



Fragmentos da natureza humana em *O Manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes

Lola Geraldés Xavier

Escola Superior de Educação de Coimbra

Palavras-Chave: Fragmentação, natureza humana, Pós-modernismo, epígrafes.

Keywords: Fragmentation, human nature, Postmodernism, epigraphs.

1. Do fragmento

Presentemente, as categorias tradicionais, aí incluídas as palavras, parecem estar a perder significado, como se não correspondessem, como se não se adaptassem à actualidade. As teorias tradicionais estão, ainda, a perder muito da sua capacidade explicativa. Daqui não é difícil compreender o uso do fragmento.

Desta forma, o Pós-modernismo testemunha as transformações ideológicas e científicas da sociedade ocidental, em que se altera a relação metafórica com o cosmos, num distanciamento do Eu com a realidade, como refere Jenks:

Postmodernism witnesses the transformation of the dominant form of knowledge in western society. Science and its ideology – *scientism* – have moved from a belief in the ordered character of externality to a metaphoric relation with the cosmos. (...) Its ability to imitate and distance the self from whatever reality might have been exponential (Jenks, 1993: 148).

A celebração da multiplicidade e das diferenças, bem como a subjectividade e o paradoxo são algumas das características que, por exemplo, Linda Hutcheon assinala como marca da pós-modernidade (Hutcheon, 1996: 110). Por sua vez, Ana Paula Arnaut (2002: 68) acrescenta a desorganização sintáctica e o refutar ou subversão da realidade presente. Referimos apenas aqui as características deste período histórico-estilístico a

que a maioria dos especialistas convencionou, sem consenso, chamar de pós-modernismo. São características que parecem justificar, pelo menos em parte, o uso do fragmento na literatura actual. Acrescentamos ainda a fragmentação da experiência tradicional, a destruição dos valores que nortearam a tradição cultural do Ocidente, a representação semântica de rupturas e distorções, a crise do sujeito num espaço-tempo metonímico, a dialéctica da solidão *do* e *no* mundo contemporâneo com a procura da alteridade. Tais características repercutem-se nas formas de expressão da contemporaneidade, uma expressão que corta com o sistemático e se apoia no descontínuo e fragmentário.

Como acrescenta Camelia Elias: «The postmodern fragment is a condensation of texts upon texts, intertexts upon intertexts, beginnings upon endings, fragmentary writing with a foot in the grave» (Elias, 2000). Esta especialista continua enfatizando a originalidade que o fragmento introduz num trabalho¹ e a sua independência².

O fragmento não corresponde, pois, ao incompreensível, uma vez que o seu sentido nasce da concentração discursiva e temporal nele existente, *do Aqui e Agora*, bem como da contextualização. A sua compreensão advém da articulação do tempo a-histórico com aquele em que vivemos, onde o intemporal se manifesta. A estética do fragmento, define-se, assim, contra as evidências do formal, do estabelecido, recusando o acabamento, a perfeição, visando a interpretação múltipla do mundo. É o caso dos epigramas, dos epitáfios, das epígrafes, dos aforismos, etc.

Dito isto, a questão que se levanta é sobre o lugar do fragmento no romance, em geral, e, particularmente, em *O Manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes, que passamos a explorar.

2. *O Manual dos Inquisidores*

O Manual dos Inquisidores, publicado em 1996, é o 12º romance de António Lobo Antunes. Os processos de escrita aqui utilizados já estão em parte presentes em *Tratado das Paixões da Alma*; *A Ordem Natural das Coisas* e *A Morte de Carlos Gardel* e vão aprofundar-se nos romances que se seguem, a ponto de as elipses e o pensamento fragmentário serem cada vez mais frequentes na sua obra a partir deste momento.

O Manual dos Inquisidores aborda o Portugal do período Salazarista até ao pós-25 de Abril. A ênfase é colocada no apogeu e queda de um ministro de Salazar a viver numa quinta de Palmela que, símbolo do Portugal rural, na altura do salazarismo, se transforma num complexo habitacional de luxo, no símbolo do Portugal contemporâneo, após ser

¹ «The fragment is a thematic cause which constitutes a work's original effect» (Elias, 2000).

