

Multiplicidade de vozes e ironia em *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes.

Mestranda Luiza Minnemann Conrado (UFF)

Resumo:

A ficção antuniana, caracterizada por ter na enunciação sua grande força motriz, é considerada uma das mais impactantes e agressivas da contemporaneidade portuguesa. Lobo Antunes faz uso freqüente de recursos como a ironia e a polifonia na construção de seu discurso, que pode ser percebido como algo delirante e que, com o passar dos anos, tem adquirido um caráter cada vez mais lírico. A proposta deste estudo é mostrar, a partir de conceitos de teóricos como Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin e Roland Barthes, o desenvolvimento desses dois recursos em O manual dos inquisidores (1998).

Palavras-chave: António Lobo Antunes, Ironia, Polifonia, Deslocamento do autor.

Introdução

Em *O manual dos inquisidores*, com seu estilo conhecidamente fragmentado e delirante, António Lobo Antunes mantém a tradição de impedir uma leitura acomodada, passiva e sem conflitos, o que resulta, também, do caráter extremamente irônico de sua escrita, configurado na maioria das vezes pela paródia e pela carnavalização, através das quais questiona os mitos, a história lusitana e a identidade nacional. Embora diversos aspectos sejam questionados (alguns, inclusive, muito delicados como família, política, religião, diferenças de classes sociais e alienação), o grande senso de humor e a espirituosidade deste contemporâneo fazem com que a leitura não seja penosa, nem entristeça o leitor, pois a abordagem que faz permite que mesmo assuntos dolorosos e trágicos acabem provocando o riso.

Durante muito tempo um dos temas mais recorrentes em suas produções foi a guerra colonial, porém, o fato de tratar deste tipo de assunto, do 25 de abril e da ditadura de Salazar (hoje menos freqüentes, é verdade, mas ainda constantes) não é suficiente para caracterizar o escritor em questão como um escritor político, afinal, em sua obra, o mais importante nunca é o processo político em si, mas os seres humanos envolvidos nele: sujeitos cheios de conflitos, em meio a conturbações políticas, mas sem que o texto se aprofunde demasiadamente nestas.

Sensível às fraquezas, tensões, ansiedades e frustrações dos indivíduos, assim como aos seus aspectos psicológicos mais singelos e mais sombrios, o autor atribui um admirável humanismo às personagens que cria/ironiza/parodia, seja quando, através de uma linguagem delirantemente clausrofóbica e paranóica, desconstrói a cena épica e transporta heróis, navegadores e mitos nacionais para mais perto do leitor, como faz em *As Naus*, ou mesmo quando nos faz enxergar o lado humano de homens políticos duros e até mesmo cruéis, como é o caso de um dos supostos ministros de Salazar em *O Manual dos Inquisidores*, um homem que, apesar da tirania, severidade e agressividade, é ao mesmo tempo carente, sofre por amor e está sujeito à mesma sorte de sentimentos a que qualquer pessoa comum pode ser submetida:

(...) como se eu fosse beijá-la senhores, como se quisesse beijá-la, como se me apetecesse beijar uma cadela esquelética, exausta, na agonia, sem forças para latir, rastejar, erguer o focinho sequer, como se me apetecesse beijar as formigas e as moscas que lhe passeavam no lombo sem que ela as sacudisse, como se me apetecesse beijar a baba de sangue do focinho, uma lata de conservas e um frasco de perfume vazio no parapeito, os pés descalços, pratos e talheres por limpar no lava-louças, uma criança lançando serpentinas de carnaval na varanda fronteira, como se me apetecesse, imagine, beijar uma cadela usada, uma cadela repugnante, se eu tivesse a caçadeira, trazido os cartu-

chos, gritasse pela Titina para mos ir buscar, e a minha mulher no sofazito de vime

– Não adianta chorar não chores não adianta chorar
como se eu chorasse senhores, como se fosse homem de lágrimas, como se a minha vida não melhorasse sem ela (...)
(...) por que motivo não vens comigo para casa, a Titina muda os lençóis da cama, muda as toalhas, põe o serviço das visitas, deita o pequeno para estarmos à vontade (...) precisas de engordar, ir à depilação, cuidar de ti, e que eu cuide de ti, precisas de ir à Baixa comprar roupa mas como se fala a uma bicho surdo atravessado numa calha de rega, a uma cadela enferma prestes a desaparecer debaixo da figueira, como se fala com pernas cruzadas e braços cruzados que me repelem, me recusam, se defendem de mim (...) (ANTUNES, 1998, p. 331 - 332).

