferente da necessidade, não vai encontrar satisfação por meio de uma ação específica, dado que o desejo não está relacionado a um objeto do mundo concreto, mas a um fantasma, encarado aqui como uma imagem que o desejo produz e persegue. No romance, a tensão psicológica vai fazer o foco narrativo deslizar de um tempo para outro de acordo com a direção dada pelo desejo:

E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que pensava. Não na quinta de agora com as estátuas do jardim quebradas, a piscina vazia, o capim que devorava os canis e destroçara os canteiros, a grande casa destelhada onde chovia no piano com o retrato autografado da rainha, na mesa de xadrez a que faltavam peças, nos rasgões da alcatifa e na cama de alumínio que armei na cozinha, encostada ao fogão, para um sono afligido toda noite pelas gargalhadas dos corvos

(Antunes, 1998, p.9)

No primeiro capítulo do romance, João, filho de Francisco, inicia o seu relato tentando lembrar-se da quinta como era antes da loucura e internação de seu pai. À narrativa base, que se desenvolve no tribunal onde os termos do divórcio entre João e Sofia serão estabelecidos, serão agregadas uma série de lembranças que vão situar biograficamente João dentro do enredo. A combinação entre essas várias lembranças e o tempo da enunciação, no caso do relato de João o tempo da sessão no tribunal, será a principal característica do romance quando se fala do tempo. A articulação entre esses vários tempos na narrativa será chamada nesse estudo de policronia.

No capítulo posterior ao de João, por exemplo, Odete, a filha do caseiro acaba retornando à quinta para encontrar os brincos que perdeu quando foi expulsa de lá por Francisco e observa o mesmo tempo de antes do 25 de abril, com os mesmos vendedores de peixe, os mesmos campos e o mesmo mercado. Nesse momento a policronia entra em cena

para contrastar dois tempos em um mesmo espaço. O passeio da filha do caseiro pela quinta é marcado por uma série de *flashbacks* que contrastam o tempo presente (o tempo da decadência) com o tempo passado.

e na sala pequena a poltrona em que o professor Salazar se sentava enquanto a governanta lhe oferecia um pires de biscoitos ou um pires de torradas numa pompa de galhetas, solitários tombados, metade do tapete fora da varanda, o biombo apunhalado, o que sobrava de uma colcha de cama arrastada no soalho, a telefonia sem tampa, hirsuta de bobinas e de lâmpadas, a ferver vozes confusas, a calar-se, a ferver mais vozes, a calar-se de vez, habitada por uma multidão de criaturinhas que pediam socorro e se afogavam, a minha mãe a secar as ervilhas e a ascender o lume, a lembrar-se do espinho e a coxear de novo

(Lobo Antunes , 1998, p.35)

O passeio pela casa movido pela policronia, que também é um passeio por uma série de lembranças de um tempo perdido, vai acabar com o reencontro da filha do caseiro com Francisco:

o piano calou-se de repente e o senhor doutor mirava-me sem falar sobre o caderno de notas e ficou a mirar-me que tempos até na sala se perceber apenas a gotinha da cigarrilha e os castiçais do piano, sem perceber apenas o espantalho de uma silhueta de chapéu, a abrir os braços em cruz num soluço de vitória:

- Diz aos teus amigos comunistas que venham rapariga diz aos sacanas dos teus amigos que venham: já não há nada que me possam levar.

(Antunes , 1998, p.38)

O final desse depoimento da filha do caseiro demonstra uma das técnicas narrativas utilizadas por Lobo Antunes para tecer o enredo do romance, a policronia. No entanto uma outra técnica importante é a associação, que consiste no fato de uma palavra servir como mote, para a construção de um parágrafo, ou mesmo, para um capítulo seguinte. No caso, a palavra *espantalho* será o significante que vai ligar um capítulo ao outro, iniciado pela descrição que João faz de Francisco.

o meu pai calado, submisso, inútil, sem cigarrilha, sem dentadura postiça, sem lábios, sem chapéu, estendido no colchão como um espantalho de cana, as empregadas a comporem-lhe a coberta

-Malandreco,

(Antunes , 1998, p.39-40)

A imagem de seu pai debilitado é descrita em contraste com a imagem anterior de ex-ministro, através da ausência de uma série de elementos característicos (cigarrilha,

dentadura, chapéu). A condição de espantalho é antagônica à figura do corvo narrada no capítulo anterior; um antagonismo que coloca os corvos como um emblema de resistência ao salazarismo. À troça constante dos corvos, o Estado reage com uma violência que chega ao seu limite: o massacre de todos os corvos da quinta, não por acaso na última visita de Salazar. Após o fim do Estado Novo, como vai observar a filha do caseiro, os corvos acabam retornando.

O antagonismo entre a figura do corvo e do espantalho, no final do relato, acabam fundindo-se num oxímoro grotesco. Os corvos-espantalhos-pacientes na mente de João começam a agir como aves dentro da clínica. Essa descrição é narrada por João de uma forma aterradora.

velhos troçando-me dos quartos em gargalhadas mudas, centenas de velhos na praca de Alvalade, empoleirados nos prédios, empoleirados nos candeeiros, descendo no escorrega, dançando no balouço por sobre a relva azul, centenas de corvos antiqüíssimos não na quinta, na horta, no pomar, no telheiro do trator, não no bosque de faias, na cave de Alvalade, troçando de mim na cave de Alvalade, velhos falanges como gavinhas de patas, mandíbulas como bicos, membros como farrapos de asas, velhos de penas eriçadas escarnecendo de mim, o médico também parecido com um corvo, a escrever uma receita, a estender-me a receita

(Antunes , 1998, p.54)

A semelhança entre corvos e espantalhos pode representar a inalterabilidade da situação portuguesa, mesmo depois do 25 de abril. Também podemos interpretar essas metáforas sob o ponto de vista geracional. Os pacientes da clínica onde Francisco está internado pertencem à sua geração, ajudaram a construir o Estado Novo e agora degeneraram e adoeceram junto com ele. Foram espantalhos em nome da ordem contra o liberalismo e contra o bolchevismo e, se agora também são corvos, são os corvos do período atual, não representam resistência, mas sugerem a continuidade de uma série de práticas do passado.

O caráter delirante da fala de João também é comum a seu pai, Francisco, e isso causa um efeito dialógico curioso. Mesmo não havendo um diálogo propriamente dito, as falas de João e de Francisco estão ligadas por uma série de semelhanças. Seja pelo delírio, comum aos dois, seja pela referência constante que um faz do outro. Essas falas estão intimamente ligadas, construindo um diálogo que vai atravessar todo o livro. Na verdade, o

que está explícito na fala de João e de Francisco também vai acontecer com outros relatos/comentários pelo processo da associação. Uma imagem e/ou personagem pode ser retomada posteriormente, vide o caso da referência ao espantalho na fala da filha do caseiro, que será retomada por João ao visitar Francisco na clínica. Paralelamente à essa associação, o relato de João vai responder às lacunas presentes no relato anterior que narrava o que aconteceu a Francisco depois de ter passado o surto.

Quando o meu filho era pequeno costumava levá-lo aos domingos a passear pela quinta. O leme do moinho girava para a direita e para a esquerda à procura do vento e afligia-me o que das minhas feições se prolongava nas dele conforme me aflige o corpo que dizem ser meu mas que não me pertence porque não sou assim, sentado à janela diante de uma praceta com um balouço e um escorrega

(Antunes , 1998, p.327)

A referência ao filho já demonstra a preocupação de Francisco, que sempre suspeitou não ser o pai de João, em manifestar um afeto que nunca se concretizou. Posteriormente, mas no mesmo parágrafo há um deslocamento para o tempo da clínica, cuja descrição recupera o que João já havia descrito num relato anterior: a situação do pai na clínica, cuja debilidade faz com que Francisco não considere mais seu corpo como seu, mas uma propriedade das enfermeiras que cuidam dele.