² «The fragment is its own master» (Elias, 2000).

entregue pelo tribunal à ex-mulher do filho do então ex-ministro. Neste romance pode ler-se, ao nível histórico-temático, não só a vacuidade da trilogia do regime salazarista – Deus, Pátria, Família – desconstruída pelo olhar irónico de vários narradores-personagens, como a decadência de ideias que também se seguirá ao período posterior ao 25 de Abril. Ao nível do programa desenvolvido pela obra antuniana, o romance mergulha o leitor nos meandros da (in)consistência da alma humana, delineando a natureza humana das diversas personagens nas suas inter-relações e estatutos socioculturais. Assim, em *O Manual dos Inquisidores* não assistimos ao fragmento formal, temos antes o que poderemos chamar de um «pensamento fragmentário», de uma escrita fragmentária, que se adequa aos propósitos do autor, manifestados na crónica «Receita para me lerem»:

Sempre que alguém afirma ter lido um livro meu fico decepcionado com o erro. É que os meus livros não são para ser lidos no sentido em que usualmente se chama ler (...) as palavras são apenas signos de sentimentos íntimos, e as personagens, situações e intriga os pretextos de superfície que utilizo para conduzir ao fundo avesso da alma. A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana (Antunes, 2002: 109).

Nesta crónica, uma verdadeira arte poética para a leitura dos romances de António Lobo Antunes, enfatiza-se a importância do leitor, como agente activo, na leitura de composição e na descodificação da fragmentação narrativa da obra antuniana. Essa fragmentação, percebe-se, é fruto não só da dialéctica da memória, mas sobretudo da viagem ao mundo do Eu e da descrição da natureza humana. Neste sentido, escreverá também Walter Benjamin:

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo (Benjamin, 1994: 54).

Deste modo, em *O Manual dos Inquisidores* assistimos ao relevar da natureza humana, através de momentos de um discurso fragmentário que acentua a solidão das personagens, a sua hesitação e contradições de alma e a tentativa de reposição da Verdade através da memória.

A fragmentação dá-se, pois, aí, ao nível do discurso da voz narrativa, do espaço e tempo; fragmentação justificada pelo correr da memória. A acumulação de vários tempos num tempo, a realidade feita de fissuras e sobreposições, que tornam o sujeito cambiante e fluído são representadas pela fragmentação do discurso, pois «a experiência deve ser considerada como um *continuum* de fragmentos, dispersões,

pedaços, cuja união tem algo de enigmático» (Miranda, 2002: 127).

Maria Alzira Seixo dá conta da fragmentação narrativa na obra de António Lobo Antunes, sobretudo a partir de *O Manual dos Inquisidores*, enfatizando os fundamentos dessa fragmentação, nomeadamente, a perda de comunicação entre as personagens, a incompletude da matéria narrada e a impossível «continuidade sequencial de um relato, devido à irrupção constante e simultânea de vozes, reveses, tempos, incidentes, perspectivas e símbolos» (Seixo, 2002: 399). A autora fala dos romances de António Lobo Antunes como «romances de achegas e de restos. Nos fiapos de história, nas situações esboçadas, nas falas partidas, no contar inacabado, na anáfora indecisa de começos sempre subordinados a um anterior e implícito acontecer» (Seixo, 2002: 311).

Por sua vez, essa fragmentação narrativa manifesta-se de diversos modos. Vejamos, pois, algumas formas e exemplos de fragmentação em *O Manual dos Inquisidores*.

2. a) Epígrafes

Destacamos, ao nível do fragmento, nesta obra, sobretudo as epígrafes que introduzem cada uma das cinco partes que constituem o romance. O uso das epígrafes, como paratexto, funciona de forma enigmática. As epígrafes só são compreendidas se inseridas no contexto geral do romance. A importância das epígrafes justifica-se pela economia discursiva, potencial de completude, silêncio performativo que impõem e pela sua autonomia.

Assim, *O Manual dos Inquisidores* está dividido em cinco partes³ ou macro-relatos («Relatos») a que cabe uma epígrafe diferente, em forma aparente de verso, e entre parêntesis. Esta disposição gráfica enfatiza o *nonsense* à partida e o carácter imagético de cada uma das epígrafes, que, no geral, remetem para diferentes personagens que se destacam em cada um dos macro-relatos. Por sua vez, cada parte é constituída por capítulos centrados em experiências individuais das personagens, ou seja, por três «Relatos», o testemunho da personagem principal dessa parte, e por três «Comentários»⁴, da responsabilidade de uma outra personagem, normalmente implicada no «Relato».

