



PARTE 4
DOSSIÊ LITERATURA
PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A TORMENTA DA ESCRITA – UMA LEITURA DO ROMANCE *O MANUAL DOS INQUISIDORES*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

*Cid Ottoni Bylaard**

RESUMO

O manual dos inquisidores parece tratar de um tema aparentemente banal: a ascensão e a queda de um poderoso. O poder, entretanto, é aqui volatilizado e desestabilizado por uma escrita que esconde um saber inoperante, ou um não-saber, um discurso inútil e mentiroso, que se desenvolve a partir de si mesmo, eliminando o caráter retórico, mitológico ou ideológico da literatura.

Este estudo pretende evidenciar a atormentada busca do absoluto por esta escrita que rompe com a narrativa utilitária para se fazer arte em suas excentricidades e em seus excessos.

Quando terminamos a leitura de *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes, podemos ter a impressão de que o grande tema aí trabalhado é o poder, em várias de suas formas. Como se nos afigura então esse exercício nas relações entre os personagens da história? O poder é suficientemente questionado, explicado, denunciado ou justificado? Qual é a verdadeira potência que emerge desse texto tenso? As relações de força que emanam do mundo das condições são aqui desmoronadas, pulverizadas pela potência da letra, que neutraliza os estados do poder e inverte sua significação, conduzindo à absolutização do

* Professor de Literatura Brasileira no Pré-vestibular Pitágoras.

texto, tendência que se verifica na prosa atual. Essa tendência não foi inventada em nosso século, mas se afirma como uma das grandes manifestações da narrativa “pós-moderna”, entendida como a prosa do final do século XX que, não obstante, ainda não encontrou uma direção característica que a peculiarize, embora traços gerais do romance pós-moderno sejam apontados por alguns autores, como Antoine Compagnon (1996, p. 114): “... a indeterminação do sentido, o questionamento da narração, a exibição dos bastidores, a retratação do autor, a interpelação ao leitor e a integração da leitura...”.

Assim como o poder, cujo campo de forças supostamente revelaria um eixo central na figura de Francisco, é aqui volatilizado e desestabilizado, esconde-se também no texto um saber inoperante, ou um não-saber, um discurso inútil e mentiroso, a letra escrita órfã, muda e tagarela.¹

Maurice Blanchot (1998, p. 265) preconiza que essa necessidade do absoluto fatalmente conduzirá a literatura à sua essência, o que significará seu desaparecimento, provocado por sua soberania essencial e desmedida. Na tradição clássica, o cerimonial literário convencional buscava conter a potência deformadora das “belas letras” estabelecendo parâmetros reguladores. Esse sistema produzia obras que, no entender de Jacques Rancière (1995, p. 25), representam mais um saber do que propriamente uma arte. A ruptura gradual com as convenções miméticas, inaugurada na narrativa com **Dom Quixote**, de Cervantes, ensejou o aparecimento da literatura, em substituição às belas letras.

Na opinião de Walter Benjamin (1994, p. 201), o advento do romance provoca uma lamentável devastação na narrativa, porque o romance é livro, é página impressa, seu leitor é solitário, o texto “nem procede da tradição oral nem a alimenta”. Blanchot (1998, p. 278) nega a monstruosidade do romance, salvadas as exceções, considerando-o “un monstre bien éduqué et très domestiqué”, que preserve sua preponderância, a despeito das aparentes liberdades e audácias, com a “sûreté discrète de ses conventions” e “la richesse de son contenu humaniste”, e reivindica o estilhaçamento da literatura, a dispersão que a fará aproximar-se de si mesma. Enquanto Benjamin lastima as ousadias do romance, que cessa de dialogar com o mundo exterior, tornando-se interioridade pura, Blanchot (1987, p. 12) defende e profetiza a passagem do romance para o exterior, tornando-se o discurso que se desenvolve a partir de si mesmo, eliminando o caráter retórico, mitológico ou ideológico da literatura:

... language escapes the mode of being of discourse – in other words the dynasty of representation – and literary speech develops from itself, forming a network in which

¹ Para Rancière (1995, p. 8), a letra sem pai sofre a dupla crítica de ser ao mesmo tempo muda e excessivamente falante. Calada porque está livre da voz, do enunciador que legitima seu conteúdo. Por isso mesmo ela se torna falante demais: sem “pai” que a proteja, ela vai rolar pelo mundo, sendo utilizada por quaisquer emissores em quaisquer situações e para quaisquer receptores.

*each point is distinct, distant from even its closest neighbors, and has a position in relation to every other point in a space that simultaneously holds and separates them all.*²

Essa ruptura, que propiciou ao romance a superação da narrativa no sentido benjaminiano (a narrativa que contém um conselho, um ensinamento), é levada às penúltimas conseqüências em **O manual dos inquisidores**, evidenciando sua atormentada busca do absoluto, que constitui nossa proposta de investigação neste estudo. Cabe-nos indagar com Blanchot se a última conseqüência será o desaparecimento da literatura.

Uma investigação sobre a estrutura do romance revela como o discurso chega ao leitor (*vide* mapeamento do romance em anexo). Não há um narrador. Existe um ser suspenso, o escutador, o grande inquisidor, que ouve prestações de contas de pessoas que transitam ou transitaram pelo universo deformado e deformante da escrita, edificado sobre ruínas. Os relatores são todos personagens próximos de Francisco, o “senhor doutor”: João, seu filho; Titina, a fiel governanta; Paula, a filha bastarda; e Milá, a substituta de aluguel. O quinto grande relato, do próprio Francisco, é o mais importante de todos para a constatação final da inexistência de poder e saber, e para a verificação da potência da escrita.

Cada relato, exceto o último, é seguido de um comentário, que lembra a função do *volumen commentarium*, livro de memórias ou de registros, atas, sumário de acusação ou defesa; ou volume de esclarecimentos sobre determinada obra. O *commentator*, nesse caso, é também inventor, autor. Os comentaristas, em **O manual dos inquisidores**, analisam, ponderam sobre um outro discurso que deveriam conhecer, dando sua interpretação às ações ou às palavras de outrem. Note-se que a etimologia da palavra “comentário” engloba atitudes como lembrar, meditar, refletir, estudar, inventar, idealizar, falsear, maliciar, fingir.

Há cinco grandes relatos, cada um deles composto de três relatos e três comentários, com exceção da quinta parte, que termina no terceiro relato. O terceiro comentário do quinto movimento é seu, leitor, e aponta para a revitalização da narrativa – que é sua eliminação – por meio da grande concessão: “apesar de tudo”, apesar de não ter sido, apesar de ter falhado. A grande falha da narrativa não pode ser corrigida pelo olhar final de Orfeu; antes, acaba de provocar sua ruína, a impossibilidade de resgatá-la. Eurídice, a essência da obra, permanece em sua obscuridade; Eurídice, a experiência desmedida da profundidade, não pode vir à luz, pois esse ato seria dar um fim ao infinito, pôr um termo ao interminável. Eis por que Francisco

² “... a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – em outras palavras, da dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir de si mesmo, formando uma rede na qual cada ponto é distinto, distante até de seus vizinhos mais próximos, e ocupa uma posição em relação a cada um dos outros pontos num espaço que simultaneamente os aproxima e os distancia” (Trad. do autor).

morre duas vezes no romance, e morrerá quantas mais forem necessárias, porque sua história não pode ter fim.

Na primeira parte, o relator é João, filho de Francisco, ex-ministro poderoso da ditadura salazarista que se indis põe com os donos do poder e cai definitivamente em desgraça após a revolução de 1974 em Portugal. Os relatos de João são seguidos dos comentários de Odete, filha de Heitor, o caseiro da quinta, de Sofia, ex-mulher de João, e de Pedro, o tio de Sofia.

O primeiro relato é emblemático da estrutura geral do romance: uma cascata de depoimentos em que se sucedem vertiginosamente planos espaciais e temporais nas mais diversas vozes. A primeira cena é a entrada de João no tribunal em Lisboa acompanhado de seu advogado, para a audiência de seu divórcio com Sofia. Aí se superpõem vários momentos da vida de João, num alucinante movimento de incrível plasticidade. O grande símbolo do poder de Francisco, seu pai, é a quinta, que neste momento é a imagem da ruína:

... 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... (Antunes, 1998, p. 9)

O contraponto da destruição remete aos tempos de exuberância do senhor, “... a casa e a quinta do tempo do meu pai de escadaria ladeada de anjos de granito e dos jacintos que cresciam ao longo das paredes, uma agitação de criadas nos corredores...” (Antunes, 1998, p. 9). Neste ambiente, o ministro exercitava seu poder, desafiando poderes igualmente consideráveis, como a Igreja, desrespeitando o sacramento da comunhão ao acender cigarrilhas durante a missa que se realizava aos domingos em sua própria casa, sacrificando a pobreza subalterna à consumação de seu prazer de rico e poderoso, perpetuando na religião a relação de ignomínia, ao violentar a cozinheira sobre o altar da missa, ao abusar da filha do caseiro na manjedoura, “afetos reativos” foucaultianos, desprovidos aqui de capacidade de resistência, “a esmagar-lhe o umbigo nas nádegas, de cigarrilha acesa apontada às vigas do teto sem que a filha do caseiro protestasse ou imaginasse protestar, sem que o caseiro protestasse, sem que ninguém protestasse ou imaginasse protestar...”. O gozo e usufruto do poder é sustentado pela fórmula: “— Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão” (Antunes, 1998, p. 11).