Pensar no seu (do outro) corpo faz com que Francisco se lembre do tratamento dispensado aos presos de Moçamedes nas sessões de tortura, chamadas por Francisco de interrogatórios. A lembrança das condições dos presos inicia no relato de Francisco um jogo metonímico e metafórico. A constatação da degradação do próprio corpo desliza para a descrição das torturas praticadas nos corpos dos outros e a uma posterior comparação entre os corpos dos presos e o de Francisco até a final metáfora “eu” (Francisco) = preso de Moçamedes:

apesar dos ratos, eu ajoelhado em cima de uma vara com os dedos por baixo e na cabana de zinco da secretaria a colher a magoar-me as gengivas a faca a separar-me os queixais, um condenado tão magro quanto eu, tão idoso como eu na cadeira ao meu lado, na relva azul, o balouço, o escorrega, os gansos a soprarem-me o espagete dos pescoços

(Antunes , 1998, p.336)

Francisco depois vai lembrar-se de como abatia os lobos da Alsácia nos tempos da quinta para depois iniciar uma comparação entre homens e lobos da Alsácia. Essa comparação acentua a animalização que atravessa vários relatos comparando homens a corvos e a cães. Essa característica remete para o realismo intensificado que progride até se condensar no final do capítulo:

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, a Titina a estremecer uma ou duas vezes, as laranjeiras a estremecerem uma ou duas vezes, 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, encostei a espingarda à mesinha-de-cabeceira e instalei-me no caramanchão a observar a quinta novamente em ordem, para sempre em ordem sob protestos dos corvos.

(Antunes , 1998, p.328)

A componente psicológica carrega o espaço de características emotivas que acabam unindo tempo-espaço, transformando o espaço no que é conhecido como ambiente⁵. O ambiente, enquanto convergência desse dois elementos da narrativa, vai resultar no chamado clima⁶. O clima que vai marcar *O Manual dos Inquisidores* será a tensão delirante, enunciada por um sujeito cindido e essa cisão não possui apenas por origem a Revolução dos Cravos, a crise que abate a quinta possui raízes mais profundas e anteriores ao 25 de abril.

3.2. Um Édipo Lusitano

A crise da família patriarcal, em *O Manual dos Inquisidores*, abre espaço para a emergência da *fala obscena* e do *registro* como modos de enunciação. Os outros recursos narrativos, como a policronia e a polifonia e as conseqüentes alterações de ambiente, seriam conseqüências estilísticas desse outro exercício da linguagem que é o exercício promovido por um conjunto de falas que irrompem de um modo abrupto em cada

⁵ Gancho (1995, p.23)

⁶ Idem

relato/comentário. Tais falas são produto de uma imagem do eu confusa e contraditória, situação que aponta para uma construção do sujeito que não possui mais como modelo instituinte a família nuclear moderna. Logo, se o sujeito não é constituído de uma forma centrada, fatalmente haverá reflexos dessa crise no exercício narrativo.

Meu Deus como tudo é claro agora. Não estou na quinta e todavia vejo a quinta, não estou em casa e todavia vejo a casa, não estou contigo e todavia vejo-te, de costas para mim, sentada ao espelho do quarto a inclinar a cabeça para tirar os brincos, a escovar o cabelo com a mão direita deste lado e a mão esquerda no reflexo, vejo-te sorrir-me no vidro e atrás do teu sorriso

(Antunes , 1998, p.346)

O início desse outro relato de Francisco mais parece uma epifania, ou uma anamnese – o contrário da amnésia, uma rememoração abrupta. A consciência de uma revelação que apenas agora Francisco, doente e abandonado, consegue atingir.

Outros sorrisos que julgava perdidos, outras casas, outras mãos, outras vozes, atrás do teu sorriso um pombo morto no pátio, um domingo de chuva, eu no quintal e a minha mãe a mandar-me para a mesa (Antunes , 1998, p.346)

O sorriso da ex-esposa serve de metonímia que conduz à lembrança de outros ambientes outrora esquecidos por Francisco. A infância e a delegacia, onde uma presa se jogou do terceiro andar e cujo estilo de vida vai impressionar Francisco a tal ponto que, uma vez diante do inquisidor vai admitir ter inveja dela.

eu com inveja dela, não, inveja não, com vontade de passear de mão dada com ela, pode escrever isso mesmo, não me envergonho, envergonhei-me tanto tempo que não me envergonho mais, pode escrever eu com vontade de passear de mão dada com ela por travessas sujíssimas atulhadas de aldrabões sujíssimos impingindo lixo sujíssimo (...)

(Antunes , 1998, p.350)

No entanto Francisco, diante da fantasia de um amor que simboliza um estilo de vida contrário ao seu, decide pela realidade cruel do salazarismo.