Vale ressaltar que não vemos nas obras deste médico-escritor um discurso tradicional do amor, vemos esse sentimento agonizante, fracassado ou, na maioria das vezes, sua ausência, assim como o vazio e a falência das pessoas, a morte, a vida, a solidão, o abandono, a desilusão e o desamparo. Poderíamos sintetizar as personagens como existências à beira de um abismo interno.

O presente trabalho será dividido em duas partes, que tratarão, respectivamente, de dois aspectos selecionados em meio a tantas possibilidades oferecidas por esta escrita tão envolvente: polifonia e ironia, tendo como objetivo manter acesas as discussões e reflexões sobre assuntos que, embora não sejam inéditos, estão longe de se esgotarem.

1 Polifonia

A polifonia, de acordo com Bakhtin (1981), pode ser resumida como característica de um novo gênero literário criado por Dostoiévski: o **romance polifônico**. O novo gênero seria aquele em que as vozes do discurso não se submeteriam à figura de um narrador centralizador, ou ainda, seria aquele que apresentaria a alternância de uma mesma voz discursiva, evidenciando sua variedade interna. Metaforicamente falando, trata-se do que tem sido chamado de democratização estrutural do romance, que deixa de ser monopólio do discurso de apenas uma voz narrativa e passa a ter diversas vozes relacionando-se entre si em condições de igualdade.

Em *O Manual dos Inquisidores*, vemos António Lobo Antunes fazer uso da polifonia de maneira impecável, surpreendendo-nos com o excessivo número de narradores. A obra é agrupada em cinco grandes blocos de capítulos, chamados **relatos** e cada um deles caracteriza-se pela dominância da voz de um dos cinco narradores que poderíamos considerar como principais na narrativa (trataremos, daqui para frente, cada narrador dos relatos por **relator**). Os relatos encontram-se tripartidos e intercalados com a narração, os **comentários**, de outros quatorze narradores (daqui por diante chamados de **comentaristas**), que embora também possuam importância ocupam uma posição de menor destaque em relação aos relatores.

Os dezenove narradores, portanto, podem ser divididos em dois grandes grupos de acordo com sua relevância dentro do texto: um grupo de comentaristas – constituído por personagens-narradoras de importância secundária, que não apresentam reincidência de depoimentos e estão posicionadas ao longo dos relatos de acordo com sua ligação com os relatores ou com a função que desempenham na vida destes – e um grupo de relatores – constituído pelas personagens-narradoras principais, que apresentam reincidência de depoimentos.

Cada um dos relatores e comentaristas está direta ou indiretamente ligada à figura de Francisco, personagem-narradora central da narrativa e um dos supostos principais ministros de Salazar, mas que toma as rédeas da narrativa apenas no quinto e último relato:

(...) entrar no palácio que me cabe de direito, terminar com os abusos, colocar o Exército em sentido, enfiar esta bodega na ordem, governar este esterco, uns tabe-fes por aqui e por ali, os semanários caladinhos, o povo caladinho que é aquilo que ele gosta, pode crer que é aquilo que ele gosta, caladinhos e toca a andar que há-de haver neste país quem me siga, quem se lembre de mim e me respeite (...) (ANTUNES, 1998, p.371)

Diferentemente dos relatos anteriores que possuem, cada um, três comentaristas, o último relato apresenta apenas dois: Isabel, ex-mulher e objeto de desejo obsessivo de Francisco, e Martins, primo de uma de suas amantes. Se em alguns momentos o discurso do ministro mostra uma face de sua personalidade extremamente agressiva e doentia, em outros a mesma voz aparece contraditoriamente alternada; o autoritarismo excessivo acaba, na verdade, revelando-se como tentativa de esconder seu lado inseguro, sua necessidade de aceitação e sua carência profunda:

(...) e fazia de conta ser a minha casa ser a minha casa como fazia de conta que a mulher que me recebia no capacho e se vestia como a Isabel, se penteava como a Isabel, usava o perfume da Isabel era de fato a Isabel, não a Isabel da altura da separação mas a Isabel do tempo em que nos conhecemos, uma mulher que aluguei e decorei e paguei exatamente como o apartamento, com a mesma minúcia de cenário de teatro e o mesmo cuidado de relojoeiro, um quarto igual ao nosso quarto, uma sala igual à nossa sala, os mesmos retratos, as mesmas flores, o mesmo espelho onde ela me aceitou e rejeitou, cortinas verdes que me davam a ilusão das faias das quintas, a ilusão dos pássaros, eu a afagar a Isabel através daquela a quem chamava Isabel e se vestia e penteava e cheirava como a Isabel

– Gostas de mim? (ANTUNES, 1998, p. 374)

Exibe-se ao longo do *Manual* o que há de humano mesmo nas personagens consideradas mais desumanas e qualquer leitor atento pode observar que as vozes narrativas em diversas passagens comentam, coloquialmente, o que narram **com** alguém, um ser não nomeado, não descrito e que não aparece no *hall* de personagens, mas que seria supostamente seu inquisidor e que estaria a escrever um livro baseado nas histórias ouvidas.

Sobre a obra, diz Maria Alzira Seixo:

O *Manual dos Inquisidores* é, desta forma, um romance que muito simplesmente junta as falas de um grupo familiar restrito (pai, mãe e filhos), mas torna essas jun-turas complexas e desarticuladas, porque tal é justamente o seu sentido, na medida em que o pai é essencialmente o ser a cegamente obedecido mas nunca amado, e disso em música, em exigência, em prepotência e em oblíquas atitudes constantemente se queixa (...) e na medida em que o filho é negligenciado e secundarizado, a filha é ilegítima e conseqüentemente afastada, e a mãe apresenta uma grande au-sência determinante, pateticamente preenchida (em Lisboa) por uma Milá insciente e grotesca, e pragmaticamente substituída (em Palmela) por uma governanta dedi-cada que assume tacitamente, mas muito seriamente, o papel supletivo, e que pos-teriormente todos esquecem, no lar da Misericórdia de Alverca, constituindo assim mais um amor que neste texto se manifesta perdido e frustrado. (2002, p. 296)

O entrecruzamento de vozes ao longo dos relatos nos traz revelações tanto surpreendentes quanto comprometedoras sobre o passado, faz silêncio em relação a algumas questões e propicia que os depoimentos, como num grande e complexo quebra-cabeça, elucidem, aos poucos, uns aos outros.

Se por um lado, a polifonia impressiona, por outro, a reafirmação do estilo sinuoso e fragmentado, que favorece inclusive uma análise acerca dos aspectos barrocos na obra e que, sem dúvidas, merece ser investigado com mais profundidade, é um fato que propicia o processo de

desacomodação do leitor, fazendo com que, ao avançar de capítulo em capítulo, seja completamente envolvido pela multiplicidade de vozes que faz com que a leitura, geralmente realizada em uma posição de comodidade, transforme-se naquilo que para Umberto Eco (1994, p.9) é uma “máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”. Além disso, essa mesma pluralidade de vozes e perspectivas contribui para o “apagamento” da figura tradicionalmente centralizadora do autor que, propositalmente, vai “esfumando-se”, “desaparecendo”, “encobrindo-se” em meio ao emaranhado da narrativa e isto nos leva exatamente em direção ao que Barthes chama de “perda da identidade do autor”:

(...) a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1987, p. 49)

Vemos, no discurso paranóico, obsessivo e labiríntico da obra de Lobo Antunes, a figura do autor dissociar-se em meio a tantas vozes, cabendo ao leitor o papel de unificar o texto.