Por época do divórcio, João morava sozinho na quinta decadente, já decaída, onde sua filha mais velha, que lhe arranhou o advogado, o encontra na pior das condições, espantada com “as janelas sem vidraças e as tábuas podres do soalho, examinando indignada um tacho de sopa fria no piano ao lado do retrato da rainha, examinando indignada as cascas no tapete...” (Antunes, 1998, p. 11), o João a construir

um inútil barco para tentar uma saída inexistente. No tribunal, sua figura também decadente, de roupas velhas e gastas, uma corda no lugar do cinto, os sapatos sem graxa, contrasta com o advogado de roupas e maneiras caras, a olhá-lo com desdém. O mesmo desdém com que sua sogra o olhava na época em que era pretendente à mão de Sofia, de família pretensamente aristocrática, caída em desgraça na revolução e reerguida posteriormente. A Sofia igualzinha à mãe, o advogado de Sofia igualzinho ao advogado dele, “a imagem no espelho, a réplica, o gêmeo” (Antunes, 1998, p. 20), a indiscernibilidade do poder, que se aplica a “qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido” (Antunes, 1998, p. 7); não há lados opostos, todos os lados são um só.

O segundo discurso do João intensifica a incrível mistura de imagens vertiginosas, de planos temporais que se superpõem, às vezes numa mesma frase:

Um silêncio amável, um interesse educado, o véu de noivas de uma coroa de flamingos no rastro de um pacote, o camponês de bata a desrolhar cervejas, a baralhar as cartas no tampo do piano, o meu pai a romper finalmente do escritório no passo de dantes, eu a estender-me na toalha de praia de modo a que não me vissem a cara... (Antunes, 1998, p. 49)

Vários momentos entremeiam-se no pequeno trecho: João em companhia da Sofia e parentes, quando era noivo dela; o pai, vítima de trombose, “assistido” por camponeses embriagados; o mesmo pai no exercício pleno de sua autoridade; o retorno ao momento com a Sofia.

O terceiro depoimento do João completa o mosaico de sua situação com a expulsão da quinta que herdara do pai, a qual passara judicialmente às mãos dos tios de Sofia, como paga pelos “prejuízos” causados a eles pelo João.

Odete, filha do caseiro, a qual teve acesso ao relato do João por meio da fala do escritor, comenta o atrevimento do João de “dizer coisas horríveis do senhor doutor” (Antunes, 1998, p. 23), que, apesar de estar muito doente na clínica, pode melhorar e infernizar a vida do filho. Em seguida ela se apresenta e diz como foi parar na quinta, para morar no estábulo, em meio a vacas, pombas, galinhas e cães, “nem uma hora para escolas e livros” (Antunes, 1998, p. 23). O pavor de Odete é a luz do dia, quando “as laranjas apagavam-se” e a ameaça de morte por vontade do ministro se espalhava por toda parte; a noite era de paz, o tempo parecia que parava, e suspendia o perigo de morte, as laranjas brilhavam refletindo a luz do candeeiro. Após a revolução, a existência após a expulsão da quinta, o cuco que “piava horas inventadas” (Antunes, 1998, p. 31), a morte do cuco trancado em sua morada e deitado ao lixo “num pedaço de jornal para evitar o cheiro” (Antunes, 1998, p. 31), a inexistência do tempo, a metamorfose do cuco de ser inanimado em animal animado na morte, o fantasma do senhor doutor ainda a assombrá-la, a súplica ao autor que lhe

garanta que o ex-ministro não sara. Após a revolução, a constatação de que inexistia a liberdade decantada pelos operários da fábrica, “já que a miséria permanecia a mesma só que com mais gritaria, mais bêbedos e mais desordem por não haver polícia...” (Antunes, 1998, p. 32).

A voz de Sofia, ouvida no segundo comentário, é a voz da autoridade legitimada pela riqueza e pela posição social, com direito a ter um pobre só para ela. O texto da Sofia é uma grande caricatura do poder do ponto de vista do poderoso “ingênuo”, em que o antagonista é o povo, os pobres, que reclamam de fome, de falta de liberdade, “o mais contra Deus que calcular se pode...” (Antunes, 1998, p. 62), pobres que, da ótica de sua mãe, reproduzida por ela, reclamam sem nenhuma razão, porque a vida deles é a mais descomplicada possível, chegando a provocar a inveja e conseqüentemente o pecado nos ricos:

... chega-se a ter inveja porque a sua única obrigação é esperarem que a gente os visite e irem à consulta da tuberculose de modo que sobram dias inteiros para o que lhes der na real gana, pedir esmola, tossir, ter filhos, vasculhar os caixotes, brincar com as crostas das feridas, deixar cair os dentes, sei lá, o senhor prior para a minha mãe, de garfo no ar, repreensivo, a bisar o suflê.