(...) o inspetor, a empurrar o médico, como quem pesquisa, ou afaga, ou palpa, ou aperta a cartilagem da garganta da presa, na careta de esforço que se usa ao desrolhar garrafas, os agentes de nariz no ar, distraídos, o contínuo a arrumar o balde e o esfregão no armário, eu interessado numa falha curiosíssima do teto idêntica à linha azul do Guadiana nos mapas, o médico transparente de desmaio que se percebiam as contrações das veias sob a pele e os tendões e os músculos, a palma da presa a encolher-se e a distender-se, as feições da presa em

paz, a careta do inspetor transformada numa inocência beatífica, e eu a descer da falha do teto para o médico

- É ou não verdade que a criatura morreu mal tocou na calçada senhor doutor?

(Antunes, 1998, p.347-8)

Matar a presa aparentemente parece ser uma atitude contraditória, haja visto o desejo que o próprio Francisco acaba confessando de passear com ela. Contudo, “suicidar” a presa significa o compromisso de proteger a si mesmo e a sociedade contra um estilo de vida radicalmente oposto ao modo de vida do salazarismo. O comportamento dessa presa possui uma dimensão erótica, observe a descrição que Francisco faz dela, em que a libido está direcionada para a satisfação das necessidades vitais e estéticas ao contrário do fascismo, regime em que a libido é direcionada para a manutenção de uma máquina repressiva construída para a defesa da Nação de um inimigo externo que geralmente é o comunismo mas também pode representar o liberalismo, a democracia, ou, como no caso desse episódio, a contracultura.

A luta contra o inimigo externo que se inocula na Nação faz com que o discurso de Francisco assuma uma terminologia higienizante. É preciso limpar a Nação da peste representada pelas possibilidades liberatórias da modernidade. Francisco até que se esforça dentro dos órgãos de repressão para tentar limpar Portugal da peste; contudo depois desse episódio Francisco parece ter sido “contaminado” de alguma forma.

e acho que foi então, um momento, peço desculpa, corrija, estou certo que foi então que comecei a perder-te, que começamos a perder-nos, a passar os serões não no sofá mas nas poltronas a fim de não correr o risco de tocar-nos, da tua perna roçar na minha perna, do meu braço roçar no teu braço, com um caderno do jornal para ti e um caderno do jornal para mim (...) foi então, primeira forma, estou certo que foi então que conhecestes o homem, lhe aceitaste os elogios, as flores, as insistências, os cartões, os encontros(...)

(Antunes, 1998, p.352)

Como o próprio Francisco irá admitir a partir desse incidente a relação entre ele e Isabel começa a degenerar. Talvez por ter encontrado uma outra maneira de viver a sexualidade, muito mais intensa que a vivida com a sua esposa, Francisco se desinteressa de sua esposa e essa distância vai permitir que Isabel aceite os galanteios de Pedro e acabe tendo um caso com ele. Paralelamente a esse romance, Francisco continua perturbado pelo episódio e guarda a aliança da presa, atitude que pode ter várias interpretações. Essa espécie de troféu simboliza, como já dito, uma relação mais rica que a relação amorosa vivida por Francisco e Isabel. Contudo, esse objeto também pode significar que o serviço não está

completo, que à aliança da presa remete à aliança de alguém que representaria o outro lado da moeda da contestação ao salazarismo e é esse outro lado que Francisco, ao procurar, num arroubo sem sentido até mesmo para ele, ao procurar a aliança da presa vai acabar encontrando.

eu na sala de interrogatórios com um homem de pé diante de dois agentes sentados, um homem há horas ou há dias ou há semanas de pé diante de dois agentes sentados, a oscilar para trás e para frente com um sobrolho castanho, o nariz rasgado, um comunista, um traidor, um filho da puta com a mania das férias no norte de África, na Tunísia, na Argélia, em Marrocos, um filho da puta que devia namorar uma filha da puta de anel barato no dedo, que principiei a insultar, a esmurrar, a empurrar na direção da janela, a dobrar sobre o peitoril para jogar na calçada até mo arrancarem das mãos

(Antunes, 1998, p.357)