2 Ironia

Além da rotatividade de vozes de que tratamos anteriormente, percebemos neste romance, entre outras coisas, uma forte tendência à visitação do passado nacional. Para muitas pessoas falar em (re)visitar pode ter um aspecto melancólico e saudosista, por isso, deve-se desde já esclarecer que, neste caso, é uma estratégia consciente, extremamente crítica e ponto de partida para o que poderíamos considerar uma das mais marcantes características deste autor: **a ironia**. O uso desta característica, no entanto, não se restringe ao sentido vulgarizado da palavra, às definições dicionarizadas, trata-se de algo que transcende o sarcasmo, o escárnio e a zombaria (embora haja nela um pouco de tudo isto), uma força de atração capaz de aproximar afetivamente o ironista do objeto da ironia. Um dos recursos utilizados no processo de aproximação por este hábil manipulador da anacronia é mesclar e metaforizar o passado e o presente de Portugal através de recursos como a paródia e a carnavalização.

Prova disto podemos encontrar mesmo em narrativas não muito recentes, como é o caso de *As Naus*, onde os poetas, os navegadores, os reis, os heróis e os mitos nacionais são ironicamente “deformados” através da paródia e transformados no reflexo dessacralizador do império cantado pelo renascentista Camões em *Os Lusíadas*, evidenciando que a retomada que Lobo Antunes faz nada tem de gratuita, descomprometida ou inocente, mas funciona como uma espécie de pretexto, ou mecanismo, capaz de proporcionar uma análise imparcial da história, das personagens que fazem/fizeram parte dela e do comportamento lusitano, partindo da obtenção de uma relação sensivelmente mais intimista com estes objetos.

O mecanismo propulsor desta operação é o riso, desde o mais descarado ao mais contido (a ironia), capaz, nos dois casos, de aniquilar a autoridade que distancia o objeto, viabilizando, assim, seu exame. Sobre o riso, dirá Bakhtin:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo para que se torne cômico (...). O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. O riso é um fator essencial à criação desta premissa

de intrepidez sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo.
(BACKTHIN, 1988, p. 413)

Ou ainda, de acordo com Lélia Parreira Duarte (2000, p. 15), “o riso terá como fonte, no caso, o humor – a ironia *humoresque*, de que fala Jankélévitch e sua função emancipadora será então a de desmistificar a ideologia dominante (...)”. Se a ironia e o riso podem esvaziar a carga semântica historicamente atribuída ao objeto, fazem com que ele seja visto sem alegorias, máscaras ou subterfúgios, ou seja, como realmente é. Lobo Antunes, nesta tarefa, mostra diversas formas de realizar a ironia, formas estas às vezes violentas e cruéis, beirando o sarcasmo.

Se, por um lado, *O Manual dos Inquisidores* muito ironicamente mostra o poder, suas consequências e seus abusos na época salazarista, como no episódio em que o furriel Tomás reconstitui através de seu depoimento o assassinato do general Humberto Delgado cometido pela PIDE, a parodização dos fatos aponta incisivamente para as feridas da sociedade portuguesa, que parece esconder sob fachada uma profunda insegurança.

Um dos fatos que merecem maior destaque na narrativa, sob esta óptica, refere-se à degeneração física do ministro, que acompanha a degradação do fascismo em Portugal. É na Quinta de Palmela, espaço de desejo e de poder, que começa seu processo de decadência, desencadeado pela frustração do momento em que é abandonado pela esposa. A perda deste espaço para o homem que lhe roubara a mulher assinala ainda o final de todo um processo, coroando definitivamente a queda do fascismo. Trata-se do local, que pode ser entendido como metonímia de Portugal, em que acontece grande parte da história e onde o proprietário tem a autoridade incontestável de usar de seu poder para fazer o que bem entender, inclusive abusar sexualmente de mulheres:

(...) o senhor doutor dobrou-me para a frente, encostou-me a uma viga em que dormiam rolas e as placas do telhado estremeceram, procurou-me no vestido achou-me perdeu-me tentou achar-me de novo, e eu esqueci-me dele e pensei nas laranjas a brilharem na paz de agosto (...) até que as laranjas se apagaram de súbito, a morte