— *Olha que não é bonito ser-se invejoso, senhora dona Filomena, três Ave-Marias e um Pai-Nosso de penitência, e é já...* (Antunes, 1998, p. 62)

A autoridade religiosa ensina que é pecado ter inveja; no entanto, a inveja manifestada tem como objeto a pobreza, algo absolutamente indesejado da aristocracia, ou seja, é uma inveja falsa, inexistente. Extinta a causa, o efeito se extingue, tornando o penitente inimputável, e o mito cristão deformado, incapaz de qualquer ensinamento moral ou religioso.

No terceiro comentário da primeira parte comparece o tio rico de Sofia, a discursar com a maior naturalidade sobre suas artimanhas para amealhar riqueza e poder, incluindo o assassinato do próprio pai.

A voz dos relatos da segunda parte é a de Titina, dona Albertina, a governanta da casa do ministro, que julga imprescindível seu saber na orientação da residência. O momento da enunciação é a velhice da ex-governanta em Alverca, que é assistida por uma terapeuta ocupacional e aguarda o dia em que o ministro e seu filho João voltarão para reconduzi-la à gerência da casa da quinta. Ela lembra a infância de João, a briga e a separação dos pais do menino, o nascimento da filha da cozinheira com o ministro, a Paula, que é retirada da mãe no dia do nascimento, a suprema indignação do ministro ao ser preterido quando da indicação do Presidente do Conselho, após a saída de Salazar, o delírio conspiratório para o derrube do usurpador, o delírio solitário do senhor doutor a querer tomar Portugal e entregá-lo a si mesmo. Titina ainda se considera a dona da quinta, e aguarda o dia em que retorna-

rá, sob o efeito da “malícia dos objetos inanimados” (Antunes, 1998, p. 100), que a fazem pensar ter ainda poder sobre eles:

... possuo uma casa e uma quinta inteira e árvores e corvos em Palmela, um estábulo de vacas sem falar nos porcos nos perus nos coelhos nas galinhas nas rolas nos pombos, possuo um jardim uma piscina um roseiral e uma estufa de orquídeas, vinte empregados incluindo as criadas para dirigir e andar de olho em cima a impedir que me roubem pois qualquer criatura inteligente sabe como é o pessoal nos dias de hoje, e não vou ficar muitos meses nem muitas semanas a bordar papagaios diante dos quintais dos mendigos de África e dos pilares do viaduto dado que mais dia menos dia, talvez já amanhã, talvez já logo à noite, o senhor doutor vem buscar-me de carro, abrir-me a porta para eu entrar, contornar o automóvel, instalar-se ao guiador, e com as minhas colegas nas cortinas levar-me de regresso a Palmela, levar-me de regresso ao que é meu. (Antunes, 1998, p. 158)

Comentam os relatos de Titina, pela ordem: a cozinheira, o veterinário e a terapeuta ocupacional. A cozinheira Idalete refere-se ao relato de Titina, reivindicando para si a preferência do senhor doutor, e conta como ficou grávida do ministro e teve seu parto assistido pelo veterinário no estábulo. O segundo comentário é do veterinário-parteiro, que se sentia desconsiderado pelo dono da quinta, como se fosse um reles empregado, sem direito a frequentar a sala do ministro, sem direito a um aperto de mão. Ele comenta os deboches públicos ao ministro traído pela mulher. Lina faz o terceiro comentário. Ela é a terapeuta ocupacional, que mora no mesmo apartamento de Titina. Ela acaba ficando com o João, que havia ido a Odivelas em busca da mãe que o abandonara em pequeno. Mais uma vez revelam-se os bastidores da escrita: a personagem Lina dirige-se ao escritor, que ouve o seu relato, tenta seduzi-lo com um convite para um fim de semana em uma “estalagenzinha no norte” (Antunes, 1998, p. 163), e lhe propõe ditar farto material para um romance sobre advogados depois que ele terminar este livro.

A epígrafe da terceira parte fala “da existência dos anjos” (Antunes, 1998, p. 170), os inocentes bastardos, incompreendidos ou simplesmente vítimas de uma relação, como Paula, o filho de Paula, o bobo Romeu, a filha da feitosa. Os três relatos têm a voz de Paula, que vivia com a mulher que a adotou. É reconhecida pelo pai, e todos na cidadezinha a reverenciam por ser filha do ministro, passando a desprezá-la quando o político cai em desgraça. Em seu terceiro relato, a personagem denuncia a presença do escritor a ouvir sua história para escrever um livro: “espere aí espere aí enganei-me não era o que eu queria dizer não escreva isso” (Antunes, 1998, p. 230), “penso que não sei mas não tenho a certeza ou pronto está bem escreva no seu livro que sei e não merece a pena falar...” (Antunes, 1998, p. 239).