O preso, que pode ser o companheiro dela ou não, é um comunista “um traidor” nas palavras de Francisco, a contestação viva do salazarismo que completa a aliança com a presa, provavelmente o final dos anos sessenta, época onde provavelmente esse episódio aconteceu. O ativismo da esquerda marxista e os movimentos de caráter contracultural unem a perspectiva individual e coletiva de contestação. Uma aliança que só pode gerar num homem como Francisco uma pulsão assassina. Afinal, aquele comunista na sala de interrogatórios deveria passar as férias no norte da África e namorar uma jovem como a presa desse episódio, tendo, portanto, que ter o mesmo tipo de morte, o que só não ocorre pelo fato de Francisco ter sido impedido pelos outros investigadores da PIDE.

A aparente postura inabalável de Francisco é questionada por ele mesmo quando reconhece que a partir daquele episódio a relação entre ele e a esposa, Isabel, começou a entrar numa crise iniciada pela distância que Francisco começou a ter para com a sua companheira. Pelo visto Francisco, diante de um outro estilo de vida, tomou ciência da miséria afetiva em que vivia, miséria essa intensificada com a traição de Isabel e com o fim de seu casamento.

resolvi aceitar que a mão dele pegasse a minha, fingir não dar conta que me metia um papelinho na carteira apesar de o achar cômico, falso, teatral, não apenas os gestos mas a expressão, a maneira de olhar, o tom de voz, o exagero, resolvi conversar ao telefone, ler-lhe as cartas que era como ouvi-lo ao telefone só que a tinta substituía a voz e as mentiras se tornavam patéticas, encontrei-me com ele no largo sob os olmos, o cotovelo encostado ao meu, a palma que apertava a minha perna, a respiração no meu pescoço

(Antunes, 1998, p.365)

O comentário de Isabel, na sequência do relato de Francisco, o fim do casamento é visto pelo seu ponto de vista. Curiosamente a traição de Isabel não significou a procura de

um amor verdadeiro, mas a encenação de um novo ato no teatro suportado por ela “por educação”(Antunes, 1998, p.365) e cujo resto do elenco, protagonizado por seus amantes Pedro e Francisco, possuía uma performance que a fazia rir.

e realmente gostar para Pedro era pouco mais do que isto, ou seja vitrinas com bonecos de pano, varinas, pescadores da Nazaré, minhotas, armações de livros, mapas, postais ilustrados, estrangeiros de calções num bar, um pianista de rabo-de-cavalo, um elevador até o sexto andar, um quarto com uma varanda sobre a praia(...)

(Antunes, 1998, p.366)

Nessa descrição do local onde Isabel e Pedro se encontravam, Isabel desenvolve melhor o que entende por gostar, aprofundando o que dizia antes ao entender que gostar “é antes das pessoas, não é entre as pessoas nem depois das pessoas, é uma coisa de fora, um invólucro, os fragmentos de uma película seca” (Antunes, 1998, p.365), fragmentos esses que assumem a forma de coisas num sombrio retrato de um mundo alienado, isto é, um mundo em que o que o homem produz aparece alheio ao próprio homem. A alienação acaba tendo por efeito subjetivo a reificação, a transformação do homem em coisa. O comentário de Isabel é um retrato de como a reificação pode tornar o ser humano insensível, uma insensibilidade carregada de lirismo, mas um lirismo completamente indiferente ao gênero humano.

Os objetos, dentro de um mundo aonde a alienação chegou ao extremo como no *Manual*, parecem absorver o afeto que falta aos homens e em muitos momentos parecem animizados por essa transferência que anula a dimensão erótica das personagens. A insensibilidade e a dessexualização são conseqüências diretas dessa anulação presentes no “gostar” de Francisco e de Pedro, homens incapazes uma realização sexual satisfatória num mundo marcado por essa transferência de libido para os objetos.

Quando o relacionamento com Pedro termina, Isabel finalmente consegue a tão sonhada solidão ao conseguir um apartamento doado por Pedro. Lá, Isabel pode usufruir da independência e indiferença que contrastam radicalmente com o estereótipo construído pela sociedade patriarcal. Isabel optou pela solidão ao invés de assumir a responsabilidade pela família e a maternidade, pois abandonou João, o filho, e traiu o marido, Francisco, para terminar sozinha sendo importunada algumas vezes pela presença de dos ex-amantes. No final do comentário temos a dimensão de seu desprezo por eles, representantes de um gênero masculino que procura através do exercício do poder externo compensar a

instabilidade e a imaturidade que tanto irrita Isabel através da constante pergunta. “Gostas de mim ou não gostas Isabel?”