Assim, na primeira parte, os «Relatos» cabem a João, o filho de Francisco, o ministro de Salazar. Esta primeira parte, ou macro-relato, tem a epígrafe enigmática⁵ «Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido». O palhaço parece ser João, com a sua personalidade fraca que se deixa, inclusive, facilmente ludibriar pelo tio de

³ Esta terminologia é da nossa responsabilidade e corresponde a «Relato», na obra.

⁴ À excepção da quinta e última parte que tem apenas dois «Comentários», já que termina com o «Relato» do ex-ministro, agonizante.

⁵ A respeito das epígrafes, ver Maria Alzira Seixo, 2002: 317-318.

Sofia, sua ex-mulher. É graças a essa cilada, em que cai, que a mulher pede o divórcio e consegue a quinta de Palmela, do pai de João, para a sua família construir um aldeamento de luxo, com campos de ténis e de golfe. Esta epígrafe adequa-se ainda a João na medida em que, como um palhaço, João não é levado a sério por quase nenhuma personagem e, como um palhaço, esconde o seu sofrimento, não revelando aos outros o seu âmago; passando pela vida como um desconhecido.

Os «Comentários» desta parte estão a cargo de Odete, a filha do caseiro da quinta de Palmela, no tempo em que o pai de João era ministro, antes do 25 de Abril, e das consequentes violações do patrão sem que ninguém tivesse a coragem de interferir. Após o 25 de Abril seguimos a sua família, expulsa da quinta, como todos os restantes empregados, metida num apartamento-cubículo no Barreiro. O segundo «Comentário» desta parte fica a cargo de Sofia, no que diz respeito à sua visão de João, do sogro, da quinta e da sua vida fútil de uma família da classe alta e endinheirada. O último «Comentário» é feito pelo tio de Sofia, expondo com vaidade os esquemas escuros que utilizou para dirigir os negócios financeiros da família, para aproveitar a inércia de João e assim conseguir transferências de dinheiro, culpando aquele. É um «Comentário» feito de leviandade, com o riso da vitória nos lábios.

Na segunda parte, com a epígrafe «A malícia dos objectos inanimados», intervêm os ex-empregados de Francisco. Os «Relatos» estão a cargo de Titina, evocando os tempos em que era a governanta do ministro, e os «Comentários» são feitos pela cozinheira, amante do ministro; o veterinário que cuidava dos animais do ministro; e Lina, a terapeuta ocupacional do lar da Santa Casa da Misericórdia, onde se encontra Titina e a mãe de João. Esta epígrafe parece colocar a ênfase na animização das coisas e no contraste entre a apatia dos subalternos e a sua escondida perversidade, exposta nas suas observações e opiniões.

Por sua vez, na terceira parte, «Da existência dos anjos», nos «Relatos», sobressai, Paula, a filha ilegítima do ministro, na vida miserável que leva em Alcácer com uma retornada de África a quem a entregaram e a quem chama de madrinha. O primeiro «Comentário» está a cargo da madrinha; o segundo de Romeu, um colega de Paula, com alguns problemas mentais e, finalmente, o terceiro, a cargo de César, o amante de Paula, de quem ela engravida. A epígrafe parece irónica, na medida em que as personagens intervenientes são vítimas sociais, apresentam-se diminuídas mental, social e ou culturalmente, mas não são propriamente anjos.

Na quarta parte, «Os dois sapatos descalços no êxtase», sobressaem os «Relatos» de Milá, a amante do ministro. Este procura nela a imagem da mulher que o abandonou. Os «Relatos» são intercalados pelos «Comentários» de D. Dorcas, a mãe de Milá; de Leandro, o porteiro do prédio na rua Castilho para onde elas se mudam (MI: 273) e de Tomás, o furriel, motorista do ministro, antes do 25 de Abril. A epígrafe parece fazer referência a Milá que se «mascara» sob os pedidos do ministro, com as roupas de Isabel,

inclusive, calçando os seus sapatos (MI: 305, 331, 331). Assistimos à carnavalização de Milá, na sua transformação em Isabel (MI: 305), mas nem o sentimento de posse nem de erotismo propostos pela epígrafe se concretizam.

