



UFSM

Dissertação de Mestrado

**TRAÇOS SURREALISTAS EM *A TORRE DA BARBELA*, DE
RUBEN A.**

Márcia Froehlich

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2005

**TRAÇOS SURREALISTAS EM *A TORRE DA BARBELA*, DE
RUBEN A.**

por
Márcia Froehlich

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2005

RESUMO

Dissertação de Mestrado

Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

TRAÇOS SURREALISTAS EM A *TORRE DA BARBELA*, DE RUBEN A.

AUTOR: MÁRCIA FROEHLICH

ORIENTADOR(A): SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARRAENSE

LOCAL E DATA: SANTA MARIA, 13 DE JANEIRO DE 2005

O objeto deste estudo é o romance *A Torre da Barbeia* (1964), do escritor português Ruben A., que alia, à tradição literária portuguesa de reflexão sobre os destinos pátrios, uma forte influência do Surrealismo. Por isso, a proposta de análise apresentada objetiva levantar traços surrealistas no romance e, dentre eles, examinar um aspecto marcante na composição da obra, a representação do sobrenatural. O trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro realiza um breve histórico sobre o movimento surrealista. Após, apresenta-se o autor e sua produção para, então, efetuar-se a revisão da fortuna crítica da obra. Observou-se que, embora a influência surrealista seja citada recorrentemente pelos críticos, a representação do sobrenatural é aspecto pouco explorado pelos estudiosos. O segundo capítulo apresenta a análise do romance, buscando desmembrar-lhe a estrutura e identificar determinados traços surrealistas em sua construção. Finalmente, o terceiro capítulo aborda o tópico da representação do sobrenatural através de uma revisão teórica das categorias do fantástico e do maravilhoso, seguida do exame de sua configuração no romance. Os resultados obtidos revelam que a obra apresenta ambas as categorias e que, através delas, rompe-se com o verossímil, realizando, conforme defendido por Breton e discípulos, o primado da imaginação sobre o prosaico e instaurando textualmente uma outra realidade, próxima do sonho. Tal procedimento, contudo, não conduz ao desvinculamento da realidade nacional. Ao contrário, serve como suporte para um mergulho na "essência" da nacionalidade, num processo de desmitificação do passado ao pôr em cena as forças inconscientes por trás das ações de portugueses de épocas históricas variadas.

...

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

SURREALISTIC TRACES IN *A TORRE DA BARBEIA*, BY RUBEN A.

AUTOR: MÁRCIA FROEHLICH

ORIENTADOR(A): SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARAENSE

LOCAL E DATA: SANTA MARIA, 13 DE JANEIRO DE 2005

The central aim of this work is to examine Surrealistic traces in the novel *A Torre da Barbeia*. In this work, the Portuguese writer Ruben A. mixes the stream of Portuguese literary tradition concerning the reflection upon nation with Surrealistic influences. Therefore, the present analysis has the objective of investigating Surrealistic traces of the novel, specially the representation of the Supematural.

This study is divided into three chapters. Chapter one presents a brief historical description of Surrealism as an artistic device. Next, this chapter offers a review on the literary works by Ruben A. as well as some literary criticism about the author's production. It has been observed that Surrealistic influence is one of the most recurrent subjects as critics have highlighted, on the hand, representation of the Supematural is an almost disregarded matter. Chapter two develops an analysis of the novel in order to identify Surrealistic aspects in its construction. The third chapter approaches the topic of the depiction of the Supematural, according to different theories with regard to the Wonderful. The results point to the presence of both categories. It is through them that the verisimilar is breached and the primacy of the imagination over the prosaic, as defended by Breton and his disciples, is conveyed. As a consequence, another reality on the level of the text is established.

INTRODUÇÃO

Tem sido uma afirmação assaz freqüente por parte da crítica que o romance português contemporâneo atravessa uma excelente fase tanto em termos de produtividade quanto de criatividade. Assinala-se também que a ficção atualmente produzida em Portugal atingiu um elevado grau de maturidade, seja pelo caráter crítico da abordagem dos temas, seja pelo nível de elaboração formal. Levando esses aspectos em conta, é de se indagar sobre o percurso realizado pela ficção narrativa portuguesa ao longo do século XX até alcançar tal estágio de elaboração.

No esforço de recuperar esse percurso, o crítico Álvaro Cardoso Gomes, em ensaio acerca da narrativa portuguesa no século XX¹, divide a produção romanesca no período que vai do Modernismo à Revolução dos Cravos em duas linhas de força: a ficção artística, voltada para a concepção universal do homem, e a ficção comprometida com uma ideologia, voltada para o homem inserido em seu tempo. A primeira linha está representada principalmente pela narrativa presencista, a segunda firmou-se a partir do Neo-Realismo. A deficiência de tais concepções de romance, segundo o crítico, é que resvalaram em um perigoso reducionismo, seja através da confusão entre o universal e um psicologismo de superfície; seja pela

¹ GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: EDUSP, 1993.

compreensão do homem como o resultado do embate de forças sociais que acaba por lhe reduzir a dimensão universal. Com respeito à forma romanesca, afirma Gomes (1993) que “tantos os romancistas da **Presença** quanto os do neo-realismo (salvo exceções) foram incapazes de revolucionar o gênero, caindo no convencionalismo da introjeção psicológica, que teve como conseqüência a polarização da narrativa em estilemas intimistas, ou caindo na objetividade mais estrita, a fim de se documentar o embate de forças sociais.” (p. 31)

Todavia, sobleva-se no ensaio de Gomes uma certa desvalorização das transformações encetadas pelos ficcionistas surgidos entre 1950 e 1970², os quais, apesar de fiéis a determinados postulados neo-realistas³, iniciaram uma significativa renovação na novelística portuguesa, sobretudo no que se refere à linguagem. Tal aspecto foi, no entanto, bem percebido pelo crítico Fernando Mendonça ao discorrer sobre a produção literária surgida nos anos 60 em Portugal. Segundo Mendonça (1973), o que caracterizaria a nova ficção seria a busca da “constante renovação na *linguagem*, numa linguagem que seja a “habitação do ser”, [...] e não mais um tapete tecido de significados sem surpresa.”⁴ Desse modo, às já desgastadas formas de dizer da literatura de ficção, opôs-se “um novo código, imprevisto [...], uma linguagem criadora de objetos (e dos homens) que já existiam, mas que só agora vemos talvez pelo lado do avesso.”⁵

² Exceções feitas a Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís, citados como grandes renovadores da prosa narrativa, mas sem seguidores imediatos.

³ Em relação ao Neo-Realismo, há duas facções entre os historiadores da Literatura Portuguesa: uma restringe o movimento aos anos 40, outra considera-o mais longo, inclusive alcançando as décadas atuais. É claro que, neste percurso, o Neo-Realismo teria sofrido diversas transformações, possuindo diferentes fases.

⁴ MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: Hucitec, 1973. p. 196. (grifo do autor do ensaio)

⁵ Idem. p. 196.

Quanto a esse ponto, ressalta-se a ausência de qualquer menção, por parte de ambos os críticos, sobre uma possível influência do Surrealismo na gênese dessa renovação. Tal aspecto é compreensível considerando-se que o romance não foi em absoluto o tipo de produção a que os surrealistas mais se dedicaram, pois sobrevalorizavam a poesia. Justifica-se ainda pela duração fugaz do movimento em Portugal e o caráter acentuadamente lisboeta de que se revestiu.

Já Maria Lúcia Lepecki, em texto para a comemoração dos 30 anos do movimento surrealista português⁶, postula que o Surrealismo exerceu considerável influência sobre a ficção portuguesa posterior à década de 50. Conforme Lepecki (1979), no decorrer dos anos 50 operou-se uma “mutação de tal ordem na escrita literária [...] que será talvez viável falar-se de uma ruptura nos modos do imaginário. Nesta ruptura [...] está indelevelmente inscrito o cariz do *sobrerreal*, no encontro de novas formas de dizer e pensar, na invenção de outros modos de construir o texto.” (p. 31) Tais mutações, de acordo com a crítica, não seriam possíveis sem a intervenção surrealista em fins da década anterior. O artigo de Lepecki aponta as principais modificações advindas do Surrealismo constatadas no âmbito da escrita, citando algumas obras e autores em que são observadas. Desse modo, intenta comprovar a hipótese de que a estética surrealista, apesar de efêmera enquanto movimento, obteve prolongamentos de amplo espectro em solo português, renovando substancialmente a prosa narrativa. Dentre os escritores arrolados por Lepecki como exemplos desta nova

⁶ LEPECKI, Maria Lúcia. O Surrealismo em Portugal: uma ruptura do imaginário? In: **Anais do VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1979. p. 31-38.

ficção, engendrada sob o influxo do Surrealismo, está Ruben A., cujo romance **A Torre da Barbela** (1964) é objeto do presente estudo.

A proposta de análise aqui apresentada tem como objetivo realizar um inventário dos traços de matiz surrealista presentes no romance e, dentre eles, examinar um aspecto marcante na composição do romance, a representação do sobrenatural. Através da consecução deste trabalho, pretende-se obter uma melhor apreensão do lugar e do estatuto da obra de Ruben A. dentro da Literatura Portuguesa. Para tanto, o estudo está dividido em três capítulos.

O capítulo inicial realiza um breve histórico sobre o movimento surrealista, desde suas origens nas primeiras décadas do século XX em França até a sua eclosão em território português, após o término da 2ª. Guerra Mundial. Feito o histórico, segue-se a apresentação do autor e sua obra para, então, efetuar-se a revisão da fortuna crítica referente a ela no intuito de identificar as linhas norteadoras de sua recepção. O segundo capítulo apresenta a análise do romance, buscando desmembrar-lhe a estrutura e identificar determinados traços surrealistas em sua construção, tanto no nível da história quanto no nível do discurso. Por fim, o terceiro e último capítulo aborda o tópico da representação do sobrenatural. Primeiramente, é encetada uma revisão teórica dos conceitos de fantástico e de maravilhoso, para, a seguir, examinar a configuração do romance. Procurou-se conjugar esta análise a uma interpretação, embasada teoricamente não apenas em estudos sobre o Surrealismo, mas também em ensaios críticos sobre a História e a cultura de Portugal, a fim de dimensionar mais precisamente as relações tecidas entre a obra literária e a realidade portuguesa.

I – EM BUSCA DE RUBEN A.

A simples palavra liberdade é tudo o que ainda me exalta.

André Breton

1.1. O Surrealismo e seu braço português

Surgido no período situado entre as duas guerras mundiais (1918-1939), o Surrealismo foi o último dos chamados movimentos modernistas de vanguarda da Europa no início do século XX e o que alcançou existência mais duradoura e espectro mais largo. Talvez por isso apresente diversas dificuldades a quem se dispuser a historiá-lo. Há, inclusive, determinadas facções, seja por parte de seus integrantes, seja por parte da crítica, que resistem até mesmo em considerá-lo apenas como uma das *avant-gardes* europeias. Preferem encará-lo como um movimento mais amplo que transcende os domínios da arte para se constituir em uma filosofia de vida, cujas raízes remontariam a épocas bastante distanciadas na História.

No entanto, não se pode negar que o encontro, na Paris dos anos dez, entre André Breton, Phillipe Soupault e Louis Aragon, aos quais se juntou mais tarde Paul Éluard, levou à constituição de um movimento estético. Em

termos históricos, pode-se considerar como marco inicial desse movimento a publicação, em 1919, dos *Champs magnetiques*, de Soupault. O marco final estaria na dissolução do grupo, em 1969, por Breton, que, desde o início, assumiu a posição de principal ideólogo e líder máximo do Surrealismo, inclusive efetuando diversos expurgos na tentativa de manter a coesão do grupo em torno de si. Ao longo desses cinquenta anos, o movimento surrealista se expandiu da França para todo o Ocidente, levando à formação de outros grupos ou simplesmente influenciando, em maior ou menor grau, a obra de uma extensa gama de artistas.

Os pressupostos básicos dessa escola artística podem ser rastreados no Primeiro Manifesto Surrealista, dado a público por André Breton em 1924, após a sua ruptura definitiva com o Dadaísmo de Tristan Tzara. Em termos gerais, pode-se dizer que o Surrealismo constituiu-se numa revolta contra a lógica e o racionalismo ocidentais, contra a moral e contra o gosto. Para tanto, o movimento postulava a destruição total dos valores burgueses e a libertação do desejo e do imaginário. Valorizando a sexualidade, concebiam o amor de maneira diferenciada: repudiaram o amor espiritual, considerado como o último “bastião” moral da sociedade ocidental⁷, o qual deveria ser derrubado. Para os surrealistas, o amor só era possível se realizado sexualmente, considerando, inclusive, que a evolução social do homem se elaborava a partir da vida sexual, o amor físico constituindo-se em motor ético da sociedade. Sendo assim, o movimento valorizava

⁷ Conforme afirma Gerard Legrand, em artigo no *Le Libertaire* em 1952: “[...] a Igreja absorve no século XIII a herança dos albigenses e dos poetas occitânicos que, os primeiros na Europa, haviam cantado a verdadeira paixão, e dela extrai o ridículo “amor cortês” que reduz cada vez mais a mulher a um papel decorativo e a suas pretensas funções de “rainha do lar”. [...] Enfim, a sociedade atual, quer seja capitalista-cristã, fascista ou “soviética”, continua a conservar a mulher como inferior ao homem, ainda que lhe concedendo a igualdade econômica na escravidão e o direito de voto no seio de seus sistemas em decomposição.” (p. 58)

também a figura feminina, em oposição à misoginia futurista, pois via o homem e a mulher unidos pelo amor como “a primeira manifestação, ao céu da História, da comunidade libertária integral”⁸.

Já a aspiração à liberdade integral do imaginário, isto é, da criação do espírito, expressou-se, na arte, através da reabilitação de valores tais como o acaso, o jogo, a farsa, a gratuidade. Exploraram ainda todas as formas de transgressão da lógica e de violação de interditos por meio do erotismo, da loucura, do sonho, da alucinação, das imagens incongruentes, do maravilhoso, do fantástico e do insólito. Influenciados pela Psicanálise, os surrealistas queriam abrir caminhos para a expressão do psiquismo humano, surgindo daí a necessidade de uma escrita não-censurada, ditada diretamente pelo inconsciente, que Breton denominou automatismo psíquico. Por meio de tais estratégias, os surrealistas pretendiam alcançar uma espécie de “realidade absoluta”, uma “supra-realidade”, na qual os contrários se encontrariam conciliados.

Entre os precursores reivindicados pelos adeptos do movimento, convém ressaltar o Marquês de Sade, em quem os surrealistas criam ver “o modelo de uma liberdade política absoluta, ligada sem contradição de espécie alguma à liberação total dos costumes”⁹. O Surrealismo também foi beber em certas vertentes do Romantismo, em particular o romance negro, espécie de ficção que, tendo conhecido grande sucesso na Inglaterra e na França oitocentistas, já estava fora de moda nos anos 20. No que respeita à escola romântica em geral, os surrealistas procederam, em relação aos franceses, uma desclassificação, valorizando autores menores, como

⁸ LEGRAND, Gerard. O rosto da liberdade é um rosto de mulher. In: FERRUA, Pietro (org.). **Surrealismo e anarquismo**. São Paulo: Imaginário, 2001. p. 60.

⁹ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 14.

Aloysius Bertrand e Pétrus Borel, em detrimento dos mais consagrados. Admiraram globalmente os alemães, considerando Richter, Novalis, Hölderlin, Büchner e Grabbe como modelos e Archim d'Arnim e Heinrich Von Kleist como inspiradores. O primeiro, por denegar a existência de qualquer fronteira entre o real e o imaginário; o segundo, por sua inventividade arbitrária. No Romantismo inglês, os mais apreciados também foram os grandes “inspirados” e que consideravam essa inspiração de caráter transcendente: Coleridge, Keats, Shelley, Blake e o pintor Samuel Turner. Dos simbolistas o Surrealismo herdou a crença no poder criador da linguagem, calcada na teoria baudelairiana das correspondências, com destaque para nomes como Cros, Rimbaud, Nouveau, Corbière, Jarry, Maeterlinck, Saint-Pol-Roux e Marcel Schwob, entre outros.

Mas a figura mais importante para Breton e seus asseclas foi Lautréamont e seus **Cantos de Maldoror**, que Phillipe Soupault editou em 1917. Segundo Otto Maria Carpeaux, no que tange à linguagem, os surrealistas pouco podiam superar o poeta simbolista nas blasfêmias, imprecensões e gritos diabólicos que perpassam os **Cantos**, mas podiam superá-lo em fúria revolucionária. Lautréamont militou pela revolução, fazendo discursos nos comícios populares antes da Comuna. Os surrealistas, por sua vez, inicialmente declararam-se comunistas, pretendiam destruir a sociedade burguesa que já havia perdido todos os valores, almejando construir um novo mundo, no qual os subscientes individuais se confundiriam no subsciente coletivo. Desta maneira, julgavam-se membros de um movimento construtivo, procurando realizar

uma síntese entre postulados da psicanálise freudiana e da sociologia marxista¹⁰.

Minado desde o início por dissensões internas e apostasias, o movimento pouco realizou em termos de ações políticas efetivas. Todavia, em seus cinquenta anos de existência oficial, o Surrealismo foi fundamental para a renovação das letras na Europa e na América. Legitimou como técnica geralmente reconhecida e meio de expressão indispensável, conforme sublinha Carpeaux, o que antes parecia apenas experimento isolado ou audácia individual. Assim, o efeito do Surrealismo sobre os não-surrealistas foi mais importante que o movimento em si.

Em Portugal, as influências surrealistas só se fizeram sentir após a Segunda Grande Guerra (1939-1945), quando a escola de Breton entra na fase das grandes antologias e retrospeções históricas. Isso se deveu, de acordo com Antônio José Saraiva e Oscar Lopes, ao fato de que, somente depois de iniciada a Guerra, houve em território português, no contexto cultural, um alargamento de horizontes. Esse alargamento produziu-se através da descoberta gradativa do conjunto da obra de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, do Imagismo anglo-saxônico, do poeta alemão Rainer Maria Rilke, da geração espanhola de 1927 e do já referido Surrealismo francês¹¹.

Em geral, a vertente surrealista lusa é considerada pobre quando comparada aos modelos franceses ou, até mesmo, a determinados precursores portugueses, como Pessoa e Almada Negreiros. O introdutor do

¹⁰ CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.]. O afastamento de Breton e seu grupo da ideologia comunista se dará a partir de meados da década de 30, devido à insatisfação com os rumos tomados pelo regime soviético após a ascensão de Stalin.

¹¹ SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 1996.

Surrealismo em Portugal é Antônio Pedro, que, ao exercer a função de locutor da BBC durante a 2ª. Guerra, tomou contato com o Grupo Surrealista Inglês e tornou-se mentor do primeiro Grupo Surrealista de Lisboa. Este Grupo, fundado em fins de 1947, contou inicialmente com nomes como o crítico José-Augusto França, o pintor Marcelino Vespeira e os poetas Alexandre O'Neill e Mário Cesariny de Vasconcelos.

De maneira similar a seu correlato francês, o Surrealismo lusitano foi logo marcado por polêmicas internas. Sendo assim, cerca de um ano após a constituição do Grupo de Antônio Pedro, formava-se o Grupo Surrealista Dissidente, integrando os nomes dos poetas Mário Cesariny de Vasconcelos, Antônio Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa, entre outros colaboradores. De 1947 a 1950, através das atividades dos dois Grupos, editaram-se quatro cadernos, realizaram-se exposições e conferências, além de outros atos. Ambas as facções disputaram, dos fins dos anos 40 até meados da década seguinte, o posto de representantes “verdadeiros” do movimento bretoniano em terras portuguesas. Com a dispersão dos Grupos a partir de 1952, Mário Cesariny se firmou como o principal nome da estética em Portugal.

Com respeito ao comprometimento político-ideológico do movimento, os surrealistas, defensores de uma liberdade ilimitada, não podiam aceitar

a ditadura de certos princípios e valores, como Religião, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho – também chamados valores de Braga, por terem sido pronunciados pelo chefe do regime, Oliveira Salazar, num discurso na cidade dos arcebispos, em 1936, no 10º. aniversário da Revolução nacional. [...] Como poetas de ação e em coerência com uma filosofia revolucionária, manifestaram-se contra a ordem estabelecida.¹²

¹² MARTINS, J. Cândido. A paródia carnavalesca no Surrealismo português e a teorização de Mikhail Bakhtine. Disponível em <<http://www.ipn.pt/literatura/ensaios>>. Acessado em 10/10/2001; 10:21. p. 9.

Assim sendo, a resistência ao Estado Novo fez-se por uma atividade artística marcada pela irreverência iconoclasta, atacando os valores que serviam de base ao regime.

Por outro lado, os adeptos lusitanos da escola de Breton divergiam igualmente do Neo-Realismo, corrente estética de índole marxista que dominava a Literatura Portuguesa da época¹³, pois consideravam insuficientes seus resultados estéticos e, por conseguinte, sua capacidade de transformação da realidade nacional. A posição, ou melhor, a oposição dos surrealistas em relação ao programa neo-realista é bem explicitada em texto de Cesariny, integrante da coletânea **A intervenção surrealista**, cujo trecho abaixo transcrito, embora longo, faz-se necessário para elucidar as ressalvas dos surrealistas em relação à arte neo-realista:

Tem-se falado muito, em Portugal, de realismo, de novo-realismo, processos de comunicação que, na literatura e na arte, defendem uma certa realidade fenomenal das coisas, realidade inegável, de tão evidente ser... Não sabemos porém porque não assentaria com igual propriedade nessa mesma realidade fenomenal qualquer outra corrente que buscasse o irrealismo e que para tal assim se rotulasse. Tal como a morte é um processo vivo, uma inegável presença da vida, tal como o sonho, não podendo existir no vácuo para onde gostariam de empurrá-lo alguns suínos, é uma mola real da existência dita prática, assim toda a afirmação de realidade pressupõe, mais, apressa a afirmação de uma irrealidade, exasperada ou não.

Não vamos nós, surrealistas, definir e separatar real e irreal, passado e futuro, sonho e realidade. Um trabalho diametralmente oposto a esse poderia ter sido, além da nossa, a tarefa de um realismo efetivamente objetivo que tivesse aspirado a englobar os múltiplos cambiantes aspectos da realidade enfrentada. Tal não sucedeu, porém, em Portugal. Sucedeu antes, sistematicamente, um desvio, ou limitação simplista ou, quando muito, supernaturalistas, dadas como avançadas só porque refletem demonstrativamente certos dados certos da fenomenologia política do tempo. Em vez de realistas, o “novo-realismo”

¹³ É preciso esclarecer, neste ponto, que essa divergência situava-se mais no campo estético do que ideológico, já que, devido à conjuntura política portuguesa da época – a ditadura salazarista –, não havia, por parte dos surrealistas, uma postura flagrantemente anti-comunista, conforme explicita José-Augusto França ao mencionar seu desentendimento com Breton em 1948: “A nossa difícil situação portuguesa que não permitia o anti-comunismo (mesmo que os comunistas se permitissem danadamente o anti-surrealismo...), Breton não podia entendê-la, por experiência própria e feitio pessoal [...]” (FRANÇA, José-Augusto apud MARINHO, Maria de Fátima. **O Surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 42)

foi (quer continuar a sê-lo) naturalismo, e não do melhor. O nosso abandono do neo-realismo deve-se, inicialmente, a esta constatação.¹⁴

Fazendo coro com Breton, seus discípulos portugueses postulavam, para abolir quaisquer fronteiras entre real e irreal, sonho e realidade, o primado da imaginação na criação artística, sintetizado na célebre fórmula de Cesariny (1997): “Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna” (p. 89). Como resultado, produziram uma poesia marcada por “exercícios de automatismo subconsciente, humor negro, técnicas de utilização do acaso objetivo ou das transferências de associação verbal”, repercutindo também nas “alternativas de autobiografia romanceada e fantasia livre, recombinação e transfigurando experiência vivida e experiência histórica ou regional portuguesa”¹⁵ com que Ruben A.¹⁶ brinda sua prosa.

Deste modo, embora não tenha pertencido oficialmente a nenhum grupo surrealista, este escritor foi um dos que sofreram forte influência do movimento francês, o que pode ser constatado em toda a sua produção. A seu respeito, Antônio José Saraiva e Oscar Lopes (1996) afirmam:

O surrealismo interessa-o desde os anos quarenta, quando estudante em Coimbra, mistura-se com outras fantasias de estilo em **Páginas**, seis volumes, 1949-50-56-60-67-70; sugere-lhe um romance contado às avessas, **Caranguejo**, 1954 [...], uma coleção de contos com personagens caracterizados pelo domínio de uma tonalidade cromática, **Cores**, 1960 [...], uma peça teatral, **Júlia**, 1966, até atingir a sua melhor forma com o texto autobiográfico **O mundo à minha procura**, 1964-66-68 [...]; salientemos [...] no terceiro vol. o embevecido conhecimento da Ribeira de Lima, no Alto Minho. **A torre da Barbela**, 1964 [...] é a elaboração visionária da convivência noturna dos seus

¹⁴ CESARINY, Mário Vasconcelos. **A intervenção surrealista**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997, p. 87-88.

¹⁵ SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. Op. cit. p. 1057.

¹⁶ Ruben A., ou melhor, Ruben Alfredo Andresen Leitão nasceu em Lisboa a 26 de maio de 1920, mas cresceu no Porto e formou-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras de Coimbra. Foi professor no *King's College* em Londres entre 1947 e 1951 e funcionário da Embaixada do Brasil em Lisboa entre 1954 e 1972. Entre 1972 e 1974, exerceu o cargo de administrador da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e diretor-geral dos Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, vindo a falecer em Londres em setembro de 1975.

antepassados, entre um hipotético séc. XII e o salazarismo, com amores impossíveis por anacronismo, um fumeiro de trutas, e outras particularidades [...]. Autor de várias obras de investigação, como **D. Pedro V. Um homem e um rei**, 1955, Ruben A. deixou ainda outras obras, como **O outro que era eu**, 1966 [...], romance de um duplo, o diário de uma viagem, **Adeus aos deuses**, 1963, e um longo diálogo em **Silêncio para 4**, 1973.¹⁷ (p. 1058)

Seu interesse pela escola bretoniana foi provocado, sobretudo, pela libertação preconizada da linguagem, isto é, atraía-o mais pelos aspectos estéticos do que ideológicos. Com relação à vertente surrealista lusa, o acentuado espírito crítico de Ruben A. não pôde poupá-la de um juízo pouco positivo, principalmente devido ao sectarismo de que se revestiu, como se pode depreender das próprias palavras do autor: “O surrealismo português não tem qualquer caráter. É uma justificação contínua dos méritos de se ser surrealista como pertencendo a qualquer agremiação desportiva ou tertúlia regional. O surrealismo não se prova (nos dois sentidos de provar), nem se explica, nem se proclama, é.”¹⁸

Partilhou, porém, com Cesariny e seus companheiros a confessa aversão ao Neo-Realismo e à ideologia comunista que informava esta corrente. No segundo volume de sua autobiografia **O mundo à minha procura**, refere-se acidamente ao movimento surgido em Portugal nos anos 40:

Nos corredores da Faculdade surgia o neo-realismo, receita de um estado novo ao contrário. Eu lia. Comprava esse movimento de sinceros e insinceros, de fome social, sangue na estrada, miséria no lar, justiça que se impunha. O Alentejo dava porcos e neo-realismo, e passados mais de vinte anos continuava a dar porcos e neo-realismo, tal o

¹⁷ Além das obras citadas acima, compôs ainda **Kaos**, romance publicado postumamente pelo crítico José Palla e Carmo. Como historiador pode-se destacar, em sua produção, a obra historiográfica **Diário da viagem à França de el-rei D. Pedro V** e a organização (com introdução e notas) das **Cartas de Pedro V ao Conde de Lavradio** e das **Cartas de D. Pedro V aos seus contemporâneos**. Também foi crítico literário, escrevendo diversos artigos, dentre os quais: *The generation of Coimbra* (Londres, 1949), *Os vencidos da vida* (Insulana, Ponta Delgada, 1950), *Portugal, land of poets* (Londres, 1951).

¹⁸ A., Ruben. **Páginas**. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001. p. 163.

atraso de subdesenvolvimento em que nos encontramos. A cobertura quase total, os críticos mais apaixonados, tudo que não estivesse na defesa do povo, era condenado.¹⁹

Por sua atitude de independência intelectual, à qual se agrega uma linguagem de menor legibilidade, Ruben A. pagou o preço de um exíguo reconhecimento literário, por parte de público e de crítica, que ainda hoje perdura. Embora detentor de uma produção literária consistente, sua obra foi objeto, até o presente momento, de escassos estudos, sobretudo no Brasil. A fortuna crítica referente ao autor é composta basicamente de ensaios breves publicados em periódicos e coletâneas²⁰, dos quais se pretende, a seguir, apresentar uma síntese.

1.2. A crítica

O periódico **Colóquio Letras**, em sua edição de janeiro de 1976, ou seja, cerca de quatro meses após a morte de Ruben A., publicou dois pequenos textos assinados, respectivamente, por José-Augusto França e Jacinto do Prado Coelho e reunidos sob o título genérico de Lembrança de Ruben A. São uma homenagem póstuma ao escritor e se configuram como uma apresentação bastante geral do autor e sua obra. Contêm impressões sobre sua personalidade, informações sobre suas atividades – literárias e

¹⁹ A., Ruben. **O mundo à minha procura**. 2. ed. v. 3 Lisboa: Assírio e Alvim, 1993, p. 170.

²⁰ Durante a realização deste trabalho, localizou-se, na Biblioteca Nacional de Portugal, a seguinte dissertação de mestrado sobre a obra aqui enfocada: *Bipolaridades no mundo romanesco de A Torre da Barbela* (2000), de autoria de Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro, pela Universidade de Lisboa. Apesar dos esforços, infelizmente não foi possível obter acesso ao estudo.

extraliterárias –, sendo perpassados pelo sentimento de perda que o então recente falecimento produzira nos dois críticos. Por isso, devem ser considerados meramente informativos, sendo ralo seu caráter crítico.

Um pouco mais densos, mas ainda configurando-se como um panorama geral da produção literária do escritor, são os textos *À procura de Ruben A.*²¹, do português Liberto Cruz, e *Três tempos de Ruben A.*²², do brasileiro Fábio Lucas. Em seus artigos, ambos os críticos enfatizam a atitude reflexiva acerca da realidade nacional lusitana que se pode depreender tanto da produção ficcional quanto memorialística de Ruben A. Para Cruz (1992), ele foi “um prosador de vanguarda, dotado de um incisivo espírito satírico vindo da lucidez e da imparcialidade com que se debruçou sobre a realidade portuguesa” (p. 228). Já Lucas (1988) define sua produção literária como “uma oscilação permanente entre o documento e a imaginação criadora” (p. 151), na qual, além da reflexão sobre Portugal, se percebe “um vasto projeto de busca de si mesmo”(p. 160).

A reflexão historiográfica que, aliada a um forte espírito imaginativo, informa a produção ficcional do autor, teria em **A Torre da Barbela** o exemplo mais bem acabado. Segundo o crítico, a narrativa, “concebida num cenário macabro, a violentar a seqüência cronológica e a amarrar as pontas de oito séculos, procura alcançar um retrato satírico da História portuguesa. O todo funciona como crítica social e reporta-se, não raras vezes, ao quadro contemporâneo.”²³ Desse modo, para Lucas, no romance, Ruben A. serve-se da retrospecção histórica não só para refletir

²¹ CRUZ, Liberto. *À procura de Ruben A.* In: **Colóquio Letras**. n. 125/126. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

²² LUCAS, Fábio. **Fontes literárias portuguesas**. Campinas: Pontes, 1988.

²³ Idem. p. 156.

criticamente sobre o passado nacional português, mas também para tecer uma crítica social ao presente, mais especificamente a Salazar e aos rumos que o seu regime estaria determinando para o país.

O ensaísta Eduardo Lourenço (1978), no ensaio do **Labirinto da saudade**, vai ainda mais longe ao considerar o romance como a “mais delirada e delirante alegoria da [...] aventura histórica e cultural [portuguesa]” (p. 84), constituindo o ponto alto de uma ruptura, iniciada pelo Modernismo pessoano, com o processo romântico de autognose nacional.

Entre os estudos centrados unicamente em **A Torre da Barbela**, pode-se citar como mais antigo o ensaio não intitulado de José Palla e Carmo que serve de prefácio à edição de 1966 da referida obra. Partindo de uma diferenciação teórica entre novela e romance, Palla e Carmo aborda genericamente a maior parte dos tópicos posteriormente desenvolvidos em outros estudos críticos sobre o romance.

O primeiro ponto a ser destacado é a multiplicidade de sub-enredos paralelos ao principal, os quais apresentam a vida pregressa dos Barbelas individualizados em suas respectivas épocas. E, nestes sub-enredos, há o predomínio do factual, assim como no plano da visita dos turistas à Torre, pois são “cenas que retratam a vida real e o comportamento humano em determinada época”²⁴. Já no enredo principal, a ligação amorosa entre as personagens Madeleine e o Cavaleiro da Barbela, o primado é do imaginado. Este aspecto é igualmente assinalado pela crítica brasileira Nelly Novaes Coelho, cuja obra **Escritores portugueses**, de 1973, dedica ao autor um capítulo, denominado Ruben A., no qual são examinadas três

²⁴ CARMO, José Palla e. Ensaio. In: A., Ruben. **A Torre da Barbela**. 3. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966, p. IV.

obras: os romances **Caranguejo** e **A Torre da Barbela** e a autobiografia **O mundo à minha procura**. No que tange especificamente ao romance **A Torre da Barbela**, Coelho destaca “a consciência do tempo histórico em face do tempo da ficção”. Para a crítica:

A essa fusão e principalmente às raízes surrealistas que alimentam sua “garra” de escritor, atribuímos a presença simultânea, neste seu último romance, dos dois elementos polares que o singularizam: a do *real histórico*, consubstanciado na beleza da paisagem portuguesa e na perenidade dos monumentos do passado remoto, e a de uma surpreendente fantasia que em tudo projeta dimensões inesperadas e enriquecedoras.²⁵

Além deste par, Coelho enumera ainda outras polaridades estruturantes do romance: morte/vida, real/irreal, sonho/realidade, grandeza/miséria, passado/presente, heroísmo/medo, amores/ódios, ser/não-ser, ação/contemplação, noite/dia, verdade/mentira; de maneira a criar um “microcosmos que se erige em símbolo de um mundo muito maior”²⁶, a saber, Portugal.

Voltando ao ensaio de Palla e Carmo, este se refere também ao fantástico da obra, afirmando que o plano fantástico desdobra-se em dois graus de maravilhoso: o primeiro é a própria ressurreição noturna dos Barbelas e sua convivência, que pode ser aceita pelo leitor ou simplesmente rejeitada. O segundo grau de maravilhoso surge ocasionalmente dentro do primeiro, como, por exemplo, na cena de amor sub-aquática entre Madeleine e o Cavaleiro da Barbela, entre outros episódios. O componente sobrenatural do enredo é um dos aspectos menos explorados por parte da crítica e, sempre que mencionado, costuma-se relacioná-lo à influência surrealista.

²⁵ COELHO, Nelly Novaes. **Escritores portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973. p. 185.

²⁶ Idem. p. 189.

Aliás, o influxo do Surrealismo figura entre os aspectos mais reiteradamente enumerados nos estudos acerca de **A Torre da Barbela**. Nelly Novaes Coelho, por exemplo, considera que “o elemento básico da obra de Ruben A.” é “a substituição da lógica convencional pela imaginação criadora”²⁷ de feição surrealista. O predomínio da imaginação sobre o mimético é igualmente apontado por Fábio Lucas como um dos traços essenciais da ficção de Ruben A.

Também Maria Aparecida Santilli, em ensaio pertencente ao volume **Entre linhas**: desvendando textos portugueses, de 1984, ressalta o caráter de ruptura da praxe romanesca convencional realizada através da arquitetura do romance, com sua divisão em dois planos. O primeiro, histórico ou existencial, segundo a crítica brasileira, é ponto de partida para o segundo, o da dimensão exótica da ressurreição noturna dos Barbelas. E é através deste plano que se efetiva a proposta romanesca de “transgredir a imediaticidade das coisas triviais em direção das zonas vagas de segredos e mistérios”²⁸, isto é, o inconsciente tão valorizado pelos surrealistas.

Santilli considera que a originalidade de **A Torre da Barbela** e sua singular posição na Literatura Portuguesa reside nessa proposta de cunho surrealista. Segundo a crítica, o ficcionista parte de um expediente recorrente na Literatura Portuguesa, a “vida das ancestrais famílias” como representativas do espírito da nacionalidade lusa. Mas, ao contrário das obras de antecessores, no romance de Ruben A., as velhas estirpes retornam remetendo a uma “essência primitiva da nacionalidade”, em que se localizam categorias arquetípicas, subjacentes no espírito de todas as

²⁷ Idem. p. 178.

²⁸ SANTILLI, Maria Aparecida. **Entre linhas**. Desvendando textos portugueses. São Paulo: Ática, 1984. **A Torre da Barbela** – sincronias. p. 57.

épocas. E esse efeito é obtido por meio da demolição das fronteiras temporais, o que permite a coexistência noturna dos Barbelas de distintos períodos.

No ensaio intitulado **A Torre da Barbela** – espaço mítico da identidade portuguesa²⁹, de 1999, Maria Manuela Lacerda Cabral segue a linha proposta por Santilli e também por Palla e Carmo de que o objetivo do romance é investigar a psicologia nacional portuguesa por meio da história de uma família que a representa. Mais ainda, para Cabral, essa perquirição psicológica erige-se como “psicanálise mítica”, retomando o termo de Eduardo Lourenço, “já que o próprio discurso narrativo, essência do mito, por oposição à argumentação, própria do *logos*, faz jogar toda uma simbólica em que se desvenda a história oculta de uma família secular, gnose coletiva proposta pelo narrador mas que as próprias personagens procuram também.”³⁰

O processo de psicanálise mítica encetado pelo romance é mais desenvolvido por Rosa Maria Sequeira (1990) em **A Torre da Barbela de Ruben A.: um romance fantástico**³¹, ensaio que busca aliar a teoria do fantástico de Tzvetan Todorov a conceitos psicanalíticos junguianos, sobretudo a teoria do inconsciente coletivo. Segundo Sequeira (1990), no romance:

Existe uma grande fusão do mundo com o eu, uma configuração estética de situações existenciais, enlaces humanos e motivações psicológicas que reconhecemos

²⁹ In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p.271-299.

³⁰ CABRAL, Maria Manuela Lacerda. **A Torre da Barbela** – espaço mítico da identidade portuguesa. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 273.

³¹ In: **Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik. Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa**. n. 11. Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1990. p. 8-22.

concretamente nas personagens. A percepção sensorial é o resultado do psiquismo do sujeito e vai dar origem a uma renovação da linguagem e a novos esquemas de associação. [...] Mas, no entanto, é de notar que o segredo último das relações entre essas [...] [personagens,] afinal, escapa-nos. A situação geral mantém-se tensa e indeterminada. (p. 16)

É neste aspecto que Sequeira considera a possibilidade de ler-se o romance como um romance mito, compreendendo mito como a configuração estética do mistério (acepção tomada de Vitorino Nemésio). Assim, a estudiosa afirma que **A Torre da Barbela** pode ser considerada “como a configuração do mito existencial, como modo de visão do mundo”, já que “os mitos tratam de personagens de caráter [sic] humano que são criação da psique.”³² Retomando a concepção de Jung de que a psique humana cria mitos incessantemente, Sequeira compreende que ao universo maravilhoso do romance “corresponde um sentido imaginativo e criador de símbolos, símbolos que por vezes encontram-se expressos e não apenas implícitos,”³³ como é o caso da Cabeçada de Dom Sebastião e da própria Torre.

É precisamente a Torre o ponto de partida de Maria Manuela Lacerda Cabral para analisar a categoria espaço, desvelando os aspectos simbólicos de que é revestido na obra. Mas, no decorrer de seu ensaio, a crítica portuguesa também assinala aspectos temáticos igualmente contemplados por Palla e Carmo e por Sequeira, como o medo e a tensão no relacionamento entre Madeleine e os primos portugueses. Segundo os críticos, o medo seria o elemento responsável por manter os membros da família inertes e presos ao espaço da Torre, bem como pelas manifestações de intolerância dos Barbelas, cuja culminância se dá no sacrifício final de

³² Idem. p. 16.

³³ Idem. p. 16.

Madeleine. A respeito desta personagem, Palla e Carmo afirma que sua presença é fundamental como contraponto à visão dos Barbelas sobre si mesmos. Sequeira vai mais além, afirmando que o eu no centro do mundo está identificado com tal personagem. Madeleine ocupa o centro das atenções na estrutura do romance:

Este começa quando Madeleine acaba de chegar e acaba com a sua morte. Durante a sua permanência na Torre, ela era o centro à volta do qual todas as outras personagens viviam. [...] Ela traz a transformação à Torre e mesmo quando se encontra ausente é o centro da atenção geral. [...] [Assim,] está presente o eu-omphalos, o eu-umbigo-do-mundo.³⁴

Já Cabral, além de ratificar a leitura de Palla e Carmo, acrescenta mais um elemento, a decadência. Esta é datada no romance em fins do século XVI com o surgimento do Grande Nevoeiro, interpretado pela crítica, e também por Sequeira, como metáfora histórica do período de dominação espanhola. Uma das causas da decadência, segundo Cabral, seria o fechamento cultural no plano português e que, no romance, é representado pela permanência da família “num único espaço físico e social, alheio ao que é novo e ao que está distante”³⁵. Embora Madeleine, em seu relacionamento com os Barbelas, inicialmente seja tida como

interessante pela novidade que parece trazer àquele mundo adormecido, será impiedosamente rejeitada no final como um corpo estranho a evitar, seja ela vista como o símbolo da moda literária que importamos de França durante vários séculos, seja apenas a mulher ‘senhora de seu sexo’ que as ortodoxias familiares não podiam desculpar.³⁶

Dessa maneira, Cabral lê o relacionamento de Madeleine com os primos portugueses como uma metáfora das relações entre Portugal e as demais nações europeias, notoriamente a França, principal fonte de

³⁴ Idem. p. 19.

³⁵ CABRAL, Maria Manuela Lacerda. Op. cit. p. 286.

influência cultural. Essas relações seriam marcadas por um fechamento cultural, cujas raízes, conforme a crítica, encontram-se na geografia, que situou Portugal comprimido entre Espanha e o mar, e na História, “que [...] fez [os portugueses] viver com as costas voltadas para a vizinha Espanha, sempre sentida como ameaça política e como tampão que [...] [os] distanciava da Europa.”³⁷ Cabe ainda ressaltar a assertiva de Cabral de que essa “visão tão terrivelmente negativa de um Portugal noturno” não se apresenta filtrada por uma consciência amarga, mas sim através de uma auto-ironia feita de comunhão e rejeição, derivada do “caráter maravilhoso do surrealismo que enforma todo o romance e que impregna a própria escrita dos mais variados registros [...] e a cujo caráter lúdico não é alheio um humor compreensivo e complacente”³⁸.

A atmosfera surrealista da narrativa é ponto destacado ainda por Ana Paula Coutinho Mendes no artigo, de 1993, intitulado **D’A Torre da Barbela** – panorama fantástico de uma relação mítica, o qual, assim como o texto de Cabral, constrói uma leitura mítico-simbólica para o romance. Tal leitura é efetuada a partir da análise de elementos narrativos que permitem elevar “o domínio do fantástico dos Barbelas para o nível do mítico da História de Portugal”³⁹ O primeiro elemento focalizado por Mendes é a ligação amorosa entre o par protagonista, que é definida como uma relação entre estereótipos a partir da qual se obtém a visão do outro: Madeleine para o Cavaleiro, o Cavaleiro para Madeleine. A seguir, a crítica enfoca as forças – medo, amor, morte – que atuam sobre a Torre e os

³⁶ Idem. p. 285.

³⁷ Idem. p. 287.

³⁸ Idem, p. 290.

membros da família, personificados na vidência da Bruxa de São Samedo, e relacionando tais forças – do domínio do irracional – ao Tempo, o grande atemorizador dos Barbelas.

Por último, Mendes salienta os elementos presentes na obra caros ao Surrealismo, os quais lhe permitem afirmar que o romance, “pela própria sintaxe diegética e sua interação com o discurso narrativo, materializa a **fusão** almejada pelos surrealistas”⁴⁰. Por fim, em concordância com o ponto de vista de Cabral, Mendes conclui que, na ordem do simbólico, há uma homologia entre a tensão Amor-Ódio da recepção de Madeleine na Barbela e a “relação/tensão Mania-Fobia” com que os portugueses relacionam-se com o paradigma cultural francês, sobretudo no que respeita à literatura. Porém, discordando da possibilidade de uma leitura otimista como a de Eduardo Lourenço no ensaio *Envoi et adieu à Madeleine*⁴¹, de 1984, Mendes afirma que a sensação global produzida pelo romance é “um misto de auto-comiseração, remorso ou má-consciência à escala nacional”⁴², salientando, assim, a visão negativa da identidade nacional também referida por Maria Manuela Lacerda Cabral.

O ponto de vista de Lourenço (1994), no ensaio citado acima, é de que o romance de Ruben A. é a versão mais perfeita e mais profunda do mito da paixão, ou mania, portuguesa pela França. A história do amor do Cavaleiro da Barbela pela prima francesa é, na visão do pensador de Nice, como a história do imaginário erótico, cultural e literário português. Para

³⁹ MENDES, Ana Paula Coutinho. D’A Torre da Barbela – panorama fantástico de uma relação mítica. In: *Revista da Faculdade de Letras do Porto*. v. X. Porto: Universidade do Porto, 1993. p. 134.

⁴⁰ Idem. p. 142. (grifo da autora do ensaio)

⁴¹ LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa* ou as duas razões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. p. 115-126.

⁴² MENDES, Ana Paula Coutinho. Op. cit. p. 143.

Lourenço, todavia, essa influência da cultura francesa sobre a lusa, sobretudo na literatura, teria chegado ao fim na contemporaneidade com o advento de uma Literatura Portuguesa autônoma. É este o ponto de discordância de Mendes, para quem a atmosfera pessimista de **A Torre da Barbela** impede essa interpretação tão positiva.

Ainda na linha de leituras mítico-simbólicas, o estudo mais recente é o artigo de Fernando Matos Oliveira (2002), *Versões da Origem* na obra de Ruben A., que abrange a quase totalidade da produção do autor. No texto, Oliveira assinala a busca da Origem como traço fundamental da obra de Ruben A. Iniciando seu percurso analítico por meio do diagnóstico da pequena legibilidade da obra do prosador, o crítico relaciona tal aspecto à especificidade da linguagem. Esta é identificada justamente como a primeira versão da Origem, ou seja, da busca da Origem do livro na linguagem. Como aspectos formais decorrentes dessa busca pela “palavra original”, observa-se a criação de uma linguagem plástica. Segundo Oliveira, Ruben A. “pretendeu fazer coincidir a libertação da objetualidade (deslocação formal) com a fuga da prisão social (deslocação fundamental).”⁴³ Também se relaciona com essa busca pela Origem na linguagem a idéia de um discurso sem gênero ou que pudesse reunir todos os gêneros, numa tentativa de aproximação a um discurso pré-babélico, anterior à divisão histórica dos estilos e das formas, à instituição do literário. O estilo indefinido, informe, das **Páginas** (seis volumes) textualiza essa concepção, em que a anterioridade da escrita se traveste no desejo de aproximação da oralidade pré-literária através do coloquialismo

⁴³ OLIVEIRA, Fernando Matos. *Versões da Origem* na obra de Ruben A. In: **Colóquio Letras**. n. 159/160. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p. 238.

das expressões. Mas esse re-encontro da Origem na linguagem é falhado, posto que “a escrita não diz a vida, apenas a apreende como autópsia.”⁴⁴

Segue daí que a busca da Origem orienta-se para a busca de si mesmo, como é explicitado na autobiografia **O mundo à minha procura**, e recebe elaboração ficcional em **O outro que era eu** e **Silêncio para 4**. Além da retórica do eu, é flagrante nessas obras a narração através de um sujeito em disjunção que ora apresenta “uma espécie de ficcionalização de identidade estável, dramatizando o que está separado”, ora constrói a “épica do martírio do desencontro.”⁴⁵ Como caso-limite do fracasso da Origem, Oliveira cita o **Caranguejo**, cuja inversão temporal faz com que o último capítulo desemboque no nascimento dos protagonistas Ela e Ele, apresentando uma origem já degradada.

Essa degradação original também comparece em **A Torre da Barbela**, romance que orienta o discurso da origem para o contexto da nação. N’**A Torre**, a Origem começa por localizar-se num espaço: o Minho. De acordo com Oliveira,

A configuração do lugar seria propícia à Origem feliz da nação. [...] No entanto, quando a história avança da visita diurna dos turistas, logo no começo, para o ressurgimento fantasmático dos habitantes noturnos da torre, o leitor é apresentado a uma família primogênita que já possui quase todos os defeitos dos vindouros. A única hipótese de redenção (amorosa) da casa de Barbela é cortada pela conjura familiar contra Madeleine: a prima francesa que fez, por um instante, o Cavaleiro – a pessoa mais lendária da Torre – entrever um futuro no passado.⁴⁶

O texto, em seu todo, mais uma vez aponta para o fracasso na busca pela Origem impoluta, seja na natureza minhota, seja na solidez da Torre, seja no coletivo humano representado pela família.

⁴⁴ Idem. p. 240.

⁴⁵ Idem. p. 242.

⁴⁶ Idem. p. 245-246.

Portanto, pode-se, grosso modo, organizar os textos críticos referentes à obra de Ruben A. em dois grupos: textos de recepção e/ou divulgação e textos de interpretação. A primeira seção engloba a maior parte dos textos portugueses até o início dos anos 90, constituindo-se do ensaio inicial de José Palla e Carmo (1966), dos pequenos textos de José-Augusto França e de Jacinto do Prado Coelho (1976) e da breve exposição de Liberto Cruz (1992). A segunda seção compreende os demais estudos. Nesta seção, observa-se que os textos pertencentes às décadas de 70 e 80 são, na maioria, de críticos brasileiros e se ressentem ainda de um certo cariz genérico, como de reconhecimento e divulgação da obra do autor. O ensaio do português Eduardo Lourenço (1984) constitui um caso excepcional, pois não se estrutura exatamente como um estudo sobre o romance, mas antes o utiliza como ponto de partida para examinar uma questão mais ampla: a situação da produção literária portuguesa na contemporaneidade.

A partir da década de 90, todos os artigos são de portugueses e indiciam uma retomada, ainda que incipiente, do autor em Portugal com estudos mais específicos acerca da obra. Esse hiato de estudos críticos portugueses durante as décadas de 70 e 80 parece que deve ser lido sob a perspectiva da atmosfera ideológica do país após o fim do Salazarismo. Os primeiros momentos da redemocratização de Portugal foram marcados por um clima de euforia generalizada e de engajamento pela reconstrução nacional, coadunando-se mais ao projeto neo-realista, aspecto que a ascensão dos intelectuais remanescentes dessa estética às esferas do poder corrobora. Nessa atmosfera, o espírito excessivamente crítico e mesmo distópico de Ruben A. parece não ter encontrado ressonância nem nos setores especializados, nem no público em geral. Somente na década de 90,

momento em que se acentuam a reflexão e as críticas sobre os rumos político-econômicos seguidos pelo Portugal pós-revolucionário, a obra de Ruben A. passou a receber atenção por parte da crítica e justamente por meio de estudos que ressaltam o caráter reflexivo da obra sobre a História e a realidade nacionais. Nesse aspecto, avultam as interpretações mítico-simbólicas, em que se destaca o elemento crítico do romance, a considerar também o presente, quanto aos rumos traçados pela política salazarista para o país.

Nessa perspectiva é que a influência do Surrealismo é recorrentemente assinalada, sublinhando-se a adoção de procedimentos formais típicos dessa estética, embora não suficientes para considerar autor e obra como representantes do movimento. Assim, a valorização da imaginação, o emprego do fantástico/maravilhoso, a elisão temporal, o humor e a ludicidade da linguagem, dentre outros procedimentos de transgressão das convenções romanescas, são manuseados de modo a aguçar o tom crítico da reflexão encetada pelo romance, que não visa apresentar soluções, mas antes, através do olhar sobre o passado, realçar o impasse histórico de Portugal.

II - ENTRANDO NA TORRE

*Por vezes tudo se ilumina.
 Por vezes sangra e canta.
 Eu digo que ninguém se perdoa no tempo.
 [...]
 – Era uma casa – como direi? – absoluta.*

Herberto Helder

A proposta deste capítulo é o exame da estrutura narrativa do romance em estudo, embora já acompanhada de um leve gesto interpretativo. A análise efetuada é embasada, principalmente, no modelo proposto pelo teórico Tzvetan Todorov no artigo *As categorias da narrativa literária*⁴⁷. Antes de iniciar a tarefa deste capítulo, que é a decomposição da estrutura do texto romanesco, cabe apontar a distinção que Todorov retoma dos formalistas russos entre dois aspectos da narrativa: a história ou fábula, que são os acontecimentos que teriam ocorrido, e o discurso ou assunto, isto é, a maneira pela qual os acontecimentos são dados a conhecer ao leitor. Ambos os aspectos estão intimamente relacionados, já que a história concretiza-se através do discurso. Porém, para fins de análise, eles serão isolados e trabalhados separadamente, iniciando pela história.

⁴⁷ In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1985. Utilizou-se ainda, no intuito de complementar o modelo todoroviano, alguns verbetes de Teoria da Narrativa, de autoria também de Todorov, do **Dicionário das ciências da linguagem**, bem como a obra **Discurso da narrativa**, de Gérard Genette.

Conforme explicita o teórico, a história não corresponde a uma ordem cronológica ideal, pois contém frequentemente muitos “fios” que só a partir de um certo momento são reunidos. É preciso ter em mente, portanto, que a história é uma convenção, não existe ao nível dos acontecimentos, e uma abstração, já que é sempre percebida e narrada por alguém.

2.1. Uma história de amor e de medo

Antes de iniciar a análise desse nível da narrativa, faz-se necessário expor sumariamente a trama que se desenrola ao longo dos dez capítulos de que se compõe o romance **A Torre da Barbela**. A intriga inicia-se com a visita de um grupo de turistas à Torre medieval, sendo guiados por um caseiro que procura dar-lhes explicações sobre a história do monumento nacional e seu construtor, Dom Raymundo da Barbela. Do alto da construção triangular de trinta e dois metros, avista-se a Serra de Arga, Ponte de Lima e, mais ao longe, Viana do Castelo. Após percorrerem as instalações da Torre e do solar adjacente e comprar como lembranças os famosos limões de São Cyro, os turistas partem deixando os domínios da Barbela mergulhados em seu sono milenar. Aparentemente, pois as principais personagens do romance não se encontram entre os visitantes.

Os protagonistas são os mortos, membros da família Barbela, que, depois do crepúsculo, despertam de seus túmulos para confraternizarem numa existência noturna. Eles surgem assim que o sol se põe, o primeiro é

o Cavaleiro da Barbela, personagem jovem, mas de idade indeterminada, sem origem cronológica definida. Segue-se a ele o Menino Sancho, anão, dezesseis anos, nascido fora do tempo posto que concebido de Barbelas já mortos. O Barbela seguinte a ser apresentado é Dom Payo, sessenta anos, representante do século XVI e da expansão marítima portuguesa. A ele se segue Dom Raymundo, centenário, o fundador da família, vindo diretamente do século XII, quando lutou pela independência nacional ao lado de seu primo Afonso Henriques. Após este, surge a principal personagem feminina do romance, Madeleine de Barbelat, pertencente ao ramo francês da família. Ela encontra-se em visita aos primos portugueses após a perda do amante, Nuki, um príncipe francês bem mais velho que a jovem, que morreu enquanto mantinha relações sexuais com Madeleine.

O Cavaleiro se propõe a levar a jovem até o solar do Beringelas, fidalgos aparentados aos Barbelas, em seu garrano Vilancete. No meio do caminho, o cavalo pára para descansar e Madeleine acaba por tirar a virgindade ao Cavaleiro, que se apaixona pela moça. Essa paixão tem o poder de despertá-lo de sua inércia de morto-vivo e o rapaz passa a sonhar com transformações em sua existência e, posteriormente, em toda a Barbela.

A galeria de Barbelas individualizados a surgirem das tumbas continua: há o Dr. Mirinho, isto é, o dr. Ramiro Barbela de Souza Moutinho e Silva Mayor, representante mais recente da família, tecnocrata do século XX, especialista em discursos oficiais para inaugurações de monumentos ou recepções nacionais e internacionais. Entre as mulheres, destacam-se a elegante Dona Mafalda, dama do século XVIII, pertencente à corte de D. João V; Dona Brites, Barbela do século XIX que desposou um

francês, o príncipe de Chenouilles; Dona Urraca, beata do século XVII que passa suas noites em penitência. Entre os Barbelas masculinos, individualizaram-se Frey Cyro, espécie de líder espiritual da família; Dom Pero, companheiro de viagens ultramarinas de D. Payo; e Dom Mendo, que foi capitão de nau e conquistador do Oriente, donde voltou trazendo uma concubina indiana, a Meliça, que, devido às rigorosas convenções familiares, teve de ser instalada em Viana. Há ainda o napolitano Bórbóla, bobo trazido por Mafalda e que entretém toda a família com suas bufonarias. À parte da família, mas de grande importância, há também a Bruxa de São Samedo, mulher misteriosa, que, no passado, chamava-se Izabella, foi amante de Dom Raymundo e conviveu com os Barbelas na Torre.

Os mortos ressuscitados divertem-se na quermesse no Jardim dos Buxos, enquanto o Cavaleiro e Madeleine são recebidos pelos primos da Beringela, Ú mais Velho, Ú do Meio e Ú mais Novo, que oferecem à prima francesa um banquete. Na Barbela, uma comissão projeta a comemoração do centenário de Dom Raymundo. As noites se sucedem em passeios e diversões, dentre os quais o passeio à Serra de Arga em visita ao Abade da Moutosa. Madeleine regressa a Paris. O Cavaleiro procura distrair-se da ausência da amada em caçadas com o barbeiro Xasco. Da França, Madeleine envia a notícia de seu casamento e convida os Barbelas para a cerimônia de suas núpcias. Eles partem em direção a Paris, cada um conforme o transporte de seu tempo. Somente Brites permanece na Torre. O matrimônio, porém, não se realiza, pois na manhã da sua realização, Madeleine rapta o Cavaleiro e segue com ele para a Barbela. Os demais familiares se revoltam contra a francesa e consideram que ela não deve ser

aceita novamente na Torre.

Em uma visita de turistas ao monumento, um visitante manifesta o desejo de comprar a propriedade e destruí-la. Por ser ao fim do dia, os mortos ouvem a conversa e instala-se entre eles uma onda de pânico, na qual mobilizam-se para defender a Torre. Os Beringelas se encaminham para a Barbela a fim de fornecer mantimentos aos parentes e presenciam o sacrifício de Madeleine na fogueira. O Cavaleiro ausentara-se para ir ao Monte de São Semedo visitar a Bruxa, planejando trazê-la para a Torre. Após a imolação, os mortos retornam aos seus túmulos e tudo mergulha no silêncio. Um novo dia nasce e, com ele, uma nova leva de turistas visita a Torre enquanto o caseiro repete suas explicações.

A observação da trama revela que a narrativa desdobra-se em dois planos históricos ou fabulares: o natural, constituído pela visita dos turistas à Torre guiados pelo caseiro; e o sobrenatural, no qual se passam as aventuras noturnas dos Barbelas mortos. Também se evidencia na trama que é este segundo plano que ocupa a maior parte da narrativa, enquanto o plano dos turistas é bastante reduzido em termos fabulares. Por isso, para o estudo da lógica das ações, reteve-se as ações apenas da história do plano sobrenatural. Neste, verifica-se que a intriga principal está centrada no relacionamento entre as personagens Madeleine e o Cavaleiro da Barbela, que, portanto, protagonizam o romance.

2.1.1. As ações: uma busca amorosa

O modelo proposto por Todorov para a lógica das ações origina-se da concepção de Claude Brémond de que “a narrativa inteira é constituída pelo encadeamento ou encaixamento de micronarrativas”, e “cada uma destas micronarrativas é composta de três (ou por vezes de dois) elementos [ações] cuja presença é obrigatória”⁴⁸. Por isso, o modelo resultante dessa concepção recebe o nome de triádico. Numa primeira tentativa de aplicação do método triádico à história da relação entre o Cavaleiro e Madeleine, buscou-se seguir a movimentação das personagens, obtendo-se o seguinte esquema (como as ações estão dispostas segundo a ordem cronológica dos acontecimentos, a segunda coluna informa o capítulo em que eles são contados):

Aproximação entre Nuki e Madeleine =	Sedução de Madeleine	(Cap. VI)
Afastamento entre Nuki e Madeleine =	Morte de Nuki	
Aproximação de Madeleine aos Barbelas =	Viagem à Barbela	
<hr/>		
Aproximação de Madeleine ao Cavaleiro =	Afastamento dos Barbelas Sedução do Cavaleiro	(Cap. I-II)
Afastamento de Madeleine e Cavaleiro	Aproximação aos Beringelas = Desejo de aproximação do Cavaleiro Objeções de Madeleine ao Cavaleiro	(Cap. III)
Aproximação entre Madeleine e Barbelas =	Desejo de amor de Madeleine Aproximação de Madeleine a D. Raymundo Objeções de D. Raymundo a Madeleine	(Cap. IV)
<hr/>		
Aproximação de Madeleine ao Cavaleiro =	Afastamento dos Barbelas União amorosa	(Cap. V)

⁴⁸ TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 218.

Afastamento entre Madeleine e Cavaleiro =	Visita à Bruxa Partida para Paris	(Cap. V)
Desejo de aproximação do Cavaleiro =	Afastamento dos Barbelas (=caçadas) Devaneios românticos Partida para Paris	(Cap. VII)
Aproximação entre Madeleine e Barbelas =	Convite de casamento Partida para Paris	(Cap. VIII) (Cap. IX)
Afastamento de Madeleine dos Barbelas =	Fuga Rapto	
Aproximação de Madeleine ao Cavaleiro =		
Desejo de aproximação do casal aos Barbelas =	Retorno à Torre Rejeição	(Cap. IX) (Cap. X)
Afastamento dos Barbelas de Madeleine =	Imolação	

Aproximação entre Cavaleiro e Barbelas

Da disposição acima, observa-se que a intriga pode ser trabalhada privilegiando-se ações que podem ser englobadas em duas modalidades gerais e antagônicas: aproximação e afastamento (cada unidade correspondendo a duas ações de aproximação intercaladas por uma de afastamento), incluindo a variante desejo de proximidade ou de distanciamento. Verifica-se que o móbil por trás da ação de aproximação é o desejo, e que a referida ação desdobra-se em outras duas: eleição do amado e formação de um par, que é desfeito na ação de afastamento. Assim, chega-se a um segundo nível de abstração, em que a história das relações entre Madeleine e o Cavaleiro pode ser apresentada como a seguir:

- Desejo de amor de Madeleine = Eleição do amado (Nuki)
 Formação do par (Nuki – Madeleine)
 Separação do par (morte)
- Desejo de amor de Madeleine = Eleição do amado (Cavaleiro)
 Formação do par (Cavaleiro – Madeleine)
 Separação do par (saudade de Nuki)
- Desejo de amor de Madeleine = Eleição do amado (D. Raymundo)

- Formação do par (D. Raymundo – Madeleine)
 Separação do par (incapacidade afetiva de D. Raymundo)
- Desejo de amor de Madeleine = Eleição do amado (Cavaleiro)
 Formação do par (Cavaleiro – Madeleine)
 Separação do par (intervenção indireta da Bruxa)
- Desejo de adaptação aos valores sociais de Madeleine = Eleição do amado (noivo parisiense)
 Formação do par (noivo – Madeleine)
 Separação do par (aparecimento do Cavaleiro)
- Desejo de amor de Madeleine = Eleição do amado (Cavaleiro)
 Formação do par (Cavaleiro – Madeleine)
 Separação do par (imolação de Madeleine pelos Barbelas)

É possível afirmar, portanto, que a narrativa constitui-se numa história de busca da satisfação amorosa. Tal busca é continuamente empreendida, mas conduz sempre ao fracasso, seja por motivos internos – como a não superação das frustrações passadas – ou causas externas – como a intervenção de terceiros. Este esquema pode ser construído também para a história de outras personagens. Assim, por exemplo, é o desejo que conduz D. Raymundo a se aproximar, seqüencialmente, de Izabella, Mafalda e Urraca. D. Brites é eternamente ressentida pelo insucesso de sua tentativa amorosa com o príncipe francês, que não lhe retribuiu o desejo. Também D. Urraca é marcada pelo arrependimento por ter cedido ao desejo e se unido ao patriarca Barbela, e assim sucessivamente, ao ponto de o narrador afirmar: “O mundo sonâmbulo da Torre continuava os enredos vividos no real quotidiano. Aquela navegação humana pisava os mesmos caminhos de sofrimento e amor que havia trilhado antes da entrada mortuária nos sarcófagos e pedras tumulares. Era difícil analisar as paixões, o desânimo e a incompreensão que cada um carregava às costas.”⁴⁹ De modo que se pode

⁴⁹ A., Ruben. **A Torre da Barbela**. 5. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995. p. 65. Todas as citações do romance pertencem a esta edição, sendo, daqui por diante, informados apenas os números de página.

concluir ser esse desejo de amor permanentemente insatisfeito o principal móbil das ações das personagens.

2.1.2. As relações entre as personagens: bipolaridades

O segundo nível da história é o das personagens e suas relações. De acordo com Todorov, as personagens representam um papel de primeira ordem, pois é a partir delas que se organizam os demais elementos da narrativa. A abordagem deste elemento realizada pelo teórico búlgaro enfoca o tipo de personagem que é caracterizado exhaustivamente por suas relações com as outras personagens. Para tanto, baseia-se no modelo de relações entre personagens proposto por A. J. Greimas. Todorov (1985) explica esse modelo sumariamente da seguinte maneira:

Há em primeiro lugar os *predicados*, noção funcional, tal como “amar”, “confiar-se” [...]. Há, por outro lado, personagens [...]. Estes podem ter duas funções: ou ser os sujeitos, ou ser os objetos das ações descritas pelos predicados. Empregaremos o termo genérico de *agente* para designar simultaneamente o sujeito e o objeto da ação. No interior de uma obra, os agentes e os predicados são unidades estáveis, o que varia são as combinações de dois grupos. Enfim, a terceira noção é a das *regras de derivação*: estas descrevem as relações entre os diferentes predicados. (p. 228)

Retomando o primeiro esquema para a lógica das ações, evidencia-se, com relação às personagens, que o principal agente da história é Madeleine, pois é dela que partem as iniciativas de aproximação e/ou afastamento das demais personagens, em especial o Cavaleiro. Este ocupa uma posição passiva, aproximando-se ou afastando-se da prima francesa ou dos demais familiares através da ação de terceiros. Este aspecto evidencia-se já na primeira cena entre o casal:

[...] o Cavaleiro fixou-se pela primeira vez em Madeleine. Mirou-se-lhe nos peitos

e corou de vergonha. Abaixou os olhos e o tornozelo soube-lhe a tutano macio, ainda por temperar. Com o chapéu de plumas na mão quis articular palavras em francês, mas travou-se-lhe a fala. Foi ela quem primeiro falou:

– E os primos costumam tomar chá no Jardim ou lá em casa? (p. 25)

O Cavaleiro, tal como Madeleine, caracteriza-se pelo desejo, que, inicialmente, é apenas físico: seu olhar fixa-se em determinadas partes do corpo da jovem, cuja visão produz nele, ao mesmo tempo, excitação e constrangimento. Porém, apesar de desejar a prima, é preciso que ela tome a iniciativa de aproximação, reforçando, assim, o traço de passividade. O único momento em que esta condição passiva é rompida dá-se quando o Cavaleiro vai até Paris em busca de Madeleine. Mas, logo a seguir, a passividade é restaurada, já que é ela quem o rapta⁵⁰.

Quanto às relações entre o casal e o restante da família, observa-se no referido esquema que há uma oposição estabelecida entre eles. A aproximação entre Madeleine e o Cavaleiro sempre implica o afastamento dos demais Barbelas. A posterior aproximação de um dos membros do casal ou de ambos aos familiares conduz, igualmente, à separação dos amantes. Desse modo, pode-se concluir que o envolvimento amoroso entre Madeleine e o Cavaleiro os leva ao isolamento do convívio familiar, ou seja, social. Este aspecto pode ser relacionado à natureza transgressora do desejo amoroso quanto às normas sociais⁵¹. Para vivenciar a experiência amorosa, o casal precisa retirar-se da convivência social e busca, no mais das vezes, refúgio na natureza, daí as três cenas de amor transcorrerem em espaços naturais e fora dos domínios da Torre: o lameiro no caminho para a

⁵⁰ Vale ressaltar aqui a inversão de papéis em relação às narrativas tradicionais, em que o homem é que rapta a donzela.

⁵¹ DUBY, Georges. A emergência do indivíduo. In: _____ (org.). **História da vida privada**. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 503-526.

Beringela, as profundezas do Lima, as margens do Neiva. Sendo assim, o desejo constitui-se em força que opõe o indivíduo à ordem social vigente.

Os Barbelas, por sua vez, sentem-se ameaçados por essa força e reagem, na maioria das vezes, buscando eliminar a sua fonte. Exemplos dessa reação são, no passado, a expulsão de Izabella do convívio da Torre⁵² e o sacrifício de Madeleine na fogueira no desenlace da história. Por isso, a figura de Izabella-Bruxa e seu sofrimento repercutem tão intensamente nos amantes quando a visitam: ela representa o amor derrotado pela convenção, constituindo-se ela própria, então, em obstáculo para a plena realização amorosa.

Há, portanto, por trás das ações de aproximação e afastamento um embate entre as forças do desejo e das normas sociais, representadas no romance pelas convenções familiares. O primeiro age atraindo pares, mas em relação ao grupo, produz desagregação. As segundas mantêm a família coesa, conseqüentemente, qualquer ameaça a essa coesão é temida, de modo que o medo da desagregação é outro motor das reações dos Barbelas, que pode levar à exclusão violenta de um indivíduo da convivência familiar. Por isso, desejar e temer constituem os predicados de base das relações entre as personagens da narrativa, como se evidencia mais claramente no segundo esquema apresentado na seção anterior. O desejo move as personagens a formarem pares. Já o medo é o móbil a separá-los: em nível individual, o medo de nova frustração; em nível coletivo, o medo da desagregação. Assim, combinando-se os dois predicados, pode-se reduzir a intriga do romance à seguinte regra de ação:

⁵² O episódio do amor falhado entre Izabella e D. Raymundo é aproximado por Ana Paula Coutinho Mendes ao desenlace infeliz do relacionamento entre D. Pedro e Inês de Castro, em que os interesses políticos levaram ao assassinato da amante.

X suscita desejo em Y → Y afasta-se de Z → Z reage eliminando X, cuja tradução seria: Se X suscita desejo em Y, então Y afasta-se de Z. Se Y afasta-se de Z por causa de X, então Z elimina X. Na história principal, X corresponde a Madeleine, Y, ao Cavaleiro e Z, aos Barbelas. De modo análogo, no episódio de Izabella e D. Raymundo, a regra é aplicada colocando-os no lugar de X e Y, respectivamente.

A partir dos dois predicados de base podem ser derivadas outras relações, por meio das chamadas regras de derivação. Na regra derivada de oposição, cada um dos predicados de base possui um predicado oposto, os quais estão menos frequentemente presentes que seus correlatos. Assim, o predicado oposto ao desejo amoroso é a repulsa ou ódio, o oposto ao medo, o heroísmo. Para examinar o funcionamento dos predicados nas relações entre as personagens do romance, optou-se pela divisão em dois pares de relações: entre Madeleine e o Cavaleiro e entre Madeleine e os Barbelas.

2.1.2.1. As duas “naturezas”

A trajetória do relacionamento entre estas personagens foi descrita através do segundo diagrama na seção 2.1.1 e, como se pode depreender, o predicado de base da relação é o desejo amoroso. Ele está presente tanto em Madeleine como no Cavaleiro, mas se manifesta de maneiras diferentes em ambos: idealismo nele, sensualismo nela. Tal aspecto, que tem implicações no fracasso em que resulta a empresa amorosa, é ressaltado por críticas como Nelly Novaes Coelho e Ana Paula Coutinho Mendes. Esta última, ao comentar a relação dos amantes, afirma que “a falta de uma

verdadeira reciprocidade será de resto a tônica principal desta paradoxal relação que confirma mais o afastamento do que sela a aproximação.”⁵³

Também Coelho (1973) aponta para a impossibilidade de fusão entre os “mundos diferentes” que os dois encerram e explica:

Nessas duas fascinantes personagens, Ruben A. não retrata apenas a pitoresca diferença advinda de séculos distintos como os da Era Medieval e o [...] [século XX], mas sim mundos diferentes e por vezes divergentes, postos face a face. No Cavaleiro descobrimos o mundo do sonho, do idealismo generoso, porém vago e abstrato. Em Madeleine, o mundo do real-concreto, da ação objetiva e do prazer dos sentidos. (p. 189)

De fato, essa diferença fundamental é assinalada já na apresentação das personagens. Sobre o Cavaleiro, o narrador afirma que “a sua família era a aventura desde o pôr do Sol ao regresso à vala comum” (p. 21)⁵⁴. Algumas páginas adiante, na apresentação de Madeleine, é afirmado que, para ela, “preocupava-a mais o presente do que a aventura” (p. 31). O “presente”, no caso, refere-se ao plano prático da existência, enquanto que “aventura” associa-se ao universo da fantasia, como se evidencia na atitude de ambos durante a primeira entrevista amorosa entre o casal, no lameiro a caminho da Beringela:

Vilancete pairava com o Cavaleiro por cima das árvores e da cabeça de Madeleine. [...] Madeleine ficara estupefata. Ela a falar tão a sério e não conseguir uma resposta! Para quê aquela loucura? Não percebia. [...]

Começava a ser tarde para chegar à Beringela. [...] Madeleine disse a brincar que já passava das onze horas e até à quinta ainda seria um bom bocado. [...] O Cavaleiro como

⁵³ MENDES, Ana Paula Coutinho. Op. cit. p. 136.

⁵⁴ Esse aspecto faz do Cavaleiro um ser governado por leis estranhas às dos Barbelas, como se depreende de sua auto-apresentação para Madeleine: “ – [...] Ah, Madeleine, se soubesses quão difícil é lutar para se chegar a Cavaleiro! E não reconhecem a identidade! É a nossa tragédia. Tive que morrer e fazer-me Cavaleiro. Abriu-se uma vaga na Barbela e para aqui vim. Como sugava poesia por todas as raízes e ouvia o amor ao crepúsculo, deram-me liberdade incondicional.” (p. 33) Na citação, é possível aproximar a personagem à figura do cavaleiro medieval: também poeta, cantor do amor, não esquecendo que o cavalo do Cavaleiro chama-se Vilancete, nome dado a uma forma de composição poética originada do final da Idade Média. A distinção do Cavaleiro é também sublinhada por Cabral (1999) por meio de suas contínuas andanças, simbolizando a recusa da permanência estática dos Barbelas num único lugar e sua preferência pelo dinamismo da errância.

não sabia o que era um relógio, estiolava por cima das árvores a ver Madeleine do alto. (p. 33-34)

O domínio da fantasia concretiza-se através do vôo maravilhoso do Cavaleiro, enquanto Madeleine, pragmaticamente preocupada com as horas, lhe exorta que desça, ou seja, que retorne à ‘realidade’. Assim, as atitudes referendam o afirmado sobre as personagens em suas apresentações, de modo a configurar o Cavaleiro e Madeleine como portadores de essências antagônicas. Mas, como os opostos se atraem, logo a seguir, uma atração irresistível, “uma sensação de posse, de desejos encontrados” (p.34), se instaura entre ambos e leva-os a se ‘fundirem’ por meio da união sexual, fazendo a prima francesa desvirginar o Cavaleiro. A experiência reveste-se de um caráter extraordinário para ambos, mas tem repercussões duradouras apenas no Cavaleiro, para quem a iniciação sexual descortina a possibilidade de futuro, impulsionado pelo desejo de amor. Assim, o sentimento desperto no Cavaleiro toma cores diferentes, o desejo de unir-se ao ente amado reveste-se de um idealismo romântico. E essa união é logo associada à idéia de casamento:

– Então, não é preciso casar? Julgava que depois de tudo isso tinha de casar contigo.

– *Tu es mignon! Chevalier.* Um amor! Não é preciso, trato de tudo.

– [...] Mas eu gosto muito da prima. Nunca gostei de mais ninguém. Nem do Vilancete. São umas paixões que fazem tremer os joelhos.[...]

– Não pode ser, breve regresso a Paris. Isso era vida? Para mais somos de dois séculos diferentes. Enquanto é brincadeira bem vai, agora tomar a sério uma brincadeira passada entre nós dois, isso nunca. [...] (p. 40-41)

No diálogo acima, evidencia-se que ela busca mostrar a impossibilidade amorosa devido ao anacronismo, pois os dois pertencem a séculos diferentes. Isso ocorre porque Madeleine não é capaz de retribuição

afetiva, já que ainda está presa ao amor por Nuki. Por isso, vê o acontecido apenas como mais um episódio pitoresco dentre os muitos com que se depara na Barbela. Assim, usa o senso prático em suas réplicas: o anacronismo da relação, o seu próximo retorno para Paris são os motivos apontados para se evitar o vínculo afetivo. Já para o Cavaleiro, o encontro amoroso pode-se dizer fatal. Desencadeia uma paixão intensa que, fundida ao seu caráter idealista, leva-o a devanear com o futuro ao lado de Madeleine. Mas, a partir do momento em que se apaixona, começa a agir sobre o Cavaleiro também o predicado do medo, já que junto com o amor, surge o temor da perda do ente amado. Dessa maneira, pode-se dizer que as duas forças encontram-se interligadas, a ponto de o próprio Cavaleiro, a certa altura, constatar que, se antes não conhecia o medo, era porque este “vem quando se tem alguém para quem viver.” (p. 78)

Essa dualidade entre espírito idealista e pragmático recebeu, por parte de Garrett, uma humorística elaboração nas **Viagens na minha terra**, com a célebre dialética entre frades (espírito idealista) e barões (espírito materialista) subjacente à História da humanidade. A impossibilidade de síntese entre os dois princípios é também pessimisticamente insinuada por Garrett. Mas, se o escritor romântico tinha por horizonte a cena político-social portuguesa, Ruben A., ao retomar a oposição através de um homem e uma mulher, a reelabora voltando-se para a ‘tragédia’ das relações humanas, salientada pelo fracasso da união entre esses opostos, que são, na verdade, complementares.

Neste ponto, levando-se em conta que a busca pela conciliação dos contrários é um dos princípios fundamentais do Surrealismo, convém expor a concepção surrealista quanto às relações entre homem e mulher. Sobre

este aspecto, são bastante elucidativas as palavras de André Breton:

[...] o amor carnal forma com o amor espiritual um só amor. A atração recíproca deve ser suficientemente forte para realizar, por via de absoluta complementaridade, a unidade integral, ao mesmo tempo orgânica e psíquica. Claro que não se pretende negar que esta realização encontra grandes obstáculos. [...] Os crudelíssimos fracassos deste caminho (aliás na maior parte das vezes atribuíveis ao arbítrio social, que geralmente restringe em extremo as possibilidades de escolha e faz do casal integral um alvo sobre o qual vão incidir *de fora* todas as forças de divisão) não podem fazer desesperar desse mesmo caminho. Trata-se efetivamente [...] da necessidade de reconstituição do *Andrógino primordial* de que nos falam todas as tradições [...].⁵⁵

Essa unidade integral é obtida, no romance, durante a união sexual do casal, como se depreende das expressões com que o narrador descreve o seu aspecto extraordinário: “Era um coito que atravessava os séculos. Uma coisa de sempre e de nunca, como os desejos escondidos de todos os que se passeiam pelo mundo. A noite clareava-se e os raios de extinta luz lembravam o fumeiro da Beringela.”(p. 34-35) No segundo encontro amoroso, no fundo do rio Lima, o narrador retoma este aspecto ao afirmar que “Madeleine nunca estivera envolvida em coito tão extraordinário! Coisa sublime, das que acontecem só uma vez na vida e mal podem evocar-se!” (p. 149) Esse estado ‘surreal’ de integração tem, no entanto, efêmera duração. Logo após, como a assinalar que os obstáculos a tal realização também se encontram no íntimo dos seres, reinstaura-se a incomunicabilidade entre os dois: “E aqueles dois seres humanos caminhavam indistintos de compreensão futura, aos bordos sentimentais, a polir arestas salientes do dia a dia. Para os dois o mundo estava isolado por um dique intransponível.” (p. 102) Mas é o mundo social, como afirma Breton, que representa a grande ameaça à união, de modo que, no retorno

⁵⁵ BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1969. Do Surrealismo em suas obras vivas. p. 353. (grifos do autor do ensaio)

para a Barbela depois da visita à Bruxa, Madeleine e Cavaleiro percebem que a reintegração aos familiares conduz a uma separação inevitável:

Eles sabiam que daí a pouco, daí a mais umas passadas, o mundo da Torre apareceria desfazendo como por encanto a companhia isolada dos últimos instantes. [...] Ambos se reviam no outrora e logo sentiam-se assaltados pelo incompreensível de momentos que não voltam. Para ele o diário fechava, para ela abria-se em outras hipóteses. E a tragédia do quotidiano roubava os últimos instantes de prazer acompanhado. (p. 166-167)

Neste último fragmento, é possível observar que o quotidiano surge como elemento de rarefação do sentimento amoroso. Esse ponto é desenvolvido, numa espécie de teoria do amor, por Nuki⁵⁶ no início do capítulo seis. Quando Madeleine, após ter sido seduzida pelo príncipe, manifesta a vontade de dividir todos os seus momentos com o amado, este, experiente, busca adverti-la de que o amor é incompatível com a rotina:

– Mas Nuki, *eu* quero viver contigo! Isso é que importa entre nós. Interessa-me estar sempre a teu lado, compreender o sentido das coisas num ritmo de comunhão com os nossos desejos. [...]

– Só no momento de amor é que há um sentido transcendente para ambos. [...] Madeleine, a tua dedicação total vê-se e sente-se, mais ainda por teres aparecido como vinda de um mundo fechado –, o mundo da virgindade. Se fosses casada, ou se tivesses sido casada, o sentido da ligação era diferente para ambos. Isto é que importa distinguir. Os móveis que nos rodeiam, o fato de não haver culinária nas nossas relações, o termos eliminado um sem-número de contras que afastam naturalmente as pessoas que vivem juntas no diário. Há sempre na vida o trivial para comprar, uma visita aborrecida a fazer, e a preocupação de saber se os filhos são inteligentes – ou estúpidos. Um dia verás como o comum de duas pessoas, enchendo as vinte e quatro horas, se amolece no prosaico, se encaminha no hábito de aceitar obrigações sociais e se perde em tempos escuros de diálogos. (p. 170-171)

Vê-se que Nuki explicita o preceito surrealista de que a união absoluta só é atingível por meio da união carnal, restringindo-a a esse momento. Assim, Nuki opõe, ao anseio de comunhão de Madeleine, a dura realidade da fugacidade do êxtase, das trivialidades quotidianas que corrompem o amor e da finitude de tudo quanto há. Assinala, ainda, a probabilidade,

⁵⁶ O capítulo 6 relata, via *flashback*, acontecimentos importantes do passado das personagens, como a morte de Nuki e a expulsão de Izabella.

devido à acentuada diferença de idade entre ambos, de seu fim chegar primeiro: “Tu és nova, eu estou quase decrépito. [...] há a morte entre nós. Há um acabar do tempo que decerto virá primeiro para mim. Não quero que um dia fiques a pairar com a sombra de um morto. Isso é que é terrível.” (p. 170) A condição assinalada por Nuki é precisamente a condição dos Barbelas: pairam presos às sombras do passado, ferrenhamente apegados “à tradição e ao não-te-rais”, incapazes de superarem tal condição⁵⁷.

Mas a aceitação da necessidade de desprendimento do passado não é assumida prontamente por Madeleine. Sua atitude inicial, com a morte de Nuki, é a evasão espacial. Neste aspecto, é possível aproximar os comportamentos do Cavaleiro e de Madeleine diante da separação. Devido à ausência do ente amado, o presente, antes visto com tranquilidade, adquire um peso insuportável, para o qual o remédio buscado por ambos é evadirem-se: o Cavaleiro, nas caçadas; Madeleine, na visita aos Barbelas. Por causa do amor, o Cavaleiro já não se adapta à rotina da Torre:

Ao mesmo tempo o presente vinha-lhe vago e infrutífero. A mania de caça era um vício lírico, uma destas manifestações primárias que por instinto obedecia cegamente. [...] O Cavaleiro dificilmente harmonizava os seus interesses com a vida da Barbela. Era o único que vivia arredio ao correr diário da Torre. Mostrava em si uma independência pouco comum nos outros primos, bem agulhoados à tradição e ao não-te-rais. E o remédio era evadir-se [...]. Sim, foi preciso o amor vir despertá-lo do adormecimento secular em que vivia. (p. 214)

Assim, o Cavaleiro não mais suporta o presente estagnado dos primos, e anseia pela convivência futura com Madeleine, vislumbrada em

⁵⁷ Caberia aqui, na recuperação da associação entre Barbelas e portugueses, retomar a tese de Eduardo Lourenço (1994) em relação ao problema identitário português: “Nas relações consigo mesmo os Portugueses exemplificam um comportamento que só parece ter analogia com o do *povo judaico*. Tudo se passa como se Portugal fosse para os portugueses como a Jerusalém para o povo judaico. Com uma diferença: Portugal não espera o Messias, o Messias é o seu próprio passado, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro.” (p. 10)

devaneios apaixonados. Mas, mesmo em seus devaneios, imiscui-se o medo, que chega a fazê-lo “tremor de um nervoso amordaçado pelos fumos invisíveis de um arcabouço em perigo” (p. 286). A esse medo de que a interferência externa dos Barbelas acabe por separá-los, o Cavaleiro reage planejando grandes transformações na Torre: “Corria com todos, eles que se arransassem, faria de Morgado, daria ordem para tudo estar a postos à sua chegada.” (p. 287) Ensaia, assim, um heroísmo que não chega a concretizar, devido à passividade que lhe é característica. Mais tarde, o medo o invade completamente a ponto de o fazer considerar a hipótese de matar Madeleine, “se desconfiasse que o amor já tinha passado do entusiasmo para a rotina”. (p. 288)

Também em Madeleine é possível verificar a ação do medo quando suas relações com o Cavaleiro ultrapassam os limites de mero passatempo. Na jovem, isso acontece após o segundo encontro, no fundo do Lima. Por isso, ao adentrar nos domínios da Bruxa, apodera-se de Madeleine um “pânico indiscriminado” diante da idéia de que a revelação de seu passado possa fazê-la perder o amor do Cavaleiro. É também por medo que Madeleine o rapta, por não querer vê-lo “perdido por mãos alheias” (p. 275)

Sendo assim, pode-se observar que o amor é suscitado pela experiência sexual. Surge para Madeleine através de Nuki e para o Cavaleiro através de Madeleine. Esse sentimento provoca no amante o desejo de integração ao amado, estado que o afasta das convenções sociais. Por causa disso, faz-se necessário que o amado, mais experiente, incite-o a retomar o senso de realidade explicitando as vicissitudes da existência e a incompatibilidade entre êxtase amoroso e cotidiano ou, então, que ocorra

uma intervenção externa, como a contemplação do sofrimento amoroso da Bruxa, que os 'relembra' as forças de coerção do arbítrio social. Por isso, Madeleine, em seu retorno a Paris, busca refazer sua vida em concordância com as convenções da sociedade. O seu casamento representa a tentativa de acomodação às normas sociais, já que é o tipo de união legitimada pela sociedade. Essa tentativa é, no entanto, rompida pela presença do Cavaleiro, que lhe reaviva o desejo. A jovem, regida pelo impulso, rapta o Cavaleiro sem perceber as conseqüências de seu ato, pois nem ela, nem o Cavaleiro chegam a ter consciência do profundo significado de sua união:

Tudo se passara como no reino da impossibilidade, [...] usando apenas a tocante realidade do desejo onde um espírito fascinado de amor permanecia invisível... [...] Sim, fora um amor contido, um amor deixado com raízes ao lume da pele e que se deflagrara em contato de presenças à vista [...].

Num momento, Madeleine viu aparecer o radical em frente dela, sem que lhe perguntassem se queria ou não partir, abandonar tudo para se unificar ao Cavaleiro. Sem reconciliações nem apelos para últimas instâncias, era a força do destino que se manifestava nas deliberações entusiásticas e não premeditadas de Madeleine. (p. 274-275)

A partir deste ponto, a prima francesa torna-se uma ameaça ao ritmo secular dos Barbelas. Sua união ao Cavaleiro representa o despontar de uma nova ordem, através da recomposição do “andrógino primordial”, ou seja, a reconstituição de um estado de plenitude que lhes confere poderes sobre-humanos. Em contraposição, os Barbelas “podiam julgar-se sobrenaturais, orgulhar-se de guardarem a *Cabeçada de Dom Sebastião* e de mostrar a corpo nu o sinal procriativo⁵⁸ que os distinguia da plebe amorfa [...], uma vez que aceitassem que as flutuações das suas personalidades se regiam por uma lei própria às fraquezas humanas.” (p.

⁵⁸ O reconhecimento da estirpe Barbela faz-se por um sinal de nascença presente em todos os seus membros, inclusive os mais afastados, um “sinal castanho ou azulado, conforme varão ou fêmea, que abaixo do pescoço, ao lado direito, rente a uma linha tangente ao colarinho, se desenvolvia e distinguia na idade madura a estirpe dos Barbelas.” (p. 196)

206) Por isso, no intuito de preservar sua “humanidade” de mortos, os Barbelas aproveitam a ausência do Cavaleiro e voltam-se contra Madeleine, imolando-a para restauração do equilíbrio no espaço comum da família. É, pois, uma resposta a uma crise: ao sentirem suas existências ameaçadas, os Barbelas reagem destruindo o que lhes é estranho, o que lhes perturbou a ordem estabelecida, no caso, a prima estrangeira. Através da família, manifestam-se coercivamente as forças sociais impedindo a formação do “casal integral” e o conseqüente estabelecimento de uma nova ordem social.

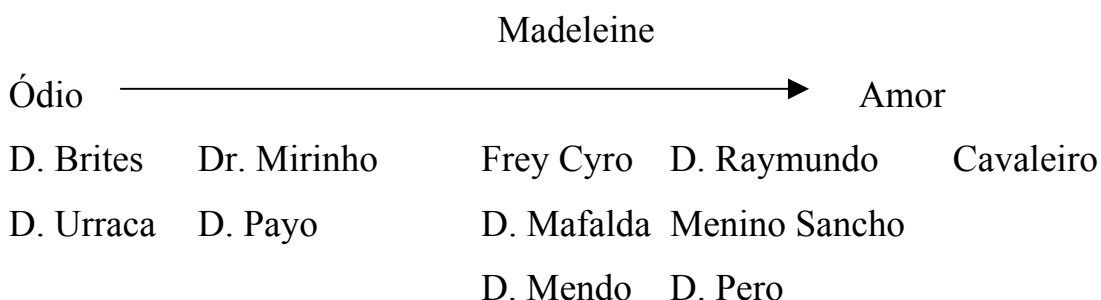
2.1.2.2. Sob o estigma da diferença

A ação final dos Barbelas executando Madeleine conduz à necessidade de se examinar mais detidamente as relações estabelecidas entre esta personagem e o restante da família. Como bem destaca Rosa Maria Sequeira, Madeleine é o centro da intriga do romance, deflagrada por sua viagem ao Alto Minho e encerrada com sua morte. Essa centralização sobre a figura feminina pode ser relacionada à concepção surrealista da mulher. Para Breton e seus discípulos, a mulher encarna a “mais alta possibilidade” do ser humano, é a “portadora da luz”, capaz de elevar o homem eleito acima de sua condição⁵⁹, mesmo que ela própria não tenha consciência disso, como é o caso de Madeleine. Nelly Novaes Coelho (1973), ao referir-se à personagem, a qualifica como “elemento-transformador-de-mundo”, pois sua “simples presença provoca a alteração

⁵⁹ BRETON, André. Op. cit. p. 352-353.

do ambiente: o despertar do desejo em uns primos e da repulsa em outros.”
(p. 191)

Portanto, no relacionamento entre Madeleine e os Barbelas é mais evidente a tensão entre desejo e o seu predicado oposto, a repulsa, de modo que é possível distribuí-los ao longo de uma linha que vai do ódio ao amor pela prima estrangeira:



Todavia, esse caráter extraordinário provocador de sentimentos díspares não é apreendido pelos Barbelas, que associam o efeito perturbador da jovem à diferença cultural. Ou seja, é à nacionalidade estrangeira de Madeleine que os Barbelas se atêm para justificar o poder de atração ou repulsa que ela exerce sobre eles. Desde o princípio da narrativa, essa diferença em relação aos primos é destacada. Antes de ser posta em ação, sua condição estrangeira e seu comportamento excessivamente livre para os padrões conservadores de seus primos são assinalados por D. Payo, um Barbela do século XVI: “E aqui entre nós, sempre é verdade que Madeleine...? Ein! Quê! Não pode ser! Sim, mas isso é incestuoso. Com o Menino Sancho? Ah! estas francesas! Nada como a nossa sagrada e boa família, com todos os da Torre a cortejarem a meio metro de distância por causa das intimidades.”(p. 23). Madeleine, enquanto francesa, é contraposta aos “da Torre”, os Barbelas portugueses, estando excluída do “nossa sagrada e boa família”. A sua nacionalidade estrangeira é superposta ao

laço de parentesco de modo que D. Payo considera pertencentes à família somente aqueles que são seus compatriotas.

Além disso, para ressaltar a diferença, os Barbelas costumam referir-se a Madeleine como ‘a francesa’, adjetivo que denota uma forte ambigüidade semântica, pois remete tanto à supremacia da França como modelo civilizacional quanto à imagem de licenciosidade gaulesa. Após o recebimento do convite para as núpcias de Madeleine, D. Brites afirma: “Dá-me a impressão que não vou ao casamento de Madeleine; mando-lhe um presente; já sei do que as francesas gostam e fico-me na Torre.” (p. 244) Dona Brites é uma Barbela do século XIX cuja vida foi marcada pelo malsucedido casamento com um príncipe francês – “A fama de Dona Brites, o ser bem conhecida além-Pirenéus, deve-se principalmente a ter sido casada com um príncipe francês, o lendário Senhor de Chenouilles.” (p. 59) –, o qual, sendo homossexual, não consumou a união, que acabou por ser anulada. Por isso, Brites é ressentida em relação a estrangeiros, sobretudo franceses. Desde o início da narrativa é esquiva com Madeleine. Sua decisão de não comparecer ao casamento da prima deve-se ao fato de não querer retornar a Paris devido ao episódio de seu próprio matrimônio. Mas, quando Brites diz “já sei do que as francesas gostam”, sentido de sua afirmação não é claro. A ambigüidade é fortalecida ainda pelo fato do suposto presente não ser revelado. Então, do quê “as francesas” gostam? Quem ou o que seriam “as francesas”?

Tomando ‘francesa’ como ‘nascida na França’, há que, primeiramente, se observar a histórica influência cultural francesa sobre Portugal. A França simboliza a civilização em seu estágio mais avançado, em termos de técnica e refinamento. Não por acaso, é Madeleine quem introduz o

automóvel no espaço da Torre. Nesse contexto, Brites afirma-se por meio de seu dizer: ela viveu na França, conhece os franceses, seu gosto requintado, está mais próxima deles e, portanto, acima dos primos portugueses. Tal aspecto é evidenciado em outra fala da personagem:

Quando deixei Paris, ela estava loucamente apaixonada por um turco, saíam juntos todas as noites [...]. O Cavaleiro não é homem para Madeleine. É um puro. Só pensa na falcoaria e nas viagens com o garrano Vilancete. Deve ter sido fatigante para a francesa ouvir o respirar calmo e monótono do Cavaleiro. Aqui para nós, não há nada como Paris. (p. 58)

Na conclusão da fala, a capital francesa é exaltada, posta em um patamar elevado e, assim, quem vem de tal lugar, como Madeleine, também seria superior aos demais. Desse modo, o Cavaleiro, sendo um homem rústico, não estaria à altura da requintada prima. Entretanto, ‘puro’ significa também “sem malícia, inocente” ou ainda, mais especificamente, “que desconhece as coisas relacionadas a sexo”⁶⁰. Neste caso, o Cavaleiro não seria adequado para a prima francesa devido à sua inexperiência sexual, remetendo à visão da França como civilização decadente, marcada pela licenciosidade, na qual as mulheres, principalmente, não gozam de boa reputação. E essa conotação pejorativa é estendida a Madeleine: mulher volúvel, de comportamento sexual condenável, o que se evidencia na menção à ligação amorosa da prima com o turco.

Esse julgamento negativo acerca de Madeleine é explícito em falas de outras personagens, nas quais se reprova a conduta sexual da prima estrangeira, e o uso de ‘francesa’ reforça a diferença cultural numa tentativa de afirmação: “eles”, os franceses, são depravados, “nós”, portugueses, somos virtuosos. Por exemplo, quando D. Urraca, beata do século XVII,

⁶⁰ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2337.

compara a prima à Bruxa de São Semedo, antiga amante do patriarca dos Barbelas: “Antes a Bruxa de São Semedo, antes essa que fora sempre fiel a Dom Raymundo e sabia ter-se no respeito, não era como a francesa que andava metida com um e com outro.” (p. 297) A Bruxa é portuguesa, mas de sangue plebeu, motivo pelo qual foi excluída do convívio da Torre⁶¹. Madeleine é uma Barbela, mas seu comportamento, promíscuo aos olhos da beata, permite não só que seja igualada à concubina plebéia, mas até mesmo que seja posta em posição inferior a esta. Para não rebaixar o sangue Barbela, Urraca apela para as nacionalidades distintas de ambas: a Bruxa, sendo portuguesa, “sabia ter-se no respeito”, enquanto Madeleine, francesa, “andava metida com um e com outro”.

Dessa maneira, o epíteto “francesa” é usado sempre para efeito de distanciamento: Madeleine é francesa, vem de outro lugar, é, portanto, diferente, ocorrendo a sobreposição da nacionalidade estranha ao laço sangüíneo. Quando é este que se quer ressaltar, “francesa” é substituída por “prima da(s) França(s)”. Nessa expressão, o substantivo que assinala o parentesco é posto em primeiro lugar, como na fala do Menino Sancho a lamentar sua partida: “Então agora que a prima das franças se vai embora... Ficamos todos para aqui a ver os recoveiros a passarem para cima às segundas, quartas e sextas e para baixo às terças, quintas e sábados.” (p. 152)

Contudo, como se pode perceber no fragmento acima, a prima francesa não é alvo apenas de reprovação. Como toda figura do estrangeiro, ela também fascina, ao apontar para uma realidade outra, mais rica e variada que o mundo adormecido dos Barbelas, que atinge seu ponto

⁶¹ A lei da Barbela só permite que membros da família Barbela convivam no espaço da Torre.

máximo na paixão do Cavaleiro: “De novo o Cavaleiro trabalhava com os olhos o tornozelo elegante de Madeleine. Não sabia que responder. Era tudo diferente! Paris! – Já em tempos lhe haviam falado em Notre-Dâme, uma igreja um pouco maior que a da Moutosa onde havia sermões de sete horas sem interrupção. Belas coisas essas! Mirava Madeleine extasiado.” (p. 32) O Cavaleiro, diante de Madeleine, é atraído por ela não apenas enquanto mulher, mas também pela amplidão do mundo que vislumbra através da francesa, essa “França da minha imaginação”, como ele dirá.

Esse fascínio pela diferença verifica-se igualmente em outros Barbelas, como o Menino Sancho: “Mas Madeleine? Onde estaria ela àquelas horas? Ah! Como ele tinha saudades das suas festas. Eram umas festas estrangeiras e com os requintes de carinho desinteressado” (p. 74). E é capaz ainda de desencadear um desejo arrebatador, como no caso de D. Pero: “Madeleine é que era mulher para ele. Sonolenta, naturalmente ambiciosa de copulações estróinas, ela é que o prendia naquele momento.” (p. 62) Observa-se, então, que mesmo uma visão que se quer positiva apresenta a concupiscência como uma característica da jovem. Isso mostra que este é um traço comum da visão dos Barbelas com relação à prima estrangeira, a ilustrar a superficial e desfavorável apreensão de sua personalidade pelos parentes: “os primos, com exclusão do Cavaleiro e de Dom Raymundo, não gostaram dela. Isso era patente no jogo das damas, em que sempre a deixavam cair no chão sem se importarem com as suas quedas de bate-cu.” (p. 158)

Daí que, ao sentirem-se ameaçados, os Barbelas optem por destruí-la. A imolação de Madeleine é contada, dramaticamente, através das falas perplexas dos primos da Beringela:

- É miragem. Estás a delirar...
- Não. É a Madeleine a subir ao cadafalso. Estão a armar-lhe a fogueira. Que coragem!
- Triste rescaldo!
- Traidora? Abrenúncio! Lá por ser estrangeira acusaram-na. Foi denúncia deles. Deve-se ter visto em palpos de aranha. Como ela caminha digna para a morte.
- Que dignidade!
- Que coragem! É uma lição! É o que começa a faltar aos Barbelas. Depois do Cavaleiro degeneraram. Quem terá acusado Madeleine?
- Estão os dois a delirar, ou que é isso?
- Não olha para trás, nem para os lados! Como avança segura da traição que lhe fizeram! E ninguém se atira para a salvar. Só milagre. Ou, Deus me perdoe, bruxedo de São Semedo. O Cavaleiro para lá deve ter partido e já não virá a tempo de a salvar. É grande o holocausto no Terreiro. Queimada viva! Ao que nós chegamos. Que penitências ainda hão-de cair sobre todos os fidalgos. (p. 336-337)

A escolha dos Beringelas para efetuar o relato é relevante porque, como são simpáticos a Madeleine, eles produzem um relato que a exalta em detrimento dos defeitos dos Barbelas. Assim, no comportamento de Madeleine, é destacado seu heroísmo em face do sacrifício (“Como ela caminha digna para a morte”, “Que dignidade!”, “Que coragem! É uma lição!”), enquanto os Barbelas são denegridos, vistos como xenófobos (“por ser estrangeira acusaram-na”), degradados (“Depois do Cavaleiro degeneraram”), covardes (“ninguém se atira para a salvar”) e cruéis (“Queimada viva! Ao que nós chegamos.”). A ausência de uma outra visão, de um Barbela, por exemplo, faz com que essa versão do episódio torne-se a legítima porquanto única, de modo que o leitor é induzido, em consonância com os Beringelas, a condenar a execução de Madeleine.

O desfecho da história, portanto, assinala a vitória do ódio e da xenofobia sobre o amor, de que D. Brites, com seu ressentimento em relação aos franceses; D. Urraca, em seu furor inquisitorial; e Dr. Mirinho, no seu ufanismo exacerbado, são os mais fortes representantes⁶². Além

⁶² Essas personagens podem ser associadas, respectivamente, à Família, à Religião e ao Estado, que são instituições execradas pelos surrealistas, pois são consideradas os pilares da sociedade burguesa que os surrealistas pretendiam destruir.

disso, observando as épocas a que pertencem os Barbelas, é possível realizar uma leitura relacionada à experiência histórica de Portugal (embora sem invalidar a leitura do embate entre as forças do amor e das normas sociais). Observa-se que os Barbelas que se mostram hostis a Madeleine provêm de períodos históricos em que Portugal teve sua soberania política ameaçada. D. Urraca é do século XVII, período da dominação espanhola. Brites pertence ao século XIX, o qual se iniciou com a invasão napoleônica e se encerrou com o Ultimato inglês de 1890. Dr. Mirinho é o representante do século XX e, logo, da política de isolamento instaurada pelo regime salazarista, que acentuou a posição periférica de Portugal no mundo ocidental. Já os Barbelas simpáticos a Madeleine remontam a épocas de afirmação da autonomia nacional. D. Raymundo pertence ao século XII, no qual Portugal obteve a independência; Frey Cyro, ao século XV, quando se iniciou a expansão além-mar portuguesa. D. Mafalda é do século XVIII, o qual se caracterizou pelo fausto do reinado joanino, garantido pela exploração de ouro e diamantes nas Minas Gerais, e pelo ímpeto reformista da administração pombalina, influenciada pelos chamados estrangeirados. D. Mendo pertence ao século XVI da conquista do Oriente. Cabe observar que Mendo retorna das Índias no início do Grande Nevoeiro de 1590. O século XVI – talvez o mais controverso da História portuguesa – tem ainda mais dois representantes: D. Pero e D. Payo. O primeiro fica fascinado por Madeleine, o segundo, não gosta dela. Essa duplicidade de posições pode ser lida através das duas faces da expansão ultramarina. Do lado glorioso, de elevação de Portugal a grande potência comercial, está D. Pero. O outro lado, como deflagrador da decadência lusa, devido ao esvaziamento do reino, tem-se D. Payo, que, aliás, é idoso e fortemente apegado à tradição.

Por isso, D. Pero sentir-se-ia atraído pela francesa, enquanto D. Payo, conservador, a repudia. Verifica-se, assim, que há uma relação entre o sentimento manifesto pelos Barbelas quanto à prima estrangeira e a época histórica da qual se originam. Esta relação aponta para o aspecto de que, nos momentos de afirmação da autonomia nacional, haveria um movimento de abertura, de tolerância em relação ao diferente. Já nos períodos de enfraquecimento autonômico, dá-se uma retração, em que o fechamento cultural constituiria uma resposta à crise.

2.2. O discurso: transgressões e peculiaridades

Num segundo momento, há que se considerar a narrativa unicamente como discurso, o qual Todorov (1985) entende como “fala [...] real dirigida pelo narrador ao leitor”(p. 234). O teórico separa os procedimentos do discurso em três grupos: tempo da narrativa, onde se exprimem as relações entre as diversas temporalidades presentes no discurso; aspectos da narrativa, ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador; e modos da narrativa, que dependem do tipo de discurso utilizado pelo narrador para dar a conhecer a história ao leitor.

2.2.1. As voltas do tempo

De acordo com Todorov, quanto à temporalidade do tipo particular de discurso que é o ficcional, é preciso distinguir primeiramente: o tempo da história (ou tempo da ficção, ou tempo contado), isto é, a temporalidade própria ao universo evocado; o tempo da escrita (ou da narração); o tempo da leitura, que é a representação do tempo necessário para que o texto seja lido. Estas três temporalidades estão inscritas no texto, por isso recebem a denominação de tempos internos. Entre as relações que se estabelecem entre os tempos internos, interessa sobretudo a descrição da que une tempo da história e tempo da narração.

Conforme salienta Todorov, é preciso considerar que o tempo da história é pluridimensional, pois diversas ações ocorrem simultaneamente. Já o tempo da narração é necessariamente linear, afinal, só se pode narrar uma ação de cada vez, de modo que a ordem em que as ações são contadas adquire certa relevância. Esse aspecto produz uma deformação temporal que a maioria dos autores costuma explorar com finalidades estéticas.

Há diversas perspectivas nas quais as temporalidades da história e da narração estão em relação. A primeira relaciona-se à direção das duas temporalidades. No caso mais simples, os tempos seguem a mesma direção, perfeitamente paralelos, isto é, os acontecimentos seguem-se no universo evocado de maneira análoga à seqüência das frases que, no texto, os narram. Tal paralelismo ideal é muito raro, primeiramente porque a história está organizada segundo linhas temporais, por exemplo, diversas personagens; segundo, porque a narrativa tem exigências próprias que não são as da “realidade”. Assim, o paralelismo será quebrado de duas maneiras principais. A primeira concerne à disposição temporal das ações no interior de uma só história, e ocorre quando acontecimentos são narrados antes de

outros que lhes são anteriores, constituindo-se, portanto, em inversões. A segunda diz respeito às ligações entre as várias histórias de que se pode compor uma narrativa. Tais ligações podem realizar-se de três maneiras: encadeamento, encaixamento e alternância. O encadeamento consiste em justapor diferentes histórias. Uma vez acabada a primeira, começa-se a segunda, e assim por diante. O encaixamento é a inclusão de uma história no interior de uma outra. Já a alternância consiste em contar as histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte.

2.2.1.1. Direção das temporalidades

A Torre da Barbela, no que respeita estritamente ao tempo da ficção, se desenvolve a partir de uma transgressão temporal: a elisão das fronteiras cronológicas a fim de permitir a convivência de seres de épocas distintas. Já quanto à relação entre tempo da história e da narração, o romance deve ser considerado uma narrativa complexa, no sentido de que conta diversas histórias. Por isso, o primeiro aspecto a observar é como essas histórias são ligadas entre si. Como bem ressalta Palla e Carmo, o romance é constituído por uma história principal (ou enredo, conforme o crítico), que é a do relacionamento entre Madeleine e o Cavaleiro, ou seja, são estas personagens que dão unidade à ação. À história principal ligam-se diversas outras histórias (sub-enredos). O procedimento comumente utilizado para fazer a ligação é o encaixamento. Todavia, a maioria das histórias encaixadas são anacrônicas em relação ao tempo da história principal,

constituindo o que Genette chama de analepses heterodiegéticas.

O procedimento de encaixamento pode ser verificado já na construção do primeiro capítulo, cuja ação principal, o primeiro encontro amoroso entre o par protagonista, é entremeada por descrições espaciais. Tais descrições se configuram como analepses, pois retrocedem no tempo para explicar as origens do solar da Barbela – espaço de onde os protagonistas partem – e do fumeiro da Beringela – espaço para onde se dirigem. Assim, o capítulo é construído da seguinte maneira:

Ação e descrição	Descrição e ação	Descrição			
Visita dos turistas à Torre: descrição da Torre	Introdução do Cavaleiro e de Madeleine na ação	Descrição das origens do solar da Barbela	Ida a Beringela, Madeleine e Cavaleiro se amam	Descrição das origens do fumeiro da Beringela e seus fidalgos	Diálogo entre Madeleine e Cavaleiro após relação

As analepses heterodiegéticas espaciais interferem na quantidade proporcional de tempo da história numa unidade de tempo da narração e na densidade da narração. Ao efetuar digressões para descrever personagens e espaços, impõe-se que a narração dos acontecimentos da história principal seja suspensa, ou seja, nenhuma unidade do tempo da história corresponde a uma determinada unidade do tempo da escrita. Isso produz um retardamento da ação. Conseqüentemente, nestas unidades do tempo da escrita há um menor volume de acontecimentos narrados, isto é, há menor densidade narrativa. Em compensação, e isso é particularmente evidente em relação ao espaço, a narrativa ganha em termos de efeitos de real. Neste ponto, convém retomar a observação da crítica Nelly Novaes Coelho acerca do gosto do narrador pela paisagem minhota, que se revela através de minuciosas descrições da natureza e da arquitetura locais, infundindo um efeito realista contrastante com o insólito do enredo. Por exemplo, no

primeiro capítulo, à longa descrição do solar da Barbela, da capela de São Cyro e adjacências, segue-se o idílio amoroso entre o Cavaleiro e Madeleine em que o elemento insólito é imediatamente posto em evidência: “Madeleine e o Cavaleiro correram à desfilada a bordo do Vilancete que vagarosamente levantara vôo rasante para evitar os maus caminhos que se bifurcavam em atalhos perigosos.” (p. 30) Desse modo, verifica-se, no discurso, uma oscilação entre efeitos de verossimilhança⁶³ e inverossimilhança, dispostos de maneira a aproximar os planos natural e sobrenatural. O efeito de inverossimilhança predomina nas ações – insólitas – narradas, enquanto que os espaços descritos realizam a representação de um referente geográfico concreto – a região do Minho. Espaço que se configura físico

pelas múltiplas referências: aos rios Lima e Neiva, que atravessam a região, à Serra de Arga, que lhe fica sobranceira, à flora pletórica e a uma fauna [...]. Mas espaço geográfico também humano: nos topônimos, nas tradições das romarias, feiras novas e excessos conventuais da gastronomia [...]; espaço humano porque ele é também arquitetura: dos solares, das igrejas e cruzeiros.⁶⁴

Nas descrições espaciais, percebe-se um íntimo relacionamento entre tempo e espaço. Os lugares evocam a força do tempo ao evidenciarem em si as marcas da passagem do tempo:

A Beringela valia pelo fumeiro, o resto já estava em completa decadência. Os fidalgos não se haviam atualizado: viviam numa promiscuidade de assustar. [...] Habitavam uma casa a desmoronar-se nas mãos dos caseiros, com as terras e as alfaias empenhadas. O jardim desaparecera, e nos quartos do andar nobre, debruçados sobre o rio Lima, arrecadava-se milho e batatas. Aquela ruína inconfortável mostrava a decadência de uma estirpe. [...] A construção datava dos fins do século XVI, e das frestas não betumadas saía um cheiro a antigo, a coisa bem amadurecida. [...] Os fidalgos raro se casavam: para garantir descendência cobriam as filhas mais alentadas dos caseiros. (p. 35-37)

⁶³ O termo verossimilhança é empregado conforme a concepção das estéticas realistas, isto é, instaurando semelhança entre mundo ficcional e mundo real. Corresponde ao que Paul Ricoeur denomina “verossimilhança externa”.

⁶⁴ CABRAL, Maria Manuela Lacerda. Op. cit. p. 276.

A decadência do espaço reflete a degeneração dos fidalgos que o habitam. Os Beringelas são construídos como excessivamente rústicos, não se casam, obtendo seus descendentes através do intercuro com as filhas dos caseiros, daí o desvirtuamento da estirpe assinalado no fragmento. Sequer possuem nome e suas atitudes restringem-se ao nível mais básico das necessidades humanas: comida e sexo; pouco se distinguindo os homens dos animais. Por isso, o vocábulo empregado para referir-se à atividade sexual dos Beringelas é “cobrir”, termo comum na designação do coito entre animais.

Como analepses heterodieéticas, incluem-se ainda as apresentações do Dr. Mirinho, D. Mafalda e Princesa Brites (capítulo II), as origens do bobo Bórbóla (capítulo IV) e a partida de D. Mendo para o Oriente (capítulo V). Isso porque as apresentações das personagens trazem, além da descrição, o relato de suas vidas anteriores, esclarecendo-se, dessa maneira, as razões de seu comportamento na existência além-túmulo. Ou seja, aos Barbelas individualizados não é dado apenas um nome, mas também uma época específica e uma história de vida, que determinam o comportamento adotado por eles, havendo um apuro por parte do narrador no sentido de situá-las historicamente por meio da indumentária, maneiras e vocabulário. Assim, Dom Raymundo⁶⁵ é o trovador e guerreiro do tempo da fundação

⁶⁵ Um dado curioso quanto à gênese da personagem é a correspondência entre seus nomes e figuras da História portuguesa. Consultando a **Cronologia geral da História de Portugal**, de Joel Serrão, encontra-se: Em 1091, o conde **Dom Raimundo** da Borgonha, primo de Dom Henrique da Borgonha, casa-se com **Dona Urraca**, filha de Afonso VI, de Leão. No século XI, os domínios leoneses abrangiam os territórios da Galiza e de Portucale. Em 1094, D. Raimundo recebe o governo de Portucale e Coimbra, mas é derrotada pelos Almorávidas. Em 1095, D. Henrique, já casado com D. Teresa, a outra filha de Afonso VI, assume o governo de Portucale e, em 1097, intitula-se conde portugalense chamando a seus domínios “província portugalense”. No romance, o laço de parentesco de Dom Raimundo da Borgonha e Afonso Henriques, filho de D. Henrique e primeiro rei de Portugal, é transposto para Dom Raymundo da Barbela: “– Esta Torre não se sabe bem de quantos séculos podemos datá-la, mas o certo é que Dom Raymundo da Barbela [...] saiu destas bandas para ajudar com os seus homes as cargas de Dom Afonso Henriques, seu primo colateral.” (A., Ruben, 1995, p. 11) A ligação matrimonial entre D. Raimundo e D. Urraca é

nacional (século XII), como se entrevê na sua apresentação:

Dom Raymundo pertencia ainda àquela fluida estirpe de poetas que durante dois ou três séculos floresceram nas margens dos rios galaico-portugueses. Algumas das mais conhecidas *cantigas de amigo* podem atribuir-se-lhe. [...] No entanto ocupava-se mais em lutas e assaltos de fronteira em fronteira do que no ajuntar de palavras. [...] Era, ao gosto contemporâneo, uma poesia ainda no estado desbravativo e onde mais tarde os filólogos encontrariam tanto motivo para aborrecerem os tipógrafos e os alunos de liceu. Mesmo Dom Raymundo não falava ainda um português corrente: as suas expressões sofriam de falta de polimento verbal. [...] Ele sintetizava a figura do Cavaleiro medieval, que por guerras e flagelos preferia salvar a honra do Senhor a ficar em casa no cuidar da horta ou na engorda do porco. (p. 43-44)

D. Mafalda representa uma dama da corte portuguesa do século XVIII:

Dona Mafalda vestia um lindo balão de seda francesa, típico formato copiado de Watteau ou Fragonard, modelo que viera de Paris para o célebre piquenique do Marquês de Marialva [...]. Tinha uma peruca muito lisa e esticada, com leves aromas, tons claros de pós recém-chegados do Brasil. O sapatinho de fivela de prata e a meia de renda bordada até ao esconderijo, raro deixavam ver um tudo-nada das esbeltas pernas de Dona Mafalda. A cara possuía-se de beleza. [...] A testa retilínea e sem rugas não desencadeava alvoroço. Era uma mulher que se apresentava sempre com sábia elegância e boa disposição. [...] O que entusiasmava era o pescoço, um pescoço esguio, liberto das peias jesuíticas e da indumentária medieval. As jóias que trazia dardejavam raios que se embrenhavam, descarados, pelo peito de pomba, um dos peitos mais equilibrados da História. [...] De uma estatura acima da média local [...] Dona Mafalda impressionava pelos movimentos de corça liberta. [...] A vida cingia-se a um prazer, prazer de receber e dar. [...] (p. 48-51)

D. Brites, por sua vez, remete ao romântico século XIX:

A princesa Brites tinha sido célebre no século XIX. [...]

A personalidade de Brites atraía e afastava. O meio termo não se incluía nos seus desejos, nem mesmo condizia com o aspecto bem português do físico. Meã, cintilantes olhos pretos, cabelos escorridos, carregados de negrume, olheiras cavadas e de um negro-azul onde se patenteava uma tristeza latina avantajada de anca – deslocava-se vagarosamente como esperando altura para se pronunciar em desdém a propósito de alguma amiga; favorecida de peito, exibia-o com o decote permitido pelos mais rigorosos códigos do Romantismo. Teimosa de espírito, só admitia a sua própria opinião, desdenhando observações ao fácil azedume do seu *à propôs* sarcástico. E se bem que o amor de casamento se lhe revelasse em França, só na Barbela é que amadureceu. [...]

convertida, na trama romanesca, em uma ligação amorosa entre as personagens homônimas da qual nasce o Menino Sancho.

Romântica no deixar-se amar, romântica na figura de cintura apertada e pezinho discreto, romântica até ao horror que tinha à prática de exercícios físicos e desportos ao ar livre, Dona Brites sofria sem resignação as negações da felicidade, e na ironia amarga dos comentários escondia toda a insatisfação de uma vida malograda. (p. 59-60)

Tais descrições possuem também função mimética, já que garantem o reconhecimento de diversos referentes temporais: as diferentes épocas históricas a que pertencem os Barbelas mortos. Estes constituem, conforme Maria Manuela Lacerda Cabral, “tipos históricos”, pois sintetizam os “aspectos mais salientes de cada um dos tempos”⁶⁶. Salienta-se, na apresentação das personagens, a habilidade do narrador em aliar a ambiência histórica a uma biografia individual. Assim, a função guerreira da nobreza medieval é evocada na participação de Dom Raymundo na luta pela demarcação das fronteiras nacionais. A poesia trovadoresca, cultivada por muitos nobres medievos, tem em Raymundo um compositor, a própria linguagem do patriarca remonta ao período de formação da língua portuguesa, sofrendo de “falta de polimento verbal”. De modo que, na apresentação dessa personagem como heróico cavaleiro e poeta afamado, segundo J. Cândido Martins, denota-se “a irrisão do clássico tópico das *armas e letras*.”⁶⁷

Já a reforma cultural promovida pelo regime pombalino no século XVIII é evocada pelo pescoço “liberto das peias jesuíticas e da indumentária medieval” de Dona Mafalda. Aliás, na mesma passagem, a alusão ao Marquês é mais evidente no “peito de pomba” de Mafalda, descrito como um dos “mais equilibrados da História”. A França, berço do Iluminismo dominante na cena filosófica setecentista, aparece, todavia,

⁶⁶ CABRAL, Maria Manuela Lacerda. Op. cit. p. 273.

⁶⁷ MARTINS, J. Cândido. **Teoria da paródia surrealista**. Braga: APACDM, 1995. p. 80.

enquanto exportadora de moda no vestido-balão “copiado de Watteau ou Fragonard”, indicando a pouca influência do pensamento francês da época sobre Portugal⁶⁸. A frustração de Brites no casamento revela a mentalidade já aburguesada do século XIX, para a qual a felicidade amorosa é associada ao matrimônio. E é sobre os dois referenciais – espacial e histórico – que se assenta a relação metafórica entre a família e a nação, pois o Minho constitui o espaço matricial de Portugal e as personagens de várias épocas permitem compor um panorama dos oito séculos da História nacional portuguesa.

Quanto às inversões na ordem em que os eventos são contados, as quais configuram avanços e recuos na narração, são, na terminologia de Genette, denominadas analepses homodiegéticas. Desse modo, destaca-se o início do romance com Madeleine já em visita aos Barbelas – pode-se dizer um início *in media res* – para apenas no sexto capítulo efetuar-se a narração do falecimento de Nuki e a conseqüente decisão da jovem em visitar os primos portugueses. Nuki é uma personagem evocada sempre analepticamente. As primeiras menções a esta personagem são feitas já no segundo capítulo através dos pensamentos do Cavaleiro e de Madeleine, que relembra seu grande amor. O começo “pelo meio” é uma convenção épica que a forma romance, em seu processo de desenvolvimento, abandonou em nome da verossimilhança⁶⁹. O uso desse procedimento propicia, em **A Torre da Barbela**, que a narração inicie pelo encontro entre Madeleine e o Cavaleiro, pois é a relação entre ambos o nó principal da intriga e que deve ser destacada, deixando para mais adiante a

⁶⁸ Os intelectuais estrangeirados, como Verney, cujas idéias influenciaram as reformas pombalinas estavam ligados mais ao Iluminismo italiano do que ao francês.

⁶⁹ Segundo Mendilow (1972), em **O tempo e o romance**.

recuperação de seus antecedentes.

O capítulo VI, por sua vez, é uma analepse em sua totalidade. Além do episódio da morte do amante de Madeleine, relata a chegada do Grande Nevoeiro do Medo, um evento do passado da Barbela que, de tão importante, perpassa toda a narrativa. A causa aventada para o estranho fenômeno é a de uma vingança dos deuses do Lima pela expulsão de Izabella - que, então, se torna a Bruxa de São Samedo - do convívio da Torre. O escorraçamento ilustra a ortodoxia familiar frente a uma relação amorosa, de Izabella e Dom Raymundo, que desafia as convenções: “Horripilante pensar-se assim, medonho viver entre gente tão tacanha, gente que ao primeiro assobio de linhagem sacrificava tudo, até o próprio amor”. (p. 180)⁷⁰ Neste capítulo, relata-se ainda o retorno de Dom Mendo do Oriente, trazendo junto de si a mestiça Meliça, que é mantida em Viana para não infringir a tradição familiar. Assim, verifica-se que este capítulo traz acontecimentos do passado que se relacionam ao fracasso de empresas amorosas diante das convenções sociais. O amor verga-se frente ao medo, produzindo situações de exclusão, como a de Izabella e de Meliça, pressagiando o funesto destino que aguarda Madeleine.

Outro evento da trama narrado em analepse é o nascimento do Menino Sancho, personagem de cujos progenitores se especula a identidade ao longo do romance, com destaque para o sexto capítulo, no qual várias alternativas são apontadas⁷¹. Resolve-se, primeiro, a questão da

⁷⁰ É de salientar que o narrador situa historicamente a época com grande precisão: Grande Nevoeiro de 1590. Na História de Portugal, esta época se situa durante o domínio espanhol que trouxe graves prejuízos econômicos e um clima de opressão e descontentamento. Sem abandonar a explicação anterior da expulsão de Izabella, é evidente que se introduz um novo significado que vai ao encontro de uma experiência histórica comum, daí, a recorrente interpretação, por parte da crítica, deste fenômeno como metáfora da dominação espanhola.

⁷¹ É digna de nota a interpretação exposta por Rosa Maria Sequeira para a discussão sobre a ascendência do Menino Sancho encetada no capítulo VI: “o problema de ascendência do Menino Sancho, o que faz

paternidade, sendo imputada a D. Raymundo. Mas a completa revelação - junto com a identidade materna - dá-se no capítulo VII pela recordação do Cavaleiro, testemunha do parto, e para quem o nascimento “fora o acto mais belo da Torre desde a fundação”(p. 215). Segue-se então que o Menino Sancho é filho do patriarca da família e de D. Urraca, que, arrependida de seu pecado, manda construir a capela de Frey Cyro.

Também o início do nono capítulo encontra-se na ordem inversa. Narra-se primeiro o despertar de Madeleine e o Cavaleiro às margens do Neiva para depois a narrativa retornar a Paris para o relato do rapto do Cavaleiro por Madeleine que, assim, não comparece ao próprio casamento. A seguir, a ação volta ao presente, com o casal às margens do rio, de onde parte em direção à Barbela. A cena marca o reaparecimento dos protagonistas no presente narrativo, pois Madeleine, tendo retornado para Paris no final do quinto capítulo, não participa da ação nos capítulos intervalares entre o sétimo e o nono. Já o Cavaleiro desaparece da ação na metade do sétimo capítulo, quando parte para caçar ao lado do barbeiro Xasco (a ação presente, repetindo a ‘maldição’ que paira sobre os Barbelas, se circunscreve ao espaço da Torre e seus arredores, de modo que o afastamento das personagens desse espaço é representado na narrativa através de sua ausência na ação). Portanto, ao fazê-los ressurgirem juntos, o laço de união de ambos é reforçado.

lembrar, de certa maneira, os problemas de ascendência que se levantaram nas cortes de Almeirim. Também é útil notar que se encontram referências a documentos específicos respeitantes a esse problema, a ascendência do menino Sancho, que, remetendo para várias hipóteses, iriam ajudar a solucionar a questão. E assim como a questão dinástica portuguesa fica em aberto, assim também o problema do menino Sancho não encontra uma solução. Esta falta de decisão, incapacidade para resolver seus próprios problemas, é um aspecto que é focado ao longo de todo o livro. [...] A crise dinástica só irá ser resolvida, em parte, com a invasão das tropas espanholas em 1580 e a saída de D. Antônio, prior do Crato, do país. Ninguém teve coragem de contestar "quando um estrangeiro Herr Busen-Bela" (que se pode interpretar como Filipe II de Espanha) apresentou argumento "a favor da sua ascendência", a existência do "sinal".” (Sequeira, 1990, p. 18)

Essas inversões na ordem da narração dos acontecimentos têm funções variadas. No nível da história, pode-se enumerar a criação de mistérios (a identidade dos pais do Menino Sancho, por exemplo), que são desvendados posteriormente via analepse. O esclarecimento é também uma função das analepses heterodiegéticas, isto é, explicar quem foram em vida os Barbelas individualizados em suas existências *post-mortem*. Além disso, como tais analepses referem principalmente episódios de frustrações amorosas, criam uma expectativa negativa quanto ao desenlace do relacionamento entre os protagonistas. No nível do discurso, as inversões rompem a linearidade narrativa, afastando-se do modelo romanesco realista. Além disso, a seqüência linear “poderia dar uma sensação de tranqüilidade, mas, apresentando-se as ações inseridas numa superfície extremamente entretecida, poderão dar a impressão de que a vida das personagens não tem um curso a seguir.”⁷²

2.2.1.2. Projeção do tempo da história sobre o tempo da narração

Com respeito à natureza da projeção do tempo da história sobre o tempo da narração, Todorov afirma que ela pode ser simples, dupla, tripla ou até mais, dependendo da complexidade da narrativa. A dupla projeção reveste diversas formas: a simultaneidade significa um desdobramento espacial no interior do tempo da história, desdobramento que o tempo da escrita projeta na sua sucessão. Tomando-se, por exemplo, os três primeiros capítulos de **A Torre da Barbela**, salienta-se neles a introdução das

⁷² SEQUEIRA, Rosa Maria. Op. cit. p. 18.

personagens na ação. Restringindo-se ao conjunto dos Barbelas e, neste, considerando os individualizados, observa-se que são postos em ação nos dois capítulos iniciais. No que concerne às ações encenadas, verifica-se que os segundo e terceiro capítulos narram eventos simultâneos: enquanto os Barbelas divertem-se no Jardim dos Buxos, Madeleine e o Cavaleiro visitam a Beringela. Concomitantemente, no monte de São Semedo, há a introdução da Bruxa na ação através da recepção à Comissão de Organização do Centenário de D. Raymundo, de maneira que se obtém três blocos de ações simultâneas, as quais se realizam em três espaços distintos:

Cap. 2	Cap. 3	Cap. 3
Barbelas divertem-se no Jardim dos Buxos	Cavaleiro e Madeleine visitam os Beringelas	Bruxa recebe Comissão no monte São Semedo

Sendo assim, o segundo capítulo ocupa-se dos Barbelas, apresentando os individualizados restantes ou detalhando a caracterização daqueles introduzidos no capítulo anterior, a exemplo de D. Raymundo. Apresentando-os seqüencialmente e colocados no mesmo espaço – o Jardim – reforça-se a idéia de que formam uma coletividade. Já o Cavaleiro, Madeleine e a Bruxa têm o caráter individual realçado através da separação dessa coletividade. Essa separação é mantida na maior parte da narrativa: o único episódio em que Madeleine e o Cavaleiro se integram ao restante da família é no passeio à Serra de Arga, no capítulo IV, quando a jovem acha-se envolvida com Dom Raymundo. Dessa maneira, o plano do discurso, situando-os em capítulo distinto, ratifica a oposição entre o casal e a família verificada anteriormente no plano da história.

As outras duas formas de que se reveste a dupla projeção referem-se a múltiplas remissões a um mesmo evento. Na visão estereoscópica, uma

única cena no plano do tempo da história é contada diversas vezes, por uma ou diversas personagens. O outro desdobramento de um acontecimento no tempo da escrita é a repetição de uma parte do texto. **N'A Torre da Barbela**, verifica-se o uso do procedimento da visão estereoscópica para a reiteração de determinados acontecimentos. Tais acontecimentos relacionam-se predominantemente às frustrações amorosas que marcaram a existência dos Barbelas, pré ou pós-morte, seja de um indivíduo, seja da família inteira. São exemplos o casamento mal sucedido de D. Brites, a expulsão de Izabella, a escandalosa ligação amorosa entre Madeleine e Nuki extinta com a morte dele. Essa repetição narrativa dos eventos é efetuada através de personagens ou pelo narrador. E o efeito de tal reiteração é a presentificação do passado, expondo o estado de não superação das vicissitudes de que os Barbelas são vítimas e que os condena à inércia de um presente sem perspectivas futuras. O amor falhado do passado impede o ressurgir do sentimento de modo a fazê-los voltarem-se para o futuro. Somente Madeleine e o Cavaleiro tentam superar esse estado, mas a reação dos demais familiares impossibilita o êxito da empresa amorosa do casal. Vence o imobilismo.

2.2.2. Vozes em sonho

O processo narrativo possui pelo menos três elementos: a personagem (aquele de que se fala), o narrador (aquele que fala) e o leitor⁷³ (aquele a quem se fala), os quais se encontram inscritos no texto. O aspecto, ou

⁷³ Todorov utiliza o termo 'leitor' no que se pode entender por 'narratário'.

visão, reflete, segundo Todorov, a relação entre um ele (na história) e um eu (no discurso), ou seja, entre a personagem e o narrador. O teórico retoma, com pequenas modificações, a classificação proposta por Jean Pouillon, a qual apresenta três tipos principais de percepção da narrativa pelo narrador. A visão “por trás” é aquela em que o narrador sabe mais que sua personagem. Pode apresentar diferentes graus, a superioridade do narrador pode manifestar-se em um conhecimento dos desejos secretos das personagens (até os ignorados por elas), ou no conhecimento simultâneo dos pensamentos de muitas personagens. Na visão “com”, o narrador sabe tanto quanto as personagens e, portanto, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de as personagens a terem encontrado. O narrador pode seguir uma única ou muitas personagens na narrativa. E, por último, na visão “de fora”, o narrador sabe menos que qualquer das personagens. Pode descrever apenas o que vê, ouve, mas não tem acesso a nenhuma consciência.

Antes de mais, o narrador de **A Torre da Barbela** não está representado na narrativa (conforme a terminologia adotada por Genette, é extradiegético). Quanto à perspectiva, a visão “por trás” predomina, no entanto, muitas vezes, o saber do narrador é restringido ao saber das personagens, configurando uma visão “com”. Por exemplo, nas cogitações sobre a identidade dos progenitores do Menino Sancho, o narrador percorre várias possibilidades, fazendo inclusive menção a supostos textos histórico-científicos:

Foi até por essa altura que se deu o escândalo do nascimento do Menino Sancho, na dúvida que para todos os séculos ficou: filho de Dona Urraca, de Dona Mafalda ou de Dona Brites? [...] aquela tese apresentada a doutoramento de que atrás se falou – o estudo magistral do Doutor Aguinaldo – estribou a sua argumentação na convicção de que Dom Sancho – vulgo Menino Sancho – não fosse filho das congeminações sexuais de Dona Mafalda e de Dom Raymundo. O autor do erudito trabalho inclina-se mesmo a considerar

a hipótese – um pouco arriscada – de o Menino Sancho ser filho de Dona Urraca. (p. 176-178)

Mas para revelar a identidade, é necessário recorrer à recordação de uma personagem. É através do Cavaleiro que Urraca é apontada como a verdadeira mãe de Sancho: “Aquela Dona Urraca a bater no peito hora a hora, para esconder a verdade de ser mãe do Menino Sancho! [...] Ele lembrava-se bem quando a prima dera à luz.” (p. 215) Outro momento de restrição do saber do narrador ao da personagem é no episódio da imolação de Madeleine, sendo transferida a função narrativa para os Beringelas e, assim, a explicação apresentada para o evento é a concebida pelas personagens narradoras.

Ainda quanto à relação entre narrador e personagens, verifica-se que variam as personagens que orientam a perspectiva. O par protagonista, Madeleine e Cavaleiro, obviamente, orienta a maior parte da narrativa, pois os episódios narrados giram em torno dos dois. No entanto, diversas personagens secundárias também se alternam no papel de personagem focal: primos Beringelas, Menino Sancho, D. Brites, D. Raymundo, entre outros, propiciando múltiplos pontos de vista sobre os acontecimentos. Conforme mencionado anteriormente, ocorre, no romance, o emprego da visão estereoscópica, através da qual um mesmo evento é apresentado sob múltiplas perspectivas. Quanto a esse aspecto, Todorov salienta que as descrições de um mesmo acontecimento permitem que a atenção seja concentrada sobre a personagem que o percebe, pois a história já é conhecida.

Um exemplo do emprego da visão estereoscópica pode ser observado nas remissões à ligação entre Madeleine e Nuki no terceiro capítulo. Enquanto Madeleine conversa com os Beringelas, a narrativa mergulha nos

pensamentos do Cavaleiro, que sente nascer em si uma paixão sem precedentes. Por meio do monólogo interior são dados a conhecer seus devaneios apaixonados em que, com medo de perder a prima, sonha ir a Paris: “Levava Madeleine a passear no Bois de Boulogne e Vilancete faria as delícias das éguas francesas. [...] Como está, senhora Marquesa? *Ah, oui, mais comment, c'est le Chevalier de la Barbelat - On m'a dit qu'il a une liaison avec Madeleine. Tu la connais bien, bien. Mais oui, c'est elle qui a eu une liaison avec le père de la Princesse de Sétoule.*” (p. 77) Para o Cavaleiro, enamorado, o envolvimento entre Madeleine e Nuki surge como ultrapassado, referido casualmente por uma voz criada pela sua imaginação. Mais importante é, pois, a sua ligação com a jovem.

Algumas páginas adiante, porém, é apresentada - em discurso indireto livre - a visão de Madeleine sobre a relação:

Aquilo [a entrevista com o Cavaleiro] que passara fora um mero acidente, aliás como tantos que no *Bois* ou em *Fontainebleu* sucediam. Séria, era. Disso nunca ninguém duvidara. Realmente paixão tivera pelo Príncipe de Chantouilles. Gostara dele. Amara-o com todos os poderes do amor francês e dera-lhe o calor humano de uma ligação duradoura. (p. 80-81)

Nesta visão, o valor dado aos episódios é invertido: a ligação com o Cavaleiro é tida como acidental, sem importância, e, portanto, não passível de desdobramentos; já seu relacionamento com Nuki aparece como experiência amorosa profunda e única. O mesmo evento é ainda referido por Brites: “Madeleine – o que se sabia – uma desavergonhada. Bem se lembrava da sua fama em Paris... Viver com um homem casado e mais velho trinta anos! Descaramento!” (p. 108) Brites, que manifesta uma vincada aversão por Madeleine, apresenta um juízo externo e reprobatório sobre a ligação. Portanto, o mesmo evento é apresentado sob três perspectivas, as quais revelam mais sobre quem as apresenta do que sobre o

evento em si. Da perspectiva interna, de Madeleine, à perspectiva mais externa – de Brites –, ressalta-se a diferença entre aparência e essência. Na ótica do amor, a diferença de idade e o ilícito da relação são minimizados, porque é mais importante o sentimento que une os amantes. Na ótica social, esses aspectos não são tolerados e são usados para construir uma avaliação pejorativa sobre o caráter de Madeleine.

Intimamente relacionados aos aspectos estão os modos da narrativa, os quais concernem à maneira pela qual o narrador apresenta a história ao leitor. E quanto aos modos, Todorov distingue dois principais: a representação e a narração. Na narração pura, “o autor é uma simples testemunha que relata fatos; os personagens não falam; as regras são as do gênero histórico. Em oposição, no drama [representação pura], a história não é relatada, desenvolve-se diante de nossos olhos.”⁷⁴

No intuito de evitar a identificação da narração com a fala do narrador e da representação com a das personagens, o teórico vai buscar um fundamento mais profundo na oposição entre os aspectos subjetivo e objetivo da linguagem:

Toda fala é, sabe-se, ao mesmo tempo um enunciado e uma enunciação. Enquanto enunciado, ela se relaciona com o sujeito do enunciado e permanece portanto objetiva. Enquanto enunciação, ela se relaciona ao sujeito da enunciação e guarda um aspecto subjetivo pois representa em cada caso um ato realizado pelo sujeito. Toda frase apresenta estes dois aspectos mas em graus diferentes; certas partes do discurso têm por única função transmitir esta subjetividade [...], outras concernem antes de tudo à realidade objetiva.⁷⁵

Assim sendo, Todorov identifica a narração com o aspecto objetivo da linguagem, e a representação, com o subjetivo. Desse modo, embora o discurso direto esteja geralmente ligado ao aspecto subjetivo, esta

⁷⁴ TODOROV, Tzvetan. Op. cit. p. 242-243.

subjetividade pode se reduzir, por vezes, a uma simples convenção, sendo a informação apresentada como vinda da personagem e não do narrador, mas sem informar nada a respeito dessa personagem. Inversamente, o discurso indireto é comumente associado ao aspecto objetivo da linguagem, mas “no momento de uma comparação (como de outra figura retórica) ou de uma reflexão geral, o sujeito da enunciação torna-se aparente, e o narrador se aproxima assim das personagens.”⁷⁶

Esta distinção apontada por Todorov é bastante elucidativa para a análise da instância narrativa de **A Torre da Barbela**. Isso porque o narrador não se limita a organizar a narrativa, mas também exerce frequentemente a função de analista e comentador daquilo que narra. No romance, predomina o modo de representação sobre a narração. Esse predomínio se realiza através de dois procedimentos básicos: as digressões do narrador e a tendência à dramatização. Tais procedimentos podem parecer, à primeira vista, contraditórios, mas são combinados no discurso romanesco de maneira a produzir uma oscilação entre fala do narrador e fala das personagens.

As digressões do narrador dividem-se em dois tipos, as descrições (de espaços e figuras, já observadas na seção anterior) e os comentários introduzidos na narração acerca das personagens e das ações. Por exemplo: “Madeleine de Barbelat ia casar-se. Mas, *por um sentimento acanhado pouco comum nas francesas e ainda menos em participações nupciais*, não dizia com quem ia casar.” (p. 240, grifos do autor) Por meio dos comentários, o narrador ultrapassa a mera função de contar os fatos,

⁷⁵ Idem. p. 245.

⁷⁶ Idem. p. 246.

permitindo-se emitir juízos sobre o que conta, como o efetuado acerca das francesas na citação.

Já a tendência à dramatização, evidencia-se pela combinação de múltiplos modos discursivos: discurso direto, monólogo interior, discurso indireto livre. Verifica-se um discurso entretecido de diálogos, muitos dos quais apresentando longas falas das personagens. Ou ainda extensos monólogos, por meio dos quais a interioridade das personagens é devassada: as recordações de Madeleine, os delírios apaixonados do Cavaleiro, os temores de todos os Barbelas. Mas, mesmo quando é o narrador que detém a palavra, a tendência dramatizante se faz sentir, pois as vozes das personagens se imiscuem na fala do narrador por meio do discurso indireto livre, de maneira a elidir as fronteiras entre fala da personagem e fala do narrador. Tal recurso produz uma dupla entoação, na qual é preciso adivinhar quem está falando. Por este aspecto, Machado (1995) afirma que, por meio do discurso indireto livre, “ouvimos vozes como se fosse um sonho, mas a impressão é de que alguém fala de fato.” (p. 128)

Esse efeito de sonho também é produzido nos diálogos em discurso direto, que se apresentam freqüentemente sem a mediação do narrador. Repete-se, dessa maneira, a dificuldade em identificar as vozes, neste caso, devido à não enunciação da troca de palavra entre as personagens falantes, como, por exemplo, no diálogo entre os Beringelas durante a execução de Madeleine ou na reunião dos Barbelas para deliberar sobre a ida ao casamento da prima. No plano histórico, a certa altura, um dos visitantes da Torre afirma: “Só distingui barulhos e murmúrios. Sempre que ia ligar duas palavras às pessoas ou às almas ou lá o que é, afastavam-se.” (p. 265-266)

No plano discursivo, efeito semelhante se realiza para o leitor, pois os jogos de vozes provocam um efeito desconcertante, de balbúrdia, como vozes em um pesadelo, em que não se distinguem umas das outras.

Sendo assim, a influência surrealista também se faz sentir no plano discursivo através do emprego de expedientes transgressores da praxe romanesca nos moldes (neo-)realistas, que postulava – em nome da verossimilhança – linearidade, objetividade, clareza. Os expedientes empregados vão desde rupturas temporais até o escamoteamento da voz do narrador, que ora se funde à voz das personagens, ora se ausenta da função mediadora nos diálogos. Tais procedimentos, além de produzirem um efeito de desorientação e obscurecimento do discurso, contribuem para a criação de uma sintaxe diegética regida pelo princípio lúdico da imaginação ao invés dos ditames da racionalidade.

III – A REPRESENTAÇÃO DO SOBRENATURAL

Um apetite exacerbado de revolver as cinzas encaminhara-o, desde logo [...], a examinar com olhar renovado, aquela Casa impassível, donde tudo abala e aonde tudo retorna.

Mário Cláudio

A Torre da Barbela é considerada por muitos críticos uma obra singular dentro da Literatura Portuguesa. Fugindo do modelo ficcional neo-realista, Ruben A. construiu o relato insólito de uma família cujos membros levantam de suas tumbas ao anoitecer para conviverem no espaço comum da Torre. Sendo assim, a trama romanesca desenvolve-se a partir de um evento sobrenatural, a ressurreição noturna dos Barbelas de épocas históricas distintas. Por isso, impõe-se, para análise da obra, examinar as diversas categorias narrativas relacionadas ao sobrenatural, bem como verificar sua função na referida obra.

3.1. Modalidades discursivas

Quando se trata de representação do sobrenatural nas narrativas, as duas principais modalidades evocadas são o maravilhoso e o fantástico, às quais convém acrescentar, contemporaneamente, o realismo maravilhoso⁷⁷. Há, comumente, duas vias pelas quais os críticos e teóricos da literatura costumam diferenciar as duas primeiras modalidades: uma histórica e outra formal. Apesar de não serem excludentes, as duas perspectivas são, muitas vezes, compreendidas dessa maneira e, por isso, tornam-se responsáveis pela maioria das divergências teóricas no tratamento da questão.

Pelo ponto de vista histórico, considera-se que as raízes do maravilhoso remontam à Antigüidade greco-latina, designando a intervenção de seres sobrenaturais nas narrativas épicas. Tal modalidade teria vigorado até o período neoclássico, e teria sido substituída pelo fantástico no último quartel do século das Luzes, estendendo-se até os dias atuais. As primeiras narrativas fantásticas situar-se-iam na França, onde se pode citar como exemplo **O diabo amoroso**, de Jacques Cazotte, e na Inglaterra, onde **O castelo de Otranto**, de Horace Walpole, seria um exemplar.

Já os que adotam uma concepção formal, embora concordem com relação às origens de ambas as categorias, consideram necessária em sua diferenciação também o exame de elementos intrínsecos ao texto. Dentre os

⁷⁷ Esta modalidade foi desenvolvida teoricamente em obra homônima por Irlemar Chiampi, enfocando determinada parcela da produção ficcional hispano-americana do século XX. O estudo define essa modalidade discursiva interseccionando a teoria da narrativa hispano-americana com a prática do discurso crítico sobre a América, e, portanto, o realismo maravilhoso se constrói a partir de um referente-discurso ligado ao espaço americano. Devido a essa ligação ideológica, tal modalidade será desconsiderada no presente estudo.

que defendem essa posição, o principal nome é o do teórico Tzvetan Todorov, que, na **Introdução à literatura fantástica**, buscou estabelecer o fantástico como um gênero literário⁷⁸. Para tanto, procurou demarcar suas fronteiras formais com outros “gêneros”, a saber, o maravilhoso e o estranho. Outra formulação de viés formalista é **A construção do fantástico na narrativa**, do português Filipe Furtado, que o define através do modo de apresentação do fantástico nas diversas categorias da narrativa: foco narrativo, tempo, espaço. Ambas as formulações, no entanto, por vezes mostram deficiências quando se pretende aplicá-las à produção literária contemporânea.

3.1.1. *O fantástico*

Quanto à etimologia, fantástico deriva do grego *phantastikós*, o qual provém de *phantasia*, cujo significado original era “aparência”. Ao ser incorporado pelo latim, passou a significar também “imaginação criadora, faculdade imaginativa; ficção, coisa que não tem realidade, obra puramente ideal; capricho extravagante que se não regula pelos ditames da razão”⁷⁹ e nesta acepção chegou até a atualidade. Embora o sentido de ficcionalidade

⁷⁸ Convém assinalar a distinção que Todorov faz entre gêneros históricos – que provém da observação dos fatos literários – e gêneros teóricos – que são deduzidos de uma teoria da literatura. Ainda, os gêneros teóricos se subdividem em elementares – que se caracterizam pela presença ou ausência de um só traço estrutural – e complexos, caracterizados pela presença ou ausência de uma conjunção desses traços. Os gêneros históricos, segundo o teórico, são um subconjunto dos gêneros teóricos complexos. E o estudo dos gêneros deve ser verificado nos textos, em termos práticos e teóricos, empíricos e abstratos. É desta maneira que o gênero fantástico é encarado na obra todoroviana.

⁷⁹ CALDAS AULETE. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1985. v. 2. p. 1545.

tenha se estendido a toda literatura ao longo dos tempos, a sua qualificação como fantástica obedece a um recorte mais específico, cujas justificativas históricas remetem ao século XVIII. Esta foi por excelência a época do racionalismo, ou como melhor explicita o crítico José Paulo Paes (1985),

um período de fermentação intelectual em que, aos preceitos irracionais ou supersticiosos da opinião comum, tanto quanto os dogmas indiscutidos e indiscutíveis da Fé, os filósofos contrapunham o seu direito de livre exame de tudo à luz da Razão soberana. [...] Acuada pela onda racionalista, a própria religião passou a submeter a um exame exaustivo os milagres alegados pela credence popular, a fim de distinguir os falsos dos verdadeiros, instaurando desse modo, no domínio do sobrenatural, aqueles mesmos rigorosos “limites do certo, do provável e do duvidoso” que os filósofos se ocupavam em traçar no domínio do natural. (p. 189-190)

A literatura fantástica teria surgido, então, enquanto manifestação contra esse excesso de racionalismo, responsável, no campo artístico, por uma fria elegância formal na qual não havia espaço para a expressão dos desejos, anseios ou temores mais obscuros do ser humano. O seu propósito era contestar a hegemonia da razão através do surgimento do inexplicável, do sobrenatural – enfim, do irracional – no interior do cotidiano por ela vigiado e codificado. Frequentemente posta a serviço da ordem social vigente, à qual busca justificar e legitimar, a racionalidade estabelece um silêncio punitivo sobre tudo o que foge ao seu domínio. Tendo em vista esse aspecto, a estudiosa francesa Irène Bessière observa que a narrativa fantástica, ao se contrapor ao racional por meio da recusa do verossímil, “denuncia [...] todas as máscaras ideológicas.”⁸⁰

Do ponto de vista formal, um dos teóricos que mais detidamente analisou a representação do sobrenatural no discurso literário foi o búlgaro Tzvetan Todorov na **Introdução à literatura fantástica**. De origem formalista, a sua proposição é descobrir uma regra que funcione para

⁸⁰ BESSIÈRE, Irène apud PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 190.

muitos textos, permitindo denominá-los “obras fantásticas”. Deste estudo, é importante apresentar a diferenciação formal efetuada entre as variedades do fantástico, do maravilhoso e do estranho, assim como entre suas subvariedades.

Para Todorov, o fantástico se dá quando se produz, dentro do mundo familiar, um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo. Quem o percebe deve optar por considerá-lo como ilusão dos sentidos ou da imaginação e, assim, as leis do mundo são mantidas; ou então o acontecimento realmente sucedeu e, portanto, a realidade é regida por leis desconhecidas. Desse modo, o fantástico é definido pela hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. Essa hesitação é obtida fazendo com que o “texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”⁸¹. Já a representação dessa hesitação por meio de uma personagem, no interior da obra, é considerada uma condição facultativa, mas a que a maioria das narrativas fantásticas obedece. A obediência a esse aspecto conduz à preferência, nesse tipo de narrativa, pelo foco homodiegético. Além da hesitação, o fantástico impõe também ao leitor uma determinada postura em relação ao texto: ele deve recusar tanto a leitura alegórica⁸² quanto a

⁸¹ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 39.

⁸² A acepção em que Todorov toma alegoria é bastante restrita e baseia-se na oposição entre sentido literal e alegórico. Ele inicia a exposição do tópico retomando a obra *Allegory* de Angus Fletcher, que define que a “alegoria diz uma coisa e significa outra diferente”. Mas esta definição é logo preterida em prol de outra, mais restritiva, na qual “alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente.” O teórico búlgaro cita como exemplos mais bem acabados de narrativas alegóricas as fábulas, cuja moral tende a apagar o sentido literal das palavras.

poética. São, portanto, essas as três condições apresentadas por Todorov como definidoras do fantástico, com a ressalva de que a segunda pode não ser satisfeita.

Para diferenciar o fantástico do estranho e do maravilhoso, Todorov insiste na condição de que o primeiro só existe enquanto há hesitação. No caso de a solução dar-se pelas leis da realidade, abandona-se o terreno do fantástico em favor do estranho. Se, pelo contrário, a solução é dada pela inserção de novas leis da natureza, tem-se o maravilhoso. Assim, o fantástico configura-se sempre evanescente, já que só existe enquanto uma das tendências acima não é confirmada na obra. O teórico distingue, ainda, duas subvariedades: a primeira situa-se entre o fantástico e o estranho; a segunda, entre o fantástico e o maravilhoso.

No fantástico-estranho, os acontecimentos parecem sobrenaturais ao longo da narrativa, mas recebem uma explicação racional no fim. As explicações mais comuns para reduzir o sobrenatural são: as coincidências, o acaso, o sonho, a influência de drogas, as fraudes, os jogos falseados, a ilusão dos sentidos, a loucura. Já o estranho puro compõe-se de

narrativas de acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.⁸³

Assim, o estranho realiza apenas um dos aspectos do fantástico: a descrição de certas reações, como, por exemplo, o medo.

O fantástico-maravilhoso engloba as narrativas que se apresentam como fantásticas e terminam por uma aceitação do sobrenatural, sendo considerado por Todorov como uma modalidade mais próxima do

⁸³ Idem. p. 53.

fantástico porque permanece sem explicação racional. Já no maravilhoso puro os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. O sobrenatural não possui limites claros, caracterizando-se pela própria natureza dos acontecimentos e, portanto, não necessita receber nenhum tipo de explicação.

Enquanto “gênero” literário, o fantástico teve seu ápice no século XIX com o movimento romântico através dos chamados romances negros ou góticos, entrando em declínio no início do século seguinte. Para Todorov, esse declínio deveu-se sobretudo ao advento da Psicanálise. Esta, ocupando-se dos mesmos temas, esvaziou a função realizada por tal manifestação literária, de modo que “não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados.”⁸⁴

Assim sendo, para o teórico búlgaro, o fantástico seria contemporaneamente uma modalidade extinta. Concebendo a questão de maneira mais aberta, José Paulo Paes discorda desse ponto de vista. O crítico brasileiro considera que não só a Psicanálise, mas todo o movimento de relativização da ciência no século XX, longe de produzir a perda da função de questionar o racional da literatura fantástica, deu-lhe um novo fôlego, assegurando-lhe maior longevidade, não livre, no entanto, de transformações. Segundo Paes (1985),

a “abertura” da racionalidade no século XX veio afinal libertar o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural e com a proibição da visada metafórica ou alegórica. Agora goza ele de plena liberdade para fazer o que queira – tornar o real de todo absurdo, como em Kafka, ou intercambiar ficcional e real a seu bel

⁸⁴ Idem. p. 169.

prazer, como em Borges e Cortazar – a fim de devolver ao homem o sentido do mistério de si mesmo e do mundo, levando-o a ler metaforicamente o texto literário como imagem invertida e substituta da realidade, como porta de ingresso a uma supra-realidade onde sonho e desejo, banalizado um pela codificação psicanalítica, sufocado o outro pelas crescentes coerções sociais, retomam a plenitude de seus direitos. (p. 192)

Como se pode depreender da citação acima, Paes entende como pertencentes ao fantástico a totalidade de manifestações do sobrenatural que se podem observar na literatura produzida no século XX. Assim sendo, o fantástico englobaria, na Europa, desde o absurdo universo kafkiano até a metamorfose surrealista, e, na América Latina, o denominado realismo maravilhoso. Portanto, pode-se afirmar que sua posição alinha-se à concepção historicista sobre a modalidade, já que, ao desprezar as balizas formais propostas por Todorov, tende a considerar o fantástico como sinônimo de representação do sobrenatural no discurso literário contemporâneo.

3.1.2. *O maravilhoso*

Enquanto adjetivo, o termo maravilhoso teve seu sentido banalizado pelo uso corriqueiro. Enquanto substantivo, porém, conservou um significado mais específico, pertencente ao domínio da Teoria da Literatura, designando uma convenção de longa data na literatura. Conforme elucidada o historiador Jacques Le Goff, em *O maravilhoso no ocidental medieval*⁸⁵, etimologicamente, maravilhoso provém do latim

⁸⁵ LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990. *O maravilhoso no ocidente medieval*. p. 17-35. Este texto, por ser um trabalho de história das mentalidades e pela época enfocada, toma como fontes documentais fundamentalmente textos literários, daí a pertinência em utilizá-lo no presente estudo.

vulgar *mirabilia*, plural de *mirabilis*, termo correspondente, no ambiente culto da Idade Média, ao atual sentido do adjetivo maravilhoso. *Mirabilia*, por sua vez, deriva do latim *miror*, *mirari*, que significa “espantar-se, ficar assombrado; [...] olhar com espanto, olhar com admiração, contemplar, ter em grande apreço.”⁸⁶ Por meio de seu radical “mir”, essa palavra latina produziu uma peculiar série de vocábulos: “mirar, admirar, admirável, maravilha” e, no idioma francês, “*miroir*”, em português, espelho. Observando a etimologia latina de *mirabilia*, Le Goff destaca sua ligação com a visão, que revela um imaginário organizado em torno desse sentido, materializado por meio de uma série de imagens e metáforas visivas, ao que Pierre Mabille, em sua definição, acrescenta imagens e metáforas visivas que um sujeito “admira”, através do olhar, como prodígios ou que, admirado, “mira” coisas admiráveis diante do espelho.⁸⁷

Segundo Le Goff, as origens das *mirabilia*, isto é, do maravilhoso, são pré-cristãs. Na Antigüidade greco-latina, designavam a intervenção de seres sobrenaturais em poemas épicos. O cristianismo, expandindo-se através de diferentes povos, herdou-o juntamente com outras manifestações culturais. Do século V ao XI da era cristã, o maravilhoso sofreu uma violenta repressão por parte da Igreja, que o considerava perigoso, assim como outros elementos pagãos. Nos séculos XII e XIII, porém, há uma irrupção do fenômeno na cultura erudita, seguida de sua estetização nos

⁸⁶ FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1962. p. 613.

⁸⁷ MABILLE, Pierre. **Le miroir du merveilleux**. Paris: Sagitaire, 1940. Sobre a relação entre a palavra francesa *miroir* e a latina *mirabilia* apontada por Mabille, Le Goff (1990) tece o seguinte comentário: “Se pensarmos no muitas vezes citado livro de Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux* [...], somos levados a fazer uma aproximação particularmente pertinente para o Ocidente medieval entre *mirari*, *mirabilia* (maravilha) e *miroir* (embora o latim tenha aqui *speculum*, donde o italiano *specchio* [e o português “espelho”]; mas o francês restabelece

séculos XIV e XV. Dentre as possíveis justificativas dessa irrupção estaria a ascensão da cavalaria, cuja cultura cortês se opunha à cultura eclesiástica. O maravilhoso estaria, nesse caso, ligado à procura de identidade individual e coletiva do cavaleiro idealizado. A outra justificativa possível é de que o maravilhoso não mais oferecia perigo para a Igreja, que então já teria alcançado plena hegemonia sobre as antigas crenças pagãs.

Essa segunda hipótese leva a outro ponto enfocado pelo historiador: o papel do maravilhoso dentro de uma religião monoteísta. Evocando a vinculação efetuada por Todorov entre maravilhoso e sobrenatural, Le Goff afirma que este último, nos séculos XII e XIII no ocidente, dividia-se em *mirabilis*, *magicus* e *miraculosus*. As *mirabilia* seriam o maravilhoso de raízes pagãs. O *magicus* seria o sobrenatural maléfico, pois o termo, embora originalmente neutro, passou rapidamente para o sentido negativo. O *miraculosus* compreenderia o maravilhoso cristão, relacionado ao milagre (*miraculum*), constituindo uma parte do maravilhoso, pois, ao contrário deste, que se caracteriza por ser produzido por múltiplos seres ou forças sobrenaturais, aquele provém de uma única fonte, Deus. Além disso, a intermediação dos santos destrói no milagre outra característica do maravilhoso, a imprevisibilidade.

Le Goff assinala como uma das funções para o maravilhoso o contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano. O historiador cita, por exemplo, a tendência existente nas *mirabilia* para organizarem-se como um universo às avessas, cujos temas principais são a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual, o ócio.

parentescos) e tudo aquilo que um imaginário e uma ideologia do *miroir*-espelho podem representar.” (p. 18)

Também a crítica Lygia Rodriguez Vianna Peres⁸⁸, enfocando o maravilhoso no período pós-renascentista, aponta a função de desvelamento da inconformidade com uma determinada realidade. Conforme já mencionado, o maravilhoso pertence à herança cultural pré-cristã dos povos do ocidente. Através de suas imagens visivas, o maravilhoso reavivaria, na desordem do presente, essa herança, fundada em um passado longínquo, como modelo e como ilustração, para reviver a ordem que se pretende alcançar ou restabelecer. Desse modo, de acordo com Peres, o maravilhoso serve ao julgamento do presente opondo o real idealizado como exemplo à verdade que se quer rejeitar. Cumpre assinalar, quanto a este aspecto, a impotência do sujeito em transformar a situação presente, pois a ordem ou o bem só são recuperados por meio da intervenção de objetos ou eventos maravilhosos, os quais são produzidos por um ente superior.

Ainda segundo Peres, no Renascimento, com a restauração dos ideais clássicos e a emergência de uma visão do mundo antropocêntrica, há a coexistência, nas artes, entre maravilhoso cristão e pagão (*miraculosus* e *mirabilia*). Nessa época, o maravilhoso pagão vai significar o homem, mago e sábio, capaz de operar as forças da natureza, e, assim, realizar coisas admiráveis. Nessa perspectiva, a estudiosa afirma que, para Giordano Bruno, mago equivale a “fazedor de maravilhas”, ou seja, a magia proporciona a realização de coisas extraordinárias, como ciência ou arte que ensina a fazer prodígios. Os atos de magia são relacionados a imagens ou metáforas visivas, o gesto mágico oferecendo, como prodígio, a

⁸⁸ PERES, Lygia Rodriguez Vianna. **O maravilhoso em Calderón de la Barca**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. O maravilhoso no século XVII. p. 17-41.

visão à distância, a visão através do espelho, a visão e aparição através do espelho mágico, a visão e aparição do futuro e do passado.

Peres também assinala que, dentro da expressão do maravilhoso pagão, deve-se considerar ainda a vertente greco-latina, cuja matéria é a mitologia clássica, com seus deuses e heróis, encarnações de um ideal de perfeição. Esses deuses e heróis clássicos, figurados em ações, poderosos ou inferiores, lutando ou amando, são uma temática que permanece nas *mirabilia* dos séculos XVI e XVII, representados na literatura, no teatro, nas artes plásticas. A partir do Concílio de Trento (1545-1563), no entanto, iniciou-se um movimento de contenção das liberdades renascentistas, por meio da exclusão de obras que expunham a perfeição da forma humana ao representarem deuses e homens. Baniram-se das igrejas os quadros de tema provocativo, no intuito de evitar confundir o espírito dos simples. Desse modo, a temática mitológica clássica passou a ser monopólio dos reis e grandes senhores em seus palácios.

Com relação ao maravilhoso cristão, Peres afirma que ele desempenhou um importante papel de afirmação dos valores católicos na reação contra-reformista. Para se contrapor à austeridade protestante, a Igreja valeu-se da tradição cristã, retomando aqueles que encarnavam o ideal a ser seguido: os mártires, os santos, os grandes ou humildes sacerdotes, representados através da arte preferencialmente em seus momentos de êxtase místico ou em aparições. Também a Virgem Maria, cujo culto foi veementemente condenado pelos discípulos de Lutero, foi objeto de reverência, sendo representada como aparição a homens santos, a cativos ou a reis; como visão de religiosos, de reis ou mesmo de seguidores de outras crenças que, assim, se convertiam. Apresentava-se, ainda, como

intercessora em batalhas, concedendo a vitória aos que têm fé ou socorrendo quem clama por seu auxílio; ou então aparecia como menina, virgem imaculada. A representação de Maria com a cabeça da serpente sob seus pés simbolizava a vitória contra a heresia.

No século XVIII, irrompeu uma nova modalidade de representação do sobrenatural, o fantástico, já abordado na seção anterior, o qual melhor atendia às novas condições sócio-culturais. O maravilhoso, e seu caráter disjuntivo, teve de esperar um outro momento para nova eclosão: as primeiras décadas do século XX. O advento da Psicanálise ao final do século XIX repercutiu intensamente nos domínios artísticos, não alterando apenas os processos formais pelos quais se operava a narrativa fantástica conforme postula Todorov. A descoberta do inconsciente e as perscrutações acerca de seu funcionamento e linguagem levaram os mais variados artistas a tentativas de expressá-lo nas artes. Os surrealistas, radicalizando essas experiências, tomaram a expressão do psiquismo como um dos princípios fundamentais do movimento, apoiando-a em dois processos básicos: a escrita automática e a imagem, conforme informa Jacqueline Chenieux-Gendron⁸⁹ em seu estudo sobre o Surrealismo. No primeiro processo, destaca-se a busca pela aniquilação de qualquer interferência da racionalidade, daí a exigência de que os textos permanecessem sem alterações posteriores ao momento de sua produção. No segundo, ressalta-se o gosto pela incongruência, através da aproximação de elementos díspares, construindo, assim, o efeito ilógico característico do sonho, estado de manifestação do inconsciente e, por isso, tão valorizado pelo Surrealismo. O maravilhoso, na arte surrealista, surge

⁸⁹ CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. Op. cit. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

mormente conjugado ao insólito das imagens e ao sonho para criar a propalada “surrealidade”, isto é, o estágio no qual os contrários deixariam de ser percebidos contraditoriamente. Também tinha por função romper as convenções de formas literárias pautadas pelo prosaico, pois como preconizava Breton, “no domínio literário, só o maravilhoso pode fecundar obras oriundas de um gênero inferior como o romance e, de um modo geral, tudo o que participa da anedota”⁹⁰.

Após efetuar esta breve revisão das modalidades de representação do sobrenatural no discurso literário, faz-se necessário proceder à análise do texto romanesco. O intuito é de buscar mais do que uma mera classificação em uma das modalidades de representação do sobrenatural, mas principalmente justificar seu emprego através da verificação das funções desempenhadas na obra.

3.2. O mundo da Barbela

Com respeito à representação do sobrenatural, o exame da fortuna crítica sobre o romance conduziu à observação de que é um aspecto pouco explorado e, quando referido, parece ser feito sem muita clareza. Por exemplo, José Palla e Carmo, em seu ensaio, refere-se ao fantástico na obra e afirma que este se desdobra em dois graus de maravilhoso, mas não distingue as categorias entre si. A crítica Ana Paula Coutinho Mendes, no

⁹⁰ BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1969. p. 36.

título de seu artigo – **D’A Torre da Barbela** panorama fantástico de uma relação mítica –, relaciona o romance ao fantástico. No texto, porém, afirma apenas que a atmosfera surrealista do romance “se articula com as [...] dimensões do maravilhoso e do fantástico”⁹¹, também sem apresentar uma distinção entre fantástico e maravilhoso. Ambos os estudos parecem apontar a possibilidade de o romance apresentar as duas modalidades.

Já o ensaio da francesa Anne Gallut-Frizeau⁹² e o artigo de Rosa Maria Sequeira⁹³ se debruçam sobre a questão de maneira mais metódica. O primeiro realiza uma análise comparativa entre dois romances: **A Torre da Barbela** e **O aquário**, o último de autoria de Alice Sampaio. O segundo apresenta uma análise do romance a partir da aliança entre teoria todoroviana do fantástico e conceitos psicanalíticos junguianos. Gallut-Frizeau, no entanto, classifica as duas obras como fantásticas porque a estudiosa concebe a questão pelo viés historicista, o qual considera que o maravilhoso está ligado à época neoclássica, tendo sido substituído pelo fantástico a partir da segunda metade do século XVIII. Esta justificativa parece insuficiente porque desconsidera aspectos formais ao diferenciar as duas categorias. Menos vulnerável é a argumentação desenvolvida por Sequeira, pois, para classificar o romance como fantástico, busca reconstruir a hesitação requerida por Todorov, ou seja, a determinação da categoria é feita por meio de um análise intrínseca do texto romanescos.

Apropriando-se da observação de Palla e Carmo de que há, na obra, dois níveis de sobrenatural, esta seção divide-se em outras duas no intento

⁹¹ MENDES, Ana Paula Coutinho. Op. cit. p. 141.

⁹² GALLUT-FRIZEAU, Anne. Libre essai d’interpretation de deux romans fantastiques: **O aquário** d’Alice Sampaio et **A torre da Barbela** de Ruben A. In: ALVES, J. et al. **Le roman portugais contemporain**. Actes du colloque. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984. p. 299-306.

de abordá-los separadamente. O primeiro nível de representação do sobrenatural, desencadeado pela ressurreição dos Barbelas; configura-se um caso de fantástico. No segundo, que abrange o aparecimento de eventos tidos como extraordinários pelos próprios Barbelas ressurrectos, delineia-se a presença do maravilhoso, em segundo grau, porque ocorre já no plano sobrenatural.

3.2.1. Primeiro nível: um mundo sonâmbulo

O primeiro elemento sobrenatural a ser examinado na narrativa é a ressurreição noturna dos Barbelas, evento sobre o qual se assenta a maior parte da trama e que é deflagrado no primeiro capítulo. Tal evento é responsável pelo desdobramento da ação em dois planos, em que o primeiro – plano dos *realia*, dos vivos – funciona como uma espécie de moldura para o segundo – plano das *mirabilia*, dos mortos. Deste modo, ao invés da simples manifestação de eventos insólitos no real, há, no romance, a coexistência de dois planos, em que o da realidade está reduzido ao mínimo. Isto é justificável ao se considerar o projeto surrealista de alcançar um estado conciliatório entre sonho e realidade, do qual o maravilhoso seria a expressão em arte, o que, no romance, se manifesta por meio da predominância do plano dos redivivos. Esse desdobramento se realiza, na trama, por meio de uma divisão temporal: os dias pertencem aos vivos, as noites, aos mortos:

Existissem ou não estrelas, fosse breu ou luar a jorros pelos campos marginais, o mundo abria-se então dividindo o tempo. De um lado o espaço entre o crepúsculo da tarde e o da

⁹³ SEQUEIRA, Rosa Maria. Op. cit. p. 8-22.

manhã; pela outra banda, o dia do caseiro e a visita habitual dos passantes em romagem ao monumento nacional. No entanto, nada de comum entre a noite da Barbela e o dia do calendário do caseiro. (p. 17-18).

Desse modo, a Torre configura-se como um espaço regido por dois tempos: um diurno, associado ao mundo natural; outro noturno, associado ao sobrenatural. Uma interseção, diáfana, ocorre entre os dois planos no capítulo final, na hora do crepúsculo (também momento de interseção entre o dia e a noite), quando os mortos ouvem o diálogo dos vivos.

O procedimento de ‘moldura de realidade’ é mais bem evidenciado no primeiro capítulo, no intervalo que transcorre da cena inicial da visita dos turistas à Torre até o momento da ressurreição dos Barbelas. Tal procedimento atende à convenção da literatura dita fantástica, para a qual é necessário, antes do surgimento do evento aparentemente sobrenatural, criar-se um mundo identificável com o da realidade ordinária. Essa identificação é necessária porque a sobrenaturalidade do evento só pode ser reconhecida através de seu contraste com as leis naturais. Assim, a visita dos turistas produz o efeito de identificação desejado:

Sempre que do portão se avizinhava mero turista ou descobridor de mistérios e o sino ficava longo tempo a retinir pela ribeira, ouviam-se pesados bate-lajedos de caseiro em movimento. [...]

– Aqui estamos em frente da Torre. Meus senhores, peço que se descubram e ao mesmo tempo um minuto de silêncio pela alminha dos Senhores que já lá estão.

As poucas pessoas do costume cumpriam religiosamente aquela invocação sentida do caseiro. (p. 11)

A cena se passa no plano da realidade, mas é construída como um preâmbulo para a transposição para o plano do maravilhoso, que vai sendo preparada progressivamente pelo narrador. Aos poucos, no transcorrer da cena trivial da romaria dos visitantes, vão sendo inseridos índices de sobrenaturalidade, que conferem uma aura misteriosa ao espaço:

Toda a História se abria com a paisagem. [...] A esfinge que, do fundo do tempo, vinha oferecer um plácido rosto indecifrável, afastava-se ou aproximava-se consoante a inclinação no parapeito da Torre. Perdia-se a vista na História. Quem subia lá em cima expunha-se a uma sensação muito nova. [...] havia quem, guloso de lembranças, fotografasse a natureza, mas não a esfinge... [...] Aí, durante a noite, os Barbelas passeavam a cavalo. (p. 13)

O sobrenatural indicia-se através dos vocábulos que remetem a algo perceptível pelos visitantes, embora indefinido, é uma “sensação muito nova”. Todavia, a maioria obtém apenas um conhecimento superficial, a fotografia só registra a paisagem, mas seu sentido não é apreendido. Ao leitor, porém, o caráter prodigioso do espaço da Torre parece ser anunciado diretamente e já associado ao universo noturno. No entanto, há que se considerar, por um lado, que, nesta altura da narrativa, ainda não há a informação de que a família Barbela encontra-se extinta, fato só explicitado alguns parágrafos adiante: “[o visitante] levava para a família a história de que tinha visto uma das torres mais antigas de Portugal, hoje ainda bem conservada, mas já sem fidalgos. [...] Dos Barbelas nem cheiro.” (p. 14-15) Por outro, a passagem refere-se a um mergulho no tempo proporcionado pela visão da paisagem pelos turistas e o emprego do pretérito imperfeito (“passeavam”) permite a interpretação das cavalgadas noturnas como uma ação costumeiramente realizada pelos familiares no passado. A afirmação, portanto, recobre-se de ambigüidade, a qual, longe de revelar o aspecto prodigioso da Torre, o esvazia, embora acentue o mistério que envolve o lugar.

A percepção do extraordinário vai se fortalecendo à medida que a visita avança, sem, contudo, desvelar-se por inteiro para os turistas:

O mágico corporizava-se aos olhos dos que demoravam meia hora. Do nascente, podiam vir, em forma e cor, todas as surpresas. [...] E aquela visão do nascente era prenúncio de noites de bruxas. [...]

Captava-se um quê de inexplicável que se imiscuía na sensibilidade do mais singelo observador. Dali, daquela Torre triangular, a realidade ultrapassava a imaginação. [...] Os visitantes pouco mais davam. Raro aparecia alguém que indagasse os reais motivos da fama dos Barbelas e do fantástico das noites, que só podia pressentir que tivesse uma *segunda* visão. (p. 14) (grifo do autor do romance)

O sobrenatural insinua-se, no trecho, através da visão, faculdade insistentemente reiterada no olhar que desvela o “mágico” da paisagem, a contemplação do nascente, cuja beleza e colorido são transfigurados em índices de sobrenaturalidade. Tal sobrenaturalidade é assinalada pela afirmação de que, naquele espaço, a “realidade ultrapassava a imaginação”, ou seja, os acontecimentos ali transcorridos ultrapassam os limites do imaginável. E esse caráter sobrenatural é associado não apenas ao espaço, mas também à noite, isto é, intervalo temporal. Embora a sensação de insólito seja percebida por todos, a sua revelação por inteiro só é dada a alguns, os “descobridores de mistérios”, aqueles que possuem “uma *segunda* visão” que lhes permite vislumbrar o “fantástico das noites”. É de tal aspecto que se pode elaborar a hesitação entre oculto e patente preconizada por Todorov para o estabelecimento do fantástico. A hesitação surge da possibilidade de atribuir-se o sobrenatural da ressurreição dos Barbelas à citada qualidade dos visitantes, “como se as impressões visuais vividas, a paisagem excepcional, fossem elaboradas de tal modo que aparecessem transformadas pela imaginação”⁹⁴. Assim, “os Barbelas realizavam-se vindos do sonho e da fantasia para os reais domínios da Torre” (p. 18) permite interpretar a ressurreição como produto do sonho e da fantasia dos visitantes, apresentando uma explicação racional para o evento. Ou melhor, