

Lobo Antunes: a política do intolerável*

Emilio Carlos Roscoe Maciel

RESUMO

O presente texto analisa o romance *O manual dos inquisidores*, de Antônio Lobo Antunes, inserindo-o na tradição inaugurada por Faulkner, mas também assinalando suas diferenças em relação a ela. Além disso, examinando as estratégias formais aí utilizadas, tenta discutir os impasses em torno da representação literária da História, inspirando-se em algumas reflexões de Hayden White.

Na ficção portuguesa contemporânea, a tematização da história recente, e de modo mais específico, da derrocada do regime salazarista, aparece como um tema quase obsedante, sobre o qual se debruçam escritores bastante distintos, como Augusto Abelaira, Cardoso Pires, Helder Macedo, Almeida Faria e outros. A essa tendência, também se mostra sensível Antônio Lobo Antunes, que em seus últimos livros – como *O esplendor de Portugal* e *Exortação aos crocodilos* – tem se dedicado, de forma que roça o exasperante, a acertar as contas com esse passado político português. No entanto, ainda que essa recorrência não seja um dado a desprezar, a maneira como a agência o nosso escritor acaba por fazer dele uma voz um tanto solitária, seja pelos procedimentos de que se serve, seja, numa impressão superficial, pelo tom sombrio que caracteriza a sua visada.

* Trabalho final do Seminário de Literatura em Língua Portuguesa: a ficção contemporânea – tendências e impasses, ministrado pela Profa. Dra. Silvana Pessoa, na Faculdade de Letras da UFMG, no 1º semestre de 2000.

** Mestrando em Teoria da Literatura na FALE/UFMG.

E nesse ponto, a própria existência de um referente comum pode concorrer no sentido de melhor acentuar sua diferença e, ao mesmo tempo – ainda que sob o risco de ser óbvio – de problematizar o estatuto mesmo desse referente, que despontaria aí menos como um dado estático e apriorístico do que como efeito sistêmico das opções formais de cada escritor. Mas opções que, passando ao largo da neutralidade, já trariam em si, no modelo de enredo através do qual se estruturam, uma forma de discurso político implícito, numa direção análoga talvez àquilo que, ao analisar a escrita da história, Hayden White chamou de “implicação ideológica”:

O momento ético de uma obra se reflete num modo de implicação ideológica pelo qual uma percepção estética (a elaboração do enredo) e uma operação cognitiva (o argumento) podem combinar-se para deduzir enunciados prescritivos daqueles que parecem ser puramente descritivos ou analíticos. Um historiador pode “explicar” o que aconteceu no campo histórico ao identificar a lei (ou as leis) que rege(m) o conjunto de eventos postos em enredo na estória como um drama de significação trágica. Ou, inversamente, pode encontrar a significação trágica da estória que põe em enredo ao descobrir a “lei” que rege a sequência de articulação do enredo. Em ambos os casos, as implicações morais de um determinado argumento histórico tem de ser inferidas do relacionamento que o historiador presume ter existido, dentro do conjunto de eventos considerado, entre a estrutura de enredo da conceptualização narrativa de um lado e a forma do argumento oferecido como explicação “científica” (ou “realística”) explícita do conjunto de eventos, do outro. (White, 1995, p. 36)

Assim, se num Abelaira ou num Helder Macedo, na voz de um narrador que comenta e desrealiza aquilo que narra, é fácil detectar uma clara filiação em Lawrence Sterne, com inevitáveis acenos para Almeida Garrett e Machado de Assis. Em Lobo Antunes, ao contrário, é como se o peso físico da própria história, aí concretizado em blocos brutos de sensações, não mais deixasse margem para a distância da ironia, à qual, no entanto, não seria indócil o contexto de um livro como o *Manual dos inquisidores*. Datado no estágio final da ditadura, o livro em questão tem seu personagem-eixo em um dos ministros de Salazar, e no plano dos eventos que toma por foco – tendo em vista o que guardam de patético e eventualmente até grotesco – poderia mostrar-se afeito a um tratamento cômico. E no entanto, a partir do *leitmotiv* da decadência familiar, que vai aqui prismatizando-se nos monólogos de seus

membros e empregados, o que se obtém, na verdade, é um livro carregado de um *pathos* que beira o operístico, por vezes perpassado de ressonâncias trágicas: obra de uma escrita onde a implacabilidade não é indiferente à compaixão. Mas para se ter uma idéia nítida de como isso se produz, cabe sondar melhor os procedimentos de nosso escritor.