Os comentaristas são a madrinha de Paula, o bobo Romeu e César. Alice, a madrinha de Paula, conta os vinte e seis anos de sua vida passada em Angola e a adoção de Paula em seu retorno. Romeu, filho bobo do louco Januário, é vizinho de

Paula, trabalha no mesmo escritório que ela. Ele comenta sua vida próxima a Paula, seus delírios em que vê as caravelas da época das grandes navegações. César é o chofer de táxi que seduziu Paula. Seu comentário está impregnado de impressões amargas da surra que levou dos homens do ministro por ter desencaminhado sua filha Paula. Ele se dirige diretamente ao escritor, chamando-o doutor, e declara logo que não vai ler os papéis contendo os relatos de Paula, “o que a Paula contou não me diz respeito nem me interessa, escusa de mexer na pasta, de mostrar esses papéis que tenho mais que fazer e não vou lê-los, ou bem que me acredita ou bem que não me acredita e já vai cheio de sorte de eu falar consigo” (Antunes, 1998, p. 243).

“Os dois sapatos descalços no êxtase” (Antunes, 1998, p. 253), da epígrafe da quarta parte, remetem aos sapatos abandonados por Isabel na casa do ministro, posteriormente usados por Milá, a quem o ministro aluga para substituir a esposa que o deixou, por ter ela alguma semelhança com a ex-mulher.

Milá é a titular dos relatos dessa parte. Ela é a que vai com qualquer um, e se torna amásia do ministro, com aprovação da mãe. Milá cumpre o papel de representar Isabel, e quase chega a imaginar que gosta do ministro, embora sinta na relação um gosto ruim de coisa velha. No terceiro relato, Milá é interlocutora do escritor. Ela não se lembra exatamente há quanto tempo ocorreram os fatos narrados, quinze, vinte, vinte e cinco, trinta anos, o escritor parece sugerir que foram trinta, a personagem concorda, “... sejam trinta anos, não vamos discutir, não os contei...” (Antunes, 1998, p. 300). Aqui ela conta como rompeu com o ministro, reencenando a partida de Isabel, dupla tristeza do velho.

No primeiro comentário, dona Dores vê em Milá a boneca morta a entregar-se ao ministro velhote. O comentário seguinte é de Leandro, o porteiro do prédio onde moram Milá e a mãe, que as detesta mas tem que aturá-las por causa do ministro. Ele refere o abandono da casa pelas duas quando Milá rompe com o ministro. Tomás, o ex-chofer do ministro, também faz seu comentário à história que está sendo escrita. O escritor viaja para inquirir os personagens onde eles estão sobre Salazar, Estado Novo, ministro e namorada de ministro, espantando o Tomás, que nem sequer tem seu nome na lista dos telefones. O personagem de certa forma tenta não obedecer ao autor, propondo-lhe que fiquem ambos em silêncio, “para gozarmos a tarde”, pois “não há utilidade em desenterrar o passado” (Antunes, 1998, p. 315). A fala de Tomás enseja uma reflexão sobre a inutilidade, ou mais além, sobre a perturbação da literatura, escrita que compromete a tranqüilidade das pessoas. O melhor é esquecer a literatura, esquecer os problemas, microfones, películas, dossiês,

you are forgotten from the book and from Salazar and from the minister, and I, who did not tell you anything, who knows that I did not tell you anything, who for all the money in the world did not tell you anything, forgotten not from Serpa, not from my wife, not from the deceased called celestes but forgotten from Espanha... (Antunes, 1998, p. 323)

A quinta seção é o relato de despedida de Francisco, o ex-ministro, que se encontra em uma clínica após ter sofrido uma trombose, onde, sabe-se através da Paula, ele morreu. Ele se despede do livro, entretanto, bem vivo, delirante, pedindo ao escritor que, ao invés de ficar escutando o que ele diz e anotando suas palavras, o ajude a desatar a ligadura do braço para que ele se vista e fuja da clínica. O escritor, com seu poder de invenção, podia colocá-lo em qualquer esquina de Lisboa que ele se arrumaria. Se a verdade do livro é a perda da quinta, a perda de Isabel, a perda do ministério, nada há a fazer, o personagem conforma-se, mas deseja ao menos ser salvo daquela clínica, ser retirado dali pela potência do escritor, “largue-me onde quiser e adeuzinho...” (*sic*, Antunes, 1998, p. 373). Os planos do personagem de tentar vida nova são interrompidos pela construção de sua estada na guerra de Angola em 1961, onde os próprios homens de Salazar atearam-lhe fogo e ele morreu no meio dos cadáveres das coisas. Se ele morreu em Angola em 1961 ele não poderia estar ali a pedir a liberdade e a construção de uma nova vida. Resta então ao personagem pedir que o escritor diga ao seu filho, “... que não sabe sequer governar-se sozinho nem tomar conta de si, um inútil, um pobre-diabo, um garoto com medo do escuro, dos ciganos, dos lobos...” (Antunes, 1998, p. 379), que o escritor dê o recado ao seu filho:

... como hei-de explicar-lhe, como hei-de tornar isto claro, dizer ao pateta do meu filho que posso não ter sido mas que, posso ter falhado mas que, dizer ao pateta do meu filho, você compreende, dizer ao pateta do meu filho

... peça-lhe que não se esqueça de dizer ao pateta do meu filho que apesar de tudo eu. (Antunes, 1998, p. 379)

É o fim do relato do velho ex-ministro, que consegue arrancar de dentro de si um rompante de ternura para com o pateta do filho. O velho se rende à evidência de sua própria morte duas vezes narrada, uma vez na clínica, com direito a enterro com a presença dos filhos, e a outra muito antes, em Angola, em meio aos cadáveres das coisas.

Os comentaristas da parte final são Martins, até então desconhecido, com quem o velho jogava xadrez na quinta arruinada, e Isabel, que relembra o tempo em que morava com o pai, tenente-coronel que caiu em desgraça e depois foi reabilitado pelo ministro que lhe levou a filha e se casou com ela. Isabel gosta e não gosta, sente e não sente, mais personagem do que gente, a cumprir um papel no teatro do texto maçador com o ministro, e na peça em que é amante de Pedro.

Ecce liber, o volume impersonificado (Blanchot, 1998, p. 303), sem um pai que lhe dê voz e autoridade, um conglomerado de corpos que não se salvam, corpos e vozes que se debatem entre legitimação e deslegitimação, em caricaturas grotescas, em hipérbolos cruéis de elementos estereotipados, em relações instáveis entre as pa-

lavras e as coisas. A ausência de um condutor da narrativa implica também a inexistência de um mestre de saber que possa veicular algum ensinamento que se faça filosofia. A crise da autoridade narrativa permite que os corpos se apresentem construindo um discurso de destruição, fragmentação, insolubilidade, de desastre iminente, de desordenação das posições do falante e do discurso, do pai enunciador e da letra filhote. O tecido de que se faz a escrita é a justaposição de falas e fatos anarquicamente acumulados, razão e desrazão se sucedendo na confusão de planos temporais, em que sucumbe o sujeito falante, compondo um *patchwork* molecular em que há uma violenta força de atração e repulsão entre suas moléculas, dispersão de sentidos que não suprime a unidade interna.

As vozes não sabem o que dizem, são ao mesmo tempo mudas, faladeiras e mentirosas, porque não têm um pai que as organize, que as censure, são vozes pertencentes a corpos abjetos e imorais, que não contam com um saber, uma tradição que os proteja, e por isso mesmo não sabem transmitir nenhum saber que lhes dê sentido à existência, que estabeleça algum tipo de compromisso com a representação da verdade. O esvaziamento de sentido torna-as infinitas, ausentes no tempo, dos miseráveis aos poderosos, aliás, todos miseráveis, e por isso mesmo todos poderosos em seu discurso, num universo desmedido, de existências imensuráveis, que deitam à vala comum todo o seu desprezo, violência, perversão, hipocrisia, ganância, manipulação, demência, covardia, mediocridade, submissão etc.

Quem são os inquisidores e quem é ou são os acusados? Num primeiro plano, destacam-se o grande inquisidor que se coloca defronte de cada uma das vozes e o grande acusado, o personagem-senhor-doutor, protagonista do desastre. O primeiro nóculo da rede é partida para os outros, em que cada voz falante se torna um torquemada dos demais corpos, dos quais não se esperam gemidos ou queixas, mas novas ofensas e heresias. A errância dos depoimentos muda as posições, inquisidores tornando-se acusados, testemunhas tornando-se inquisidores, acusados tornando-se testemunhas e os inversos possíveis e fantasiados.

Tudo isso se passa num país fictício chamado Portugal, um Portugal infernal inventado por António Lobo Antunes, a destruição do Portugal do mundo das condições e sua posterior edificação num meio em que tudo se transforma e a tudo deforma, a literatura. A potência da escrita recusa aqui os pólos da história e do símbolo, subvertendo as leis das convenções da narrativa para criar uma nova lei interior que exponha uma natureza desvinculada das maneiras de apresentar e relacionar os fenômenos próprias do mundo da representação.