João, o filho, produto desse tipo de relação será a grande vítima desse ambiente sem afeto. Ele não conheceu a mãe e do pai não teve nenhuma manifestação de carinho, algo que será objeto de ressentimento por toda a vida e também a demonstração de que a crise da família patriarcal já estava em curso há muito tempo e a constituição do sujeito fragmentado é uma consequência dessa crise. Agora que já identificamos como a constituição do sujeito não surge de modo abrupto, cabe tentar identificar como a subjetividade é produzida com o ocaso da hegemonia do modelo patriarcal.

2. 3. Da produção de subjetividade

A implosão do núcleo familiar em *O Manual dos Inquisidores* - metonímia da família patriarcal e paradigma do regime salazarista – antes do 25 de abril aponta para uma crise que se torna evidente a partir da Revolução dos Cravos. A decadência, evidente no plano objetivo, no plano subjetivo, que a forma literária procura reproduzir, se manifesta numa indeterminação entre interior e exterior, fala exteriorizada e fluxo de consciência, entre a sucessão cronológica, daí o fenômeno da policronia – elementos que acabam por criar um ambiente que dificulta o exercício narrativo. As personagens, portanto, diante do inquisidor, iniciam o seu depoimento e se vêem assaltadas por uma série de lembranças que acabam por conduzir o depoimento por caminhos completamente inusitados.

Contudo, existem outros mecanismos dentro dos relatos/comentários que impedem que essa sucessão de lembranças acabe transformando o depoimento numa massa amorfa sem qualquer característica narrativa. Em cada capítulo podemos identificar uma narrativa base interrompida pela policronia, mas que acaba retornando geralmente através de um motivo, uma frase, uma espécie de ritornelo, um refrão a estabelecer um elo entre as diversas memórias que emergem no romance.

as horas a passarem, o senhor doutor plantado diante do telefone, o major sem responder, o Joãozinho de bibe, enfarruscado como de costume que ainda estou para entender como conseguia enfarruscar-se em dois minutos numa casa limpa
- Dá-me uma banana Titina

as faias a murmurarem sem cessar o meu nome, e o senhor doutor para o major, a esmurrar a parede

- Anda a brincar comigo ou o quê?

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

o Joãozinho a puxar-me o avental porque era altura de jantar e me esquecera dele

- Uma banana Titina

não só os eucaliptos, os legumes da horta, as laranjeiras do pomar que me odiavam, nespereira que não dava flores

- Vais morrer

de galhos esculpidos contra o muro da quinta-feira

- Vais morrer

(Antunes, 1998, p.127)

O trecho acima, trecho de um dos relatos de Albertina, demonstra como funciona a presença do ritornelo no *Manual*. A frase “Vais morrer” funciona como um refrão uma espécie de motivo, ou melhor, um *leitmotiv*, um motivo condutor que estabelece um tema-núcleo dentro do relato/comentário formado por várias situações diferentes - a tentativa frustrada de Francisco em tentar usar a sua influência política para atingir Pedro, o abandono de Albertina depois de internada no lar Misericórdia de Alverca, a entrega da filha do caseiro à Alice – intercaladas pelo uso da polifonia/policronia num ritmo capaz de atribuir a tensão necessária para o tipo de situação descrita no livro.

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

(o varão com três cabides sem roupa)

o berço antigo do sótão, prestes a desfazer-se em placas de ferrugem, almofadado por uma toalha de banho, tudo em mau estado, tudo apodrecido, quando me inclinei para o berço e peguei a criança ela cessou de dizer

- Não

imóvel, inerte como se desistisse de tudo, indiferente entre o armário e a cama, a caminhar devagar atrás de nós vendo-nos descer os degraus sob a confusão dos pombos, chofer a trazer o automóvel do telheiro da garagem, a esperar-nos junto ao anjo que lia um livro sem letras com as órbitas cegas, a árvore de galhos esculpidos contra o muro da quinta