Na escolha do *topos* da família malfadada, é tentador pensar-se a princípio numa provável sinédoque de uma realidade macro-política, que seria aí representada de forma camerística, mas num paralelismo onde a *débauche* da família serviria de duplo para a *débauche* da ditadura. Não por acaso, se examinarmos o espaço em que se dá a narração – a chácara de Palmela, que depois será transformada em condomínio de alto luxo – é até razoável, num primeiro momento, ler na hipertrofia sógnica que a caracteriza, com seus pássaros histéricos, plantas e cachorros selvagens, uma vaga remissão a um certo realismo fantástico, subscrito no propósito de fazer do plano sensível uma alegoria; ou, em outras palavras, de fazer com que o que está imanente neste plano seja sempre rebatido sobre um significado abstrato exterior.

De acordo com esse raciocínio, o *kitsch* e o excesso desse local funcionariam como emblema para o *kitsch* e o excesso da própria nação. Mas nessa leitura, uma vez assinalados certos índices, haveria o risco de fazer da história um ponto de chegada inultrapassável, tornando-a imune a qualquer esforço de problematização e, em simultâneo, transformando o texto em um servo fiel de algo prévio. Sob esse prisma, o fato de a nora do ministro ser egressa de uma família da alta elite financeira poderia remeter, caso tomado ao pé da letra, à virtual promiscuidade entre o poder político e o econômico, com o indisfarçável predomínio deste último sendo metaforizado pela transformação da chácara em um condomínio.

Não obstante, ainda que o desenho geral do livro mostre-se muito permeável aos conflitos que enformam e informam seu contexto, o modo como estes se deixam tangenciar compreende, sobretudo, uma imersão obsessiva em detalhes tão mínimos quanto sórdidos, e a partir da qual cada uma das vozes que aí circulam vê-se sumarizada por pequenos tiques e automatismos, como fixações prosaicas em coisas como viagens, contas e restaurantes.

Só quero o que me pertence: uma vida um bocadinho melhor do que a minha madrinha conseguiu me dar em Alcácer no largo dos camionistas entre o rio e a ponte, a ver os automóveis para o Algarve e a desejar ir com eles, um apartamento em Lisboa não importa se pequeno, não importa em que bairro, não contar tostões o mês inteiro, não escolher o supermercado mais barato, poder comer no restaurante de vez em quando o almoço que não fui obrigada a cozinhar, esquecer aos sábados no cinema que ao meter a chave à porta não há ninguém do outro lado à minha espera, com quem me preocupe, a quem compre roupa, uma companhia para passear em julho no sul da Espanha que não é caro agora, pedirmos a um estrangeiro para nos tirar uma fotografia abraçados, de chapéu de palha, diante de uma estátua, e colá-la no álbum com folhinhas de papel de seda a protegerem os retratos, nós dois numa estalagem com um casal amigo. (Antunes, 1998, p. 201)

Tal estratégia, ao dar pouca margem a abstrações totalizadoras, torna pouco persuasivas as decodificações mais taxativas, levando a questionar o teor de representatividade de cada evento narrado. Da mesma forma, uma vez que se tenha optado por uma narrativa de enfoques múltiplos, na qual a derrocada de Palmela é exasperantemente reconfigurada na voz de cada narrador, o enredo que serve de prumo a esse romance vai se deixando perpassar por uma lacunaridade progressiva, e forma um mosaico onde, sem poder contar com a figura de um narrador onisciente, o leitor vê-se forçado a construir suas próprias sínteses, partindo da bricolagem dos vestígios e ruínas que lhe são deixados. Mas, nesse ponto, tanto em termos de temática quanto de narração, torna-se inevitável uma aproximação com William Faulkner, ressaltadas algumas ilustrativas desse semelhanças.