Finalmente, a quinta parte, «Pássaros quase mortais da alma», retoma inesperadamente a figura do ministro, dando-lhe voz, já num momento terminal de vida. Assim, os «Relatos» são construídos com base no seu testemunho. O primeiro «Comentário», por sua vez, é apresentado por Martins, o primo de uma das amantes do ministro, a viúva do farmacêutico. No segundo e último «Comentário» aparece aquela que ainda não tivera, também, a sua vez de se pronunciar: Isabel, a mulher do ministro, que conta como o conheceu e como, depois de casados, começou a não o suportar. Esta última epígrafe retoma o motivo dos pássaros, que abre a primeira parte do romance e que será um dos motivos explorados simbolicamente ao longo da obra de António Lobo Antunes; bem como o motivo do palhaço referido na primeira epígrafe (estes dois motivos estão também presentes, por exemplo, em *Que farei quando tudo arde?* (2001)). O último «Relato» recupera a temática do amor entre pai e filho. Se no primeiro «Relato», João admite gostar do pai⁶, apesar de este não lhe ter dado a atenção e carinho suficientes enquanto criança, no último «Relato» é Francisco quem deixa entrever o seu afecto pelo filho⁷.

2. b) Espaço-tempo

Sobre a relação espaciotemporal na obra de António Lobo Antunes, escreve Maria Alzira Seixo:

Poderia dizer-se que os romances de Lobo Antunes são textos sobre o tempo, se não fosse o facto de que esse tempo, qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por algumas das suas personagens, é sempre, afinal, a duração actualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia (Seixo, 2002: 492).

Na verdade, em António Lobo Antunes não se defende o preceito clássico da organização cronológica. Assim, o recurso à memória justifica o cruzamento de espaços e tempos, representados na fragmentação narrativa. Se tivermos em consideração o início do primeiro «Relato», uma coordenativa copulativa introduz-nos *ab initio* na fragmentação discursiva: «E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que pensava» (MI: 13). A oscilação entre os dois espaços (tribunal e quinta) faz-se, assim, de forma fragmentária na imbricação temporal entre o *antes* e o *depois*. É um *depois* que não é

⁶ «(...) e no entanto eu gostava de si pai, gostava de si, não fui capaz de dizer-lhe mas gostava de si» (MI: 20).

⁷ «peço-lhe que não se esqueça de dizer ao pateta do meu filho que apesar de tudo eu» (MI: 399).

agora porque toda a narrativa se organiza em torno de um retrocesso ao passado: ora um passado mais longínquo, ora um passado mais recente. Este retrocesso é ordenado de acordo com um narrador-entrevistador, que organiza a narrativa e apenas percebemos pela forma como os narradores-personagens se dirigem a um interlocutor silencioso, o que contribui para um registo monologante nos vários «Comentários» e «Relatos». Registo que, na verdade, expõe o carácter oral do diálogo, ainda que de um diálogo imperfeito, pois o leitor só tem acesso ao discurso de um dos interlocutores. Por detrás das personagens assiste-se, assim, a uma presença cuja voz apenas deduzimos pelas referências das personagens que vão ordenando o seu discurso consoante as questões que o «entrevistador» coloca. Assim, logo no primeiro «Comentário» da primeira parte, Odete aceita falar da sua experiência na quinta de Palmela, depois de o interlocutor lhe assegurar que não há perigo de retaliações, pois o ex-ministro está doente: «Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito» (MI: 29).

O espaço «quinta» está presente em quase todas as reminiscências dos vários narradores-personagens. É o caso de João como vimos; de Odete, a filha do caseiro; de Titina, a governanta; da cozinheira; do ministro; etc.