(e, pior que a morte, o tempo)

tornava a existir, o cheiro do tabaco a desvanecer-se, e o senhor doutor a recuar um passo

– Para te lembrares de mim comunista de merda (ANTUNES, 1998, p.27)

A figura imoral, brutalizada, machista, lasciva e autoritária do ministro enquanto está no poder contrasta-se drástica e dramaticamente com a figura decrépita e degradada que vem a tornar-se depois. Um sujeito que fazia parte do governo e tinha a “honra” (lembrando que as referências à “honra” da situação também são irônicas) de receber o próprio professor Salazar em casa para que o ajudasse na tomada das decisões que norteariam o destino de Portugal, fragiliza-se ao não ser correspondido no amor e, com o fim da ditadura, adoece, acabando por sequer ser capaz de tomar suas próprias decisões ou mesmo realizar sozinho as suas necessidades fisiológicas mais básicas:

– Xixi senhor doutor xixi xxxxxxxx então que é isso vamos lá bravo ótimo bravo hoje não nos vai sujar os lençoizinhos lavados pois não seu maroto?

o meu pai de queixo pendente, de nádegas bambas, a tentar limpar o nariz com a manga que treme, e elas solícitas

– Tem o lencinho na algibeira não tem senhor doutor tem sim senhor cá está ele repare no lencinho e diga aqui à Fernanda para que lhe serve o lencinho

o meu pai calado, submisso, inútil, sem cigarrilha, sem dentadura postiça, sem lábios, sem chapéu, estendido no colchão como um espantalho de cama (...)
(ANTUNES, 1998, p. 39)

Há, também, no fragmento citado, ironia em relação à linguagem médica, tão intimamente conhecida pelo autor, mas que aqui aparece banalizada e transfigurada em linguagem infantil. O uso desta linguagem, ao mesmo tempo em que ridiculariza os pacientes idosos que são tratados como crianças nas clínicas, também critica/satiriza os profissionais que a utilizam no cotidiano profissional forçando uma aparente afetividade. O efeito do riso/da ironia acontece aqui, também, em virtude da mistura da linguagem infantilizada e supostamente afetiva com a agressividade revelada pela brutalidade de algumas palavras e expressões empregadas em certos momentos, principalmente na ausência dos familiares dos pacientes. Este contraste choca o leitor, mas, ao mesmo tempo, faz com que ele possa rir:

– Caldinho senhor doutor um caldinho de legumes ótimo passado pelo passe-vite uma postazinha de pescada frita sem nenhuma espinha que gastei meia hora a tirá-las seu camelo uma perazinha cozida esta pelo papá toca andar esta pela mamã mais depressa esta por mim raios parta o velho que também mereço esta é pelo palerma do seu filho para o não achar mais magro no dia da visita não vamos assustar o seu filho com um rostozinho chupado das carochas não vamos assustar seu filho com um rostozinho de múmia vamos ser obedientezinhas senhor doutor engula sacrista do homem que me fecha os dentes engula engoles ou não engoles meu safado? (ANTUNES, 1998, p. 328)

Assim, a escrita de António Lobo Antunes apesar de abordar temas sérios e até mesmo trágicos, não raras vezes conduz ao riso, ironizando condenatoriamente as mais diversas classes sociais e a alienação familiar, política, ideológica e religiosa, principalmente através de Pedro, que é, sem dúvidas, a mais cínica de todas as personagens. O cinismo desta personagem-narradora expõe-se com tanta contundência, revelando-se de modo tão agressivo, que chega a provocar riso:

(...) eu em Caxias a lutar pela família para que a minha mulher e as outras mulheres da tribo continuassem a gastar fortunas em cabeleireiros e terrinas e os idiotas dos meus filhos e dos filhos dos meus irmãos enfiassem no nariz a cocaína suficiente para não virem ao escritório aborrecer-me com idéias e projetos de empresas, nem desatarem a contar ações e a quererem tirar-me o lugar como eu fiz ao meu velho assim que me cansei de ser verbo de encher e de ver numa dor de alma o crédito a apodrecer parado, prometi isto e aquilo, acenei com umas poltronas no conselho fiscal, uns postos de administrador aqui e acolá, umas promoções discretas, umas garantias vagas, juntei cinquenta e dois por cento, convoquei uma assembléia-geral extraordinária (...) (ANTUNES, 1998, p. 91)