Não se trata apenas da mutilação ou da deformação ou da caricaturização da realidade, mas de uma outra ordem de relação com essa realidade, no sentido de desrepresentação, de inutilidade, de negação de um corpo glorioso, de supressão de quaisquer conselhos ou valores morais ou verdades eternas que permitam edificar

uma relação de dependência entre o mundo da arte e o mundo das condições. Não é apenas a prosa que transgride o cerimonial literário, a bela linguagem (bela letra), as convenções da narrativa; mais do que isso, é a prosa que não mais deseja continuar a lutar pelo mundo, manter seu valor de verdade, ou valor de uso.

A insubordinação à velha lei revela-se inicialmente na ruptura com os princípios clássicos da *inventio* (assunto), da *dispositio* (organização das partes) e da *elocutio* (tons e complementos convenientes à dignidade do gênero e à especificidade do assunto). Não mais o conteúdo que determina o metro, a unidade de tom que garante a dignidade da obra, que preserve a hierarquia dos gêneros. Não mais os saberes que explicam ou as normas que regulam as belas letras; não mais a correspondência entre a letra e seu pai, mas a falha entre o corpo e a letra.

Afinal, qual é o assunto de **O manual dos inquisidores**? A história de uma personagem “nobre” da ditadura salazarista caminhando inexoravelmente para sua queda, revivendo a temática da inquietude e da dor do homem diante do destino? A épica heróica de um país que encontra seu caminho na democracia? É evidente que não há nenhum resquício de nobreza nos atos de quaisquer dos personagens, ricos ou pobres. Se pudermos atribuir-lhes graus de “nobreza”, concluímos que os ignóbeis e desvirtuados preponderam, mesclados às vezes à “existência dos anjos” (Antunes, 1998, p. 171), num cenário de naufragos que se agarram à primeira tábua que lhes garanta a existência.

São personagens fabulosos, impossíveis, incomuns? Estranhamente comuns? Onde eles podem ser encontrados, senão nas vozes que os tornam possíveis? São criaturas que não declinam um saber, fantasmas nos quais o escritor não acredita e que não lhe dizem nada, cujas vozes poderiam reconstruir a tradição oral, mas escapam dela. Toda a estrutura cultural da sociedade, o *ethos* da coletividade é subvertido ou caricaturado, e essa atitude é tanto mais escandalosa quando se considera o povo inspirador da obra, que no mundo das condições preocupa-se em preservar valores e tradições, motivo pelo qual seria lícito esperar que os relatos e os comentários dos personagens tivessem então algo a ver com a tradição oral. São exemplos de desordem cultural: o camponês que maltrata o ex-ministro, dirigindo-se a ele com desprezo e rispidez; os doentes que voltam mais doentes ao buscarem o milagre em Fátima; a epifania às avessas na descoberta do veterinário de que estava dormindo com um monstro; o desrespeito caricatural aos pobres na fala de Sofia; o supremo egoísmo dos poderosos, apresentado de forma também caricatural no depoimento de Pedro, o tio de Sofia; a opção preferencial da Igreja pelos ricos.

Não há entre os poderosos (exceto talvez em alguns momentos de Salazar, representante da História, em suas poucas aparições) nenhum tipo de magnanimidade, nenhuma atitude de grandeza em relação aos afetados, nada que produza qualquer tipo de reação útil, que traga qualquer função ou saber. As relações de poder

denunciam um campo de forças em dispersão, que parecem não gerir ou controlar propriamente as vidas dos afetados, estabelecendo um clima de permanente insolubilidade, metaforizado na fuga impossível do João em seu barco inútil. O saber do mundo desaparece, cedendo lugar ao silêncio do mundo, a ausência do que há de usual e atual no mundo, a neutralização de sua existência como tal. Os corpos e as vozes que transitam nesse espaço de desordem têm, entretanto, uma função: servem para escrever um livro, que é a função de um escritor.

A tormenta da escrita de um livro, *ecce inventio*. Um escritor peregrina com uma pastinha debaixo do braço, munido de papéis, gravador, “rolos de películas” e dossiês, em busca de seus personagens, detentores das vozes que vão compor a escrita do livro.

Eis por que é essencial neste romance investigar a relação do escritor com seus personagens. Por que o escritor e não o narrador? É óbvia a supressão do narrador convencional, substituído por dezenove “relatores” e “comentadores” que são ouvidos pelo escritor, que tenta compor seu livro. É evidente que cada um dos dezenove depoentes tem um ponto-de-vista próprio, mas todos possuem a mesma voz, a mesma linguagem, praticamente a mesma inflexão, compondo uma estranha polifonia monócórdia, em que as pessoas têm pontos-de-vista diferentes mas apresentam uma mesma estruturação de discurso, em que não se distingue exatamente a dicção do ministro da dicção da camponesa analfabeta que habita o celeiro.