A polifonia temporal, numa fusão do passado/presente, está patente, por exemplo, no primeiro relato do então ex-ministro, que se inicia com retrocesso a um passado longínquo: «Quando o meu filho era pequeno costumava levá-lo aos domingos a passear pela quinta» (MI: 347), para se terminar o primeiro parágrafo, assim iniciado, sem qualquer pontuação e interrompido pela fala de uma assistente do lar onde se encontra no momento em que o narrador-entrevistador o questiona: «– Chichi senhor doutor chichi não queremos de certeza sujar o pijaminha lavado pois não senhor doutor» (MI: 347). A escassez de pontuação, e a respectiva repercussão numa escrita visual, contribuem também para a fragmentação discursiva. Este multicolor temporal está igualmente presente logo no primeiro capítulo do romance, em que João vai misturando o tempo do tribunal; o momento do divórcio; o tempo da quinta, em que o pai abusava sexualmente das empregadas; o tempo em que começou a namorar Sofia e o tempo em que era casado com Sofia. Estas intercalações temporais dão-se sem aviso, e a escassa pontuação dificulta a tarefa ao leitor; as frases entre parêntesis ou em itálico funcionam como fragmentos que vão sendo unidos e ganhando significado ao longo do(s) capítulo(s).

Vejamos um exemplo retirado de um «Relato» de João, quando o pai tem uma trombose:

– Pai

o piano a prolongar sozinho uma nota interminável, as gralhas mudas, os corvos mudos, os eucaliptos mudos, o tempo coalhado, a cigarrilha rebolando a fumar na cinza e no lixo, o meu pai a erguer-se do banco, a jogar a mão a um reposteiro sem

lograr apanhá-lo, eu a trotar para ele

– Pai

a minha irmã no quadrado azul de relva, a puxar-me o cachecol

– Não me disseste onde o pai estava não me disseste que teve uma trombose

(– *Chichi senhor doutor chichi chchchchchchc vamos embora então que é isso bravo ótimo bravo hoje não nos vai sujar os lençozinhos lavados pois não seu maroto?*)

o meu pai a hesitar, a inteiriçar-se, a amolecer, a espetar a barriga, a gritar para mim o nome que não dizia nunca

– Isabel

a deslizar para o sobrado

– Isabel (MI: 53).

Assistimos aqui a uma escrita visual através da repetição anafórica, da escassa pontuação, do uso dos parênteses e do itálico. Num primeiro momento, trata-se do instante que antecedeu a trombose de Francisco; seguidamente (4º e 5º parágrafos), a narração transpõe-nos para tempos após essa trombose, quando Paula pede explicações ao irmão por este não lhe ter comunicado o incidente. O parágrafo visual, entre parêntesis e em itálico, com recurso à onomatopeia e ao diminutivo, remete-nos para a clínica em que Francisco é internado e enfatiza a sua dependência e impotência – em contraste com o tempo em que era ministro.

Este «Relato» de João, o segundo do romance, está repleto de uma discursividade fragmentária, onde se intercalam as memórias das visitas ao pai, na clínica, em Lisboa, com as repreensões do pai, na quinta; com os seus receios do escuro; com o primeiro momento em que ficou a conhecer a meia-irmã; com o flagrante entre o pai e a cozinheira; com o processo de carnavalesação da descrição do momento em que o pai tem a trombose, até ao momento em que é levado ao Hospital.

Vejamos outro momento de oscilação espaciotemporal, aqui expresso nas falas de personagens diferentes:

– Não me beijes

Quem fez um chichi lindo senhor doutor quem fez?

Não me beijes Francisco não me beijes

– Caldinho senhor doutor um caldinho de legumes ótimo passado pelo passe-vite (...) (MI: 352).

Dá-se o intercalar do espaço-tempo do apartamento em que a mulher Isabel vivia sozinha (depois de ter abandonado o marido e posteriormente ela ser também abandonada pelo amante) com o espaço-tempo da clínica onde o ministro se encontra depois da trombose. A insistência de Isabel em permanecer sozinha e não voltar para Francisco acentua a solidão deste, solidão que atinge o clímax na clínica. Aí Francisco encontra-se completamente só, ainda mais do que sempre esteve, uma vez que o amor

frustrado por Isabel tornou-o incapaz de voltar a amar. O espaço-tempo físico repercute
o espaço-
-tempo interior da solidão.