Em nosso objeto de estudo, o próprio professor Salazar, conhecido pela crueldade do regime político, é mostrado como uma figura educada, gentil e delicada, havendo uma grande ironia partindo do contraste entre esse modo suave de exhibir-se e a violência do regime:

(...) o professor Salazar que mandava no país inteiro, nos militares, na igreja, a fazer-me perguntas, a preocupar-se comigo, a achar-me graça, a oferecer-me torradas, refrescos, bolos de ovos, taças de morangos, o professor Salazar de perninhas magras juntas, com um guardanapo nos joelhos, a pedir-me que lhe falasse da praça do Chile, da minha mãe, da loja, o professor Salazar a tratar-me por minha senhora, a tratar-me por menina, as ondas recuando e avançando nos túneis do castelo, o farol a chorar lágrimas verdes não sei por quem, as palmeiras a gritarem lá fora, o professor Salazar que eu não acreditava que prendesse pessoas, as mandasse torturar, as embarcasse nos paquetes de África para morrerem de mordeduras de cobras venenosas, o professor Salazar tão prestável, tão delicado, tão atencioso, a pegar-me na mão com a mãozinha lenta, uma mãozinha insegura de menina, o professor Salazar, se

eu me calava, a suplicar-me que continuasse, interessadíssimo (...) (ANTUNES, 1998, p. 304-305)

A ironia está em expor a contradição existente entre alienação e fascismo, mostrando a visão de uma personagem, neste caso Milá, alienada em relação ao regime político e que por isso não era capaz de acreditar na ação real de Salazar. Ação que, no entanto, é sutilmente inserida, pelo escritor, no próprio discurso da personagem, que fala em tortura, prisão e violência: ao negar tais atos, ela os expõe, e esta exposição, em contraste com o encantamento da personagem pelo “Professor Salazar tão prestável, tão delicado”, é recurso intensificador de ironia. A ironia afirma-se como resultado deste jogo sutil entre o pensamento e a atitude da personagem e o pensamento crítico do próprio autor, que se revela, justamente, através da fiel exposição de um discurso que é oposto ao seu.

Ao parodiar as personagens e a própria história, o escritor contemporâneo questiona o que chamamos convencionalmente de ser histórico, ao mesmo tempo em que ativa a consciência histórica por meio desses questionamentos. O regime fascista, que tem como marco final a Revolução dos Cravos, é por um lado exibido com indignação e como marca dolorosa, por outro ironicamente deteriorado, em ruínas, tal qual a imagem do império em *As Naus*.

No *Manual*, vemos a exploração da face mais grotesca das mais tradicionais instituições portuguesas, como a família. Assistimos a separações, adultérios, à juventude ameaçada, ao desemprego, a problemas na relação entre pais e filhos, à grande solidão das pessoas, ao abandono dos idosos e a diversos fatores que exibem o enfraquecimento da imagem tradicional da família portuguesa. Tomando novamente como exemplo o tio de Sofia, vemos todo um jogo nada tácito de hipocrisia sentimental, revelando-nos até que ponto as relações familiares já se desgastaram:

(...) mas a menina que sempre foi inteligente
(mentira, não é nada inteligente, graças a Deus que nenhum dos meus filhos é inteligente, se fossem um bocadinho inteligentes
repare que não falo em muito, falo um bocadinho inteligentes
já me tinham oferecido há séculos uma peça de cristal, uma reforma suficientemente agradável para arejar a pluma com as Misses Salvaterra de Magos que entendesse e o título de presidente honorário que como todos os títulos é igual a título nenhum) (ANTUNES, 1998, p. 93)

É ainda de modo irônico e cruel que a personagem refere-se ao traiçoeiro e desumano modo que empreendeu, não satisfeita apenas em tomar o lugar paterno nos negócios da família, para provocar o óbito do pai:

(...) almocei com o médico do meu pai para saber se a diabetes, a tensão arterial e o coração do velho o agüentavam muito tempo, se não era aconselhável uma dessas intervenções cirúrgicas complicadas, para trocar artérias por próteses de borracha, que se demora meses a convalescer ligado a três dúzias de máquinas, com três dúzias de tubos nos orifícios do corpo, a comer à colher chávenas de caldo até uma pneumonia redentora salvar o desgraçado de máquinas, tubos e canjas (...) (ANTUNES, 1998, p.97)

Deixando um pouco de lado a crítica à hipocrisia das relações familiares burguesas, podemos observar que é também na fala (pensamento?) pautada na ironia desta personagem que nos é disponibilizada, sem falsos pudores, uma crítica à falta de personalidade dos pertencentes às classes sociais menos privilegiadas, o que os faz “quererem parecer o que não são e os leva a endividarem-se para assemelharem uns aos outros na mobília, nos diminutivos e nos Fiats” (ANTUNES, 1998, p. 88), uma aula de preconceito contra os suburbanos e de segregação social:

eu que não exploro classe social nenhuma, pelo contrário, farto-me de ajudar os que pedem esmola nos sinais, de contribuir com sacos de feijão para a sopa dos pobres, tirem a limpo a gorjeta que deixo nos restaurantes e logo vêem, e semanas sem parar o grumete analfabeto e o fuinha teimoso com a lenga-lenga da exploração da classe operária (...) (ANTUNES, 1998, p.88)

Neste momento vale citar Hutcheon (1985, p. 100) quando esta diz que “a ironia funciona, pois, quer como antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e a avaliação do decodificador”. O romance evidentemente é violento, cruel e a ironia feroz do médico-escritor provoca clara e atrevidamente toda uma coletividade, exigindo um posicionamento do leitor.

Conclusão

Se transgredir significa violar as leis preestabelecidas, podemos afirmar, categoricamente, que há em *O Manual dos Inquisidores* uma força transgressora que ironiza, desmascarando e dessacralizando, com a peculiar virulência antuniana, a tudo e a todos, mas em especial os opressivos mecanismos fascistas e tudo o que possa estar relacionado à crueldade deste sistema político.

Deixando as questões relativas à África para um plano secundário, Lobo Antunes traz à tona toda a violência deste regime autoritário. Esperamos, sinceramente, ter conseguido demonstrar com clareza que a escrita do autor em questão é do tipo que convoca o sujeito que a lê para que participe ativamente do processo de leitura e para que faça uma reflexão partindo da desconstrução da memória nacional, através de um discurso fragmentado, em que a narração é promovida pelas personagens que se intercalam ao longo dos vinte e nove capítulos, contribuindo de fato para o deslocamento do autor.

No decorrer do romance, é feito um verdadeiro percurso histórico onde a ironia e a polifonia são as forças que auxiliam, pouco a pouco, a eliminar os traumas do passado (incluindo as experiências traumáticas produzidas pelo processo de colonização da África, a própria guerra colonial, os anos de repressão salazarista e a Revolução dos Cravos).

Para finalizar, citamos uma breve passagem onde Maria Alzira Seixo sintetiza *O Manual dos Inquisidores*:

De uma precisão e rigor minuciosos, os delineamentos complexíssimos e entrelaçados da fábula desse texto desenvolvem um “manual” que é decerto o da mão que escreve, palpa, experiencia ou agride, no tacto do conhecimento possível, na instrução que também faculta, mas sobretudo exhibe em escrita, na dor da impotência e do aniquilamento, ouvindo e escrevendo os murmúrios e as vozes do passado. (2002, p. 318)

Referências Bibliográficas

- [1] ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- [2] _____. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- [3] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- [4] _____. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1988.
- [5] BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

- [6] CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- [7] DUARTE, Lélia Parreira. O riso. Separata da *Revista Românica*, nº 11. Lisboa: Colibri, 2002.
- [8] ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- [9] MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- [10] SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2005.
- [11] SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.