De fato, ainda que ambos partilhem dos mesmo gosto pela polifonia que, ao incidir sobre um passado, vai aos poucos transformando-o em uma espécie de palimpsesto, no escritor americano, e principalmente em sua obra-prima, *O som e a fúria*, é possível notar, nos tons de enunciação que diferenciam e individualizam seus quatro narradores – a saber, a desarticulação de Benji, o pragmatismo áspero de Jason, a resignação de Betsy e a retórica elliotiana de Quentin – o indício da sobrevivência de uma certa herança naturalista, entendida como busca de fidelidade aos processos de elaboração de cada consciência. Escopo que, nas quatro seções que integram o livro de Faulkner, acaba por denotar um impulso mimético virtuosístico, por mais fragmentária que seja a realidade que disso emerge.

Em Lobo Antunes, todavia, tanto empregados quanto membros da família parecem partilhar o mesmo modo de dizer, configurando o paradoxo de uma “polifonia monocórdia” e gerando uma inverossimilhança que, em sua evidência provocativa, tende a sugerir uma clara inclinação anti-ilusionista. Além disso, o fato de todos falarem pela mesma voz não deixa também de apontar para uma forte indistinção entre eles: mesmo se a divisão do livro em partes seriais, que recebem títulos propositadamente enigmáticos, sinalize para a expectativa de dividir as personagens por afinidade, com base no grupo em que o narrador escolhe encerrá-los. Daí porque, diante de um título como “A malícia dos objetos animados”, um leitor com um mínimo de perspicácia, ao deparar-se com as personagens que constituem essa seção, ache-se inclinado a buscar um nexo categorial entre elas, que aí é encontrado facilmente na posição servil que ocupam todas essas vozes. Mas essa subsunção, que nesse contexto específico é praticamente quase induzida, não chega a ocorrer da mesma maneira nos outros pontos, o que faz, por fim, com que em face aos títulos restantes – “Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido”, “os dois sapatos descalços no êxtase” e “da existência dos anjos”; o leitor venha a deparar-se com o limite mesmo da sua leitura; ou dentro de uma perspectiva mais arejada, com a virtual arbitrariedade da primeira categorização que efetuou. Conseqüentemente, no contato direto com o que está escrito, é como se a facilitação alegórica que de início havia se esboçado seja destruída por uma série de imantações incontroláveis, que concorrem para resguardar a concretude de cada voz, e conferem-lhe um caráter mais propriamente figural do que alegórico:

Contar (a história de Noé), fabricar (a arca) e profetizar (a salvação), isso tudo é apenas uma única e mesma operação: precisamente a operação de figurar. Santo Agostinho une nessa operação dois efeitos de realidade: o efeito de materialidade (a obra da arca) e a prova da figura através da sua realização: a arca não é uma construção inerte de artesanato. Enquanto profecia, ela é uma palavra. Mas, justamente, é uma palavra diferente daquelas que se esvaem no sopro da linguagem. É uma palavra inscrita na materialidade, tem a solidez material das coisas produzidas por uma arte. O objeto fabricado e o relato contado são, em sua indissociabilidade, escrita profética, uma mesma promessa de sentido. O texto já é corpo, o objeto fabricado já é linguagem, portadora de sentido. A figura é portadora de uma dupla

realidade; a realidade figurativa de sua produção material e a realidade a que passarei a chamar de figura de sua relação com o corpo vindouro de sua verdade. (Rancière, 1996, p. 55)

Nesses termos, ao investir ora na semelhança, ora na diferença entre as personagens, não se trataria mais de realizar uma operação decodificadora, que intentasse identificar um ancoradouro dos mesmos no real, mas de precipitar um mecanismo de remissão infinita, em que, sem nunca perder a especificidade, cada voz reenvia para algo presente em todas as outras; o sentido do livro como um todo só podendo surgir graças ao esforço de quem o lê:

O círculo é mesmo interminável, mas não apenas no jogo feliz da interpretação. É sempre preciso um corpo para comprovar a Escritura. É sempre preciso a escritura para comprovar que o corpo em questão é aquele corpo mesmo. É preciso novamente um corpo para provar que o corpo que desapareceu era realmente aquele que apagava qualquer distância da escritura em relação a ela mesma. É a prova interminável que recomeça para além da suspensão do “pois”, aquela que torna “interminável” o último Evangelho, o de João, que de acréscimo em acréscimo não acaba mais de provar que aquele que escreve o texto é realmente aquele mesmo que o ressuscitado designou para dar testemunho de sua Ressurreição e daqueles mil outros fatos da encarnação cuja relação escrita não caberia no mundo. (Rancière, 1996, p. 54)

Ao mesmo tempo, ao prescindir de intervir de modo explícito – restringindo-se no máximo a dar um título críptico a cada seção – o demiurgo que organiza esse manual faz com que as elipses adquiram tanta importância quanto as coisas ditas, num trabalho talvez análogo ao de montador ou ao de um contrapontista, que se compraz em criar e desfazer assimetrias. Nada mais distante, aliás, da busca de representar diretamente o movimento da história. E todavia, se essa isenção e lacunaridade são passíveis de ser lidas como uma estratégia anti-totalizante, não é menos verdade que ao aludirem sempre a um mesmo núcleo, os depoimentos elencados marcam uma distância nítida da chamada desreferencialização pós-moderna, que tem em Thomas Pynchon seu mais audacioso praticante. Frise-se, entretanto, que mesmo reconhecendo a presença de alguns fatos principais – como o derrame do ministro, as rivalidades mesquinhas entre seu filho legítimo e a filha bastarda, a traição passiva e “bovarista” de sua mulher, ou o círculo de subserviência que se cria em torno

da chácara de Palmela – o modo como se tem acesso a estes faz com que eles se cubram de uma sombra espessa, só se deixando entrever numa estrutura de camadas sucessivas, e não imunes ao poder distorcedor das afecções; estas, por sua vez, servem para melhor realçar os níveis de cegueira de seus portadores. Mas segundo as diretrizes dessa poética, a dissonância que engendra cada voz nunca chega a minimizar a gravidade daquilo que se narra; o que poderia se dar, por exemplo, caso as visões que constituem esse painel fossem estranhas o bastante para se excluírem umas às outras.

Contudo, de vez que fique claro que todos vêem a “mesma coisa”, caberia realçar então os diferentes defeitos que caracterizam essas visões. Com a ressalva de que, uma vez isso feito, a inépcia para se avaliar o que se passa propenderia a reiterar a força do citado núcleo duro; um núcleo ao qual, entretanto, só é dado aludir de uma distância metonímica, que se compraz na minúcia de suas ressonâncias cotidianas. Onde porque, aliás, em não raros momentos neste livro, seus muitos personagens vejam-se associados a um certo objeto que funciona então como um correlato objetivo e, ao mesmo tempo, como o estigma de uma conduta reificada: “— Faço tudo o que elas pedem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão”. (Antunes, 1998, p. 11)

Mas essa recursividade obsedante não se limita no livro a apenas dar concretude a um fetiche, prestando-se também ao papel de um estribilho musical, que vai estabelecendo uma cadeia de ecos entre os personagens, unidos no espaço concentracionário da chácara de Palmela. Por outro lado, ao fazer a opressão manifesta dentro do território mais mezinho, numa rede de capilares que não deixa ílesa nenhuma instância, essa atenção aos pormenores proporciona a impressão de uma indiscernibilidade progressiva, que torna ociosa a dicotomia entre o público e o privado.