- Vais morrer

nós do carro, na vereda de ciprestes na direção do portão, o pomar, a horta, a filha do caseiro a espiar-nos no estábulo, eu no banco de trás com a criança a pensar que não entendo nada dos sentimentos das pessoas porque ao olhar para lá do fumo do escape, para lá do calor que suspendia as rosas, 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 (Antunes, 1998, p.133)

O fim do relato de Albertina, descrevendo a perda forçada da guarda da filha da cozinheira com Francisco, serve como um exemplo dos vários efeitos que esse modo de produção da escrita pode assumir. A descrição que se transforma em narrativa através de cortes, a presença do ritornelo “Vais morrer” como *leitmotiv*, as manifestações expressionistas carregadas de um lirismo tão intenso que é capaz de animizar os objetos – a estátua de um anjo que passa, com as órbitas cegas, a ler “um livro sem letras” – são recursos surgidos da decisão de assumir, simultaneamente, a dificuldade de narrar e a responsabilidade de narrar uma história.

O que acaba por surgir desse processo é um novo agenciamento entre interior e exterior, pois, se no nível interior a fala surge entre a fala propriamente dita e o fluxo de consciência, em relação ao nível exterior a subjetividade deixa de ser um elemento a-social e acaba sendo fruto das relações de força dentro das mais diversas instituições. A primeira e a mais constante é a própria instituição inquisitorial encarnada pela figura do inquisidor, sem um espaço fixo definido ele atravessa todo o livro interrogando as personagens e produzindo subjetividade a cada pergunta.

O inquisidor, no entanto, não é a única figura a provocar o processo subjetivo nas personagens. As próprias instituições também produzem subjetividade. Quando João, ao entrar no tribunal, pensa não quinta de agora “mas na casa e na quinta do tempo de meu pai” (Antunes, 1998, 9) produz uma subjetividade. As instituições, portanto, produzem subjetividade com uma intensidade e com uma lógica própria. Um outro exemplo dessa produção institucional da subjetividade é a situação de Francisco na clínica. Cada intervenção das enfermeiras provocam um processo subjetivo em Francisco e o primeiro relato do senhor doutor é bem claro nesse sentido. Francisco, a medida em que é tratado pelas enfermeiras, estabelece uma comparação da clínica com o campo de concentração para presos políticos de Moçamedes (Antunes, 1998, 328). O elo de ligação entre os dois ambientes é o desinteresse, tanto as enfermeiras quanto Francisco, quando comandava o campo de concentração, não tinham qualquer interesse afetivo pela situação de seus internados e apenas respondiam as exigências burocráticas de suas respectivas instituições.

O processo subjetivo no *Manual* aponta para uma crise, para uma degeneração cuja origem, vide o subcapítulo anterior, é anterior ao 25 de abril. O que a revolução dos cravos marca, e isso já foi dito, é o caráter explícito dessa crise. A família patriarcal é o foco para a

descrição dessa crise, mas as outras instituições também degeneram, veja a situação da clínica, do tribunal. Todo o romance é marcado por um clima de crise quando se fala em seu caráter subjetivo. No entanto, a crise permanente não significa que essas instituições não funcionem mais. A própria família, que nem existia mais quando o romance começa, talvez seja a mais poderosa instituição pois marcou de forma definitiva a biografia das personagens e as acompanha e as acompanhará pelo resto de suas vidas. Esse processo comprova que na crise permanente das instituições, observadas pela ótica do controle, funcionam de uma forma mais intensa e, como a estrutura de cada relato/comentário confirma, sem as limitações de caráter espacial. Assim como Francisco se surpreende ao constatar que não está na quinta, mas todavia vê a quinta, que não está em casa porém está em casa (Antunes, 1998, 345) surpreende perceber como a produção de subjetividade não se restringe a um lugar específico no *Manual*. As personagens sempre estão, na quinta, na clínica, em casa no que se refere à produção subjetiva e essa é uma característica da subjetividade contemporânea⁷. A indefinição do lugar da produção subjetiva está intimamente associado à indeterminação da forma literária que procura representar essa subjetividade. Basta agora, depois de identificar os motivos para essa indeterminação, procurar saber por que as personagens do romance não têm consciência de seu narrar impreciso.

⁷ Negri (2001, p.217)