Dentre as dezenove vozes que se manifestam, oito explicitam algum tipo de atitude diante da presença do escritor, ou do inquisidor: Francisco, Paula e Milá (relatores); Odete, Idalete, Lina, César e Tomás (comentaristas). Os demais relatos e comentários não revelam uma reação explícita ao ouvitor, mas o tom dos discursos é evidentemente o de um depoimento.

O escritor condena seus personagens a declarações sem fim, a comentários sem fim, subvertendo seu papel de pai da narrativa, entregando-a à conversação incessante de seres guindados à condição equivocada de narradores, abdicando de seu papel convencional de condutor diegético, desfazendo “a bela lenda do relato em espelho e da biblioteca infinita onde a literatura gostaria de se refletir” (Rancière, 1995, p. 94), em nome da insensatez da narrativa, em função da qual existe a literatura, defeito de sentido do mundo do discurso em relação ao mundo das condições e da biblioteca. Quando o velho ministro se declara incendiado em Angola, desistindo, portanto, de ser salvo para a cidade real de Lisboa, pedindo e negando a autoridade de o escritor desfazer o que estava feito, ele dá ao discurso o toque de insensatez próprio da literatura. Não satisfeito, ele ainda pede ao escritor que dê o seu recado, de personagem, ao filho, seu conselho derradeiro para a existência do personagem filho, assumindo a paternidade do romance, que, desconcertado, cessa de existir na dimensão do pai para reviver nos outros filhos do aglomerado social.

Várias são as reações das personagens à presença do escritor. A Odete tem medo de que a escrita possa custar-lhe a vida caso o velho ex-ministro consiga se recuperar da trombose; a Idalete contesta as declarações de Titina trazidas pelo interlocutor, reafirmando seu lugar na preferência do ministro; a Lina perpetra um assédio sexual explícito ao escritor, que não reage; a Paula acaba conformando-se com o fato de que o que está escrito é um registro que não tem correção; o César recusa-se a tomar conhecimento do que a Paula declarou ao escritor e se apavora com a possibilidade de sua mulher encontrá-lo em um livro; a Milá desconfia de sua própria memória e dá razão ao escritor quanto à precisão das datas; o Tomás faz-se mouco diante das declarações do interlocutor e se recusa a falar, sem no entanto parar de falar.

As relações de Francisco com a escrita são mais atormentadas, talvez pelo peso de ser ele o protagonista do romance, de a ele caber a parcela maior de responsabilidade na fabulação da escrita. Em seu primeiro relato, ele parece dirigir-se a uma platéia: “como se eu fosse beijá-la, senhores” (Antunes, 1998, p. 331). No segundo, já há referências ao interlocutor: “peço desculpa, corrija” (Antunes, 1998, p. 352) e “enganei-me, corrija” (Antunes, 1998, p. 355). No último, revela-se o momento fabuloso do tudo é possível, tudo pode acontecer. O personagem quer ter o poder do escritor, e tenta restaurar sua antiga vida, com uma pequena ajuda do interlocutor, se ele pudesse parar de ouvi-lo e transformar-se em afilhado ou emigrante, qualquer coisa que não escritor. Isabel e Titina estariam esperando-o, ele ainda poderia “salvar esta miséria de desaguar nas mãos de uns estrangeiros quaisquer, salvar este bocado de mar sujo e catedrais”. Ele, o ex-ministro, decaído, doente, com o cérebro afetado pela trombose, ele, que não consegue falar e não pode compreender, é ele que faz o seu relato e tenta convencer o escritor de que as coisas podem ser diferentes.

O escritor, entretanto, não se deixa influenciar pela tentativa do personagem de assumir a história, e mantém a perda da quinta e o abandono de Isabel. O personagem tenta então uma fuga impossível da clínica e de seu desastre irremediável, como João a construir seu barco de fuga, como Romeu a navegar em suas caravelas rumo ao Brasil e à África. Entretanto, não há saída, não há solução, o ex-ministro morre duas mortes e continua falando, até que o escritor interrompe momentaneamente essa conversação sem fim da literatura, que se faz arte em suas excentricidades e em seus excessos.

ABSTRACT

The novel *O manual dos inquisidores*, by the portuguese writer António Lobo Antunes apparently refers to a common theme: the rise and fall of a mighty man. Nevertheless, power is overwhelmed by a writing that hides an inoperative knowledge, perhaps a non-knowledge, an unprofitable and mendacious speech, that develops from itself, eliding the rhetoric, mythological and ideological character of literature. This paper intends to demonstrate the tormenting search of absolute by this writing that disrupts with the utility narrative to make itself art in its eccentricity and excesses.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel, BLANCHOT, Maurice. *Maurice Blanchot: the thought from the outside/Michel Foucault as I imagine him*. N. York: Zone Books, 1987.