Criando uma comunicação direta entre a esfera doméstica e o corpo político, evidencia também o poder enquanto força *omni* inclusiva, cujo caráter de ubiquidade torna pouco produtivas as divisões entre o dentro e o fora. De sorte que, a partir das imbricações que se agenciam, opressores e oprimidos terminem simbiotizados pela convivência e pelo medo, perdendo tal relação o seu gradiente de verticalidade, com tudo o que este traga de potencialmente maniqueísta:

Cada centro de poder é igualmente molecular exercendo-se sobre um tecido micro-lógico onde ele só existe enquanto difuso, disperso, desacelerado, miniaturizado, incessantemente deslocado, agindo por segmentações finas, operando no detalhe e no detalhe do detalhe. A análise das 'disciplinas' ou micro-poderes, segundo Foucault, atesta esses 'focos de instabilidade' onde se afrontam reagrupamentos e articulações, mas também escapadas e fugas, e onde se produzem inversões. Não mais o professor, mas o inspetor, o melhor aluno, o cabulador de aula, o zelador etc. Não é mais o general, mas os oficiais subalternos, o soldado em mim, o encenqueiro também, cada um com suas tendências, seus pólos, seus conflitos, suas relações de força, e mesmo o ajudante-de-ordens, o zelador só estão sendo invocados para que se compreenda melhor, pois eles têm um lado molar e um lado molecular, e tornam evidente que também o general, o proprietário já tinham os dois lados. Diríamos que o nome próprio não perde seu poder, mas encontra um novo poder quando entra nessas zonas de indiscernibilidade. Para falar como Kafka, não é mais o funcionário Klammm, mas talvez seu secretário Momus ou outros Klammm moleculares, cujas diferenças, entre si e em relação a Klammm, são tão maiores que não podem ser assinaladas ('esses funcionários não se contentam sempre com os mesmos livros, mas eles não os mudam de lugar, eles próprios é que mudam de lugar, sendo obrigados a se esmagar uns aos outros por causa da estreiteza da passagem...'). 'Este funcionário se parece efetivamente com Klammm, e se estivesse no escritório dele, em sua escrivaninha, e com seu nome na porta, eu não duvidaria nem um instante', diz Barnabé, que sonharia com uma segmentaridade unicamente molar, por mais dura e terrível que fosse, como única garantia de certeza e segurança, mas que é obrigado a perceber que os segmentos molares mergulham necessariamente nessa sopa molecular que lhes serve de alimento e faz tremer seus contornos). E não há mais centro de poder que não tenha essa micro-textura. É ela — e não o masoquismo — que explica que um oprimido possa sempre ocupar um lugar ativo no sistema de opressão. (Deleuze & Guattari, 1995, p. 106)

Mas a estar correto esse raciocínio, o registro turvo pelo qual a ação se faz filtrar não mais precisaria de uma abstração que o esclarecesse, trabalhando no escopo, isso sim, de dar a devida palpabilidade a cada gesto degradado, num movimento onde cumpre levar a sério todos os mínimos detalhes do cotidiano, até fazer com que dele possa emergir o intolerável. Desnecessário dizer porém que, para realizar esse propósito, foi antes preciso deixar de lado certas codificações apaziguadoras, que poderiam, por exemplo, amoldar esse mesmo cotidiano num registro satírico; ou em casos talvez mais bem sucedidos, fazer com que a potência crítica do texto viesse encarnar-se numa forma de consciência intelectual, ou de um "herói problemático" nos moldes de certas personagens de Abelaira; de alguém enfim que, a diverso das vozes de Lobo

Antunes, conseguisse ainda afetar algum afastamento do que o oprime. E não, pois, que no mero ato de (se) enunciar, já trouxesse explicitadas todas as marcas dessa opressão. Como se, em *O manual dos inquisidores*, o mergulho nas filigranas do sensível já constituísse em si mesmo a própria politização deste sensível.

ABSTRACT

The following text analyses the novel *O manual dos inquisidores*, written by Antônio Lobo Antunes, by inserting it in the tradition inaugurated by Faulkner, but pointing out their differences as well. Furthermore, by examining the formal strategies used there, it tries to discuss the deadlocks concerning the literary representation of History, inspired by some thoughts of Hayden White.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Antônio Lobo. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- DELEUZE, Gilles & GUATARI, Felix. *Mil platôs*. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo: Edusp, 1995.