2. c) Voz narrativa

No final do último «Comentário» da segunda parte, da responsabilidade de Lina, a terapeuta ocupacional do lar da Santa Casa da Misericórdia onde está internada Titina e a mãe de João, assistimos ao intercalar das vozes de dois narradores-personagens: Lina e João. Por um lado, Lina evoca a sua vida profissional no lar da Misericórdia, as visitas de João e como o conhece aí. Por outro, João recorda a mãe que o abandonou na sua infância. Lê-se nessa recordação difícil as repercussões do abandono na construção da sua personalidade frágil e desamparada:

– A dona Isabel?

a minha mãe que se divorciou do meu pai quando era pequeno e o que me lembro dela

Lina

são ruídos de luta, gritos, insultos, um baú no topo das escadas e um automóvel a caminho de Lisboa, o que me lembro dela são as revoadas de pombos, o murmúrio de papel cavalinho das roseiras, o moinho desorientado à procura do vento, o que lembro dela é o silêncio na casa, o cochicho das criadas na cozinha, o meu pai trancado no quarto, a Titina a chorar pelos cantos, os lobos de Alsácia a ladrarem toda a santa noite e os corvos à gargalhada no pomar

Lina

Eu inclinada para a mãe

– Dona Isabel

o que lembro dela são as bezerras na escuridão do estábulo, os gansos a perseguirem-me no capim com o silvo dos bicos, os gatinhos que a cozinheira afogava sem piedade

Lina Lina

no tanque e uma ou duas bolhas a subirem da água, é um frango degolado só patas e asas a correr a correr, o meu pai de chapéu na cabeça e barba de oito dias

– o seu filho dona Isabel (MI: 185-186).⁸

Assistimos aqui à intercalação entre um passado longínquo (a infância de João), com um passado recente (a velhice de Isabel no lar da Misericórdia), o que nos remete para a organização não só deste texto, como da generalidade dos textos antunianos, em que a memória funciona como um *leitmotiv* organizativo e contribui

Destacamos a «negrito» o discurso da responsabilidade de Lina, e a texto «normal» colocamos o discurso do narrador-personagem, João.

para a fragmentação narrativa, para a diluição do presente no passado e para o ritmo entrecortado dos relatos. Estas oscilações de narradores e memórias diferentes parecem também revelar a tentativa de esquecimento do passado, por parte de João.

2. d) Repetições-eco

Os relatos de João são aqueles onde mais facilmente nos apercebemos da oscilação narrativa entre espaços e tempos. É um discurso entrecortado por elipses e por fragmentos entre parêntesis, que se vão completando ao longo do primeiro «Relato», através dos itálicos, ou das repetições, que funcionam como ecos. As repetições unem os fragmentos, contextualizando-os, e permitem a coesão do texto e a sua interpretação.

Logo no primeiro capítulo sobressai a evocação da reprimenda da mãe de Sofia a João: «– O menino é parvo ou faz-se» (*MI*: 17, 18, 19, 20, 25). Aparece em discurso directo, e por vezes entre parêntesis, aparentemente sem nexos na narração em que é inserida, como um eco, que intercala com a evocação da explicação do pai, por vezes com algumas alterações: «– Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão» (*MI*: 15, 15, 20). Intercala ainda com a fala da mãe de Sofia: «– Que pena o seu pequeno não lhe ter herdado o sentido de humor Francisco» (*MI*: 20, 20, 22, 26) e com a fala de Francisco após a revolução de Abril: «– O primeiro comunista que se atrever a entrar leva um tiro nos cornos» (*MI*: 22, 22, 22). Esta oscilação, que abarca falas, espaços, tempos, pontos de vista e vozes narrativas, verifica-se ainda na desconfiança, novamente, da mãe de Sofia: «– O menino tem dinheiro para manter a Sofia ao nível que ela está habituada?» (*MI*: 16, 23, 57); fala repetida no segundo «Relato» de João em itálico e entre parêntesis.

Outra repetição frequente ao longo do romance (e não apenas de um capítulo) é a que se refere à caricatura de Francisco, que acentua a sua caracterização de camponês, aqui expressa por Paula, a filha ilegítima: «quando o que recordava do meu pai era um chapéu na cabeça, uma cigarrilha e suspensórios de elástico» (*MI*: 202).

O segundo relato da última parte, do ex-ministro, abre com a frase curta: «Meu Deus como tudo é claro agora» (*MI*: 365). A repetição é feita onze vezes ao longo deste capítulo, aparecendo progressivamente entre parêntesis, o que acentua a função de eco desta frase, por um lado, e por outro, frisa as várias oscilações de recordações espaciotemporais do ministro que se manifestam ao longo do capítulo. Só no final percebemos o que é claro para Francisco: «como se eu não fizesse outra coisa na vida se não usar a minha vida contra mim» (*MI*: 377).

Poder-se-iam ainda acrescentar muitas outras repetições-eco. Destaque-se, por exemplo, a surpresa da mãe da amante do ministro ao ver a filha com um homem mais velho, desconstruída a partir do momento em que se apercebe de que se trata de um

ministro que lhes oferecerá melhores condições de vida: «- Que cavalgadura me arranjaste agora Milá?» (MI: 275-283; 293).

De referir igualmente a repetição fragmentária que acentua a dor de Francisco ao tornar-se apenas frágil para com a mulher, debilitado e traumatizado pelo seu abandono: «- Gostas de mim não gostas Isabel?» (MI: 324, 324) ou apenas a repetição anafórica de «Isabel» (MI: 324). Estas repetições evidenciam a sua angústia, destacando a dualidade da natureza humana, na sua necessidade de amar e na sua capacidade de punir. A este respeito o penúltimo «Relato» do romance, a cargo de Francisco, evidencia a sua frieza ao tratar com um cadáver, animalizando a sua vítima, referida como a «presa» (MI: 364-377), em contraste com o amor dorido e não correspondido por Isabel. Este amor está também em oposição à forma brutal e animalesca como abusava das suas empregadas, através das frases curtas e imperativas, excedendo-se nos seus poderes senhoriais e servindo-se do medo que impunha a Odete e à cozinheira: «- Tu aí» (MI: 33; 125; 127-128; 133); «- Tu quieta» (MI: 125; 128; 133).

O nome das personagens, como já foi sendo referido, é frequentemente repetido de forma anafórica como um eco. É o caso já mencionado de «Isabel» (MI: 53, 53, 53; 56, 56, 56), que acentua o sofrimento silencioso do ministro. É o caso de «Romeu» (MI: 231-246), que enfatiza o facto de esta personagem diminuída intelectualmente ter a necessidade de ser chamado à razão. É ainda o caso de «Lina» (MI: 177-187) e de «Milá» (MI: 282-283).

Concluindo, a fragmentação narrativa acentua a fragmentação das relações humanas e a desconstrução da realidade aparente, chamando a atenção do leitor para o interior dos dramas pessoais das personagens intervenientes na diegese.

Assim, o discurso fragmentário em António Lobo Antunes, muito fruto do uso da memória das personagens como um dos pilares da sua obra, permite a viagem ao âmago do Eu, desvelando as fragilidades da natureza humana. Deste modo, mesmo os serviços, a que é dedicado o segundo macro-relato, apesar de explorados e equiparados a objectos, mostram malícia (como alerta a epígrafe que introduz esse macro-relato, explorada atrás). Em António Lobo Antunes, nenhuma personagem é angelical, nenhuma personagem é exemplar, antes são exploradas as suas fraquezas, contradições e fragilidades. Consequentemente, as temáticas socioculturais e históricas das suas obras são transpostas para segundo plano, destacando-se a angústia da existência e imperfeição humanas.

Bibliografia

ANTUNES, António Lobo (2005). *O Manual dos Inquisidores* (edição *ne varietur*). Lisboa: Dom Quixote.

(2002). *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.

ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina.

BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense.

ELIAS, Camelia (2000). «Ten Theses on the Fragment», http://www.respiro.org/Issue10/eseu_elias.htm#frag, (25/3/06).

HUTCHEON, Linda (1996). *A Poetics of Postmodernism*, London / New York, Routledge.

JENKS, Chris (1993). *Culture*. London/ New York: Routledge.

MIRANDA, José A. Bragança (2002). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Edições Século XXI.

SEIXO, Maria Alzira (2002). *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.

Resumo: No romance *O Manual dos Inquisidores*, estão presentes várias estratégias discursivas ao serviço da fragmentação narrativa. São características que se repercutem na obra mais recente de António Lobo Antunes e visam expor a fragilidade da natureza humana e do mecanismo fragmentário da memória.

Abstract: In the novel *O Manual dos Inquisidores* by António Lobo Antunes, the author uses several discourse strategies in order to express a fragmentary writing. Being a characteristic which might be observed in his most recent writings it aims ultimately at exposing the human weakness and the fragmentary mechanism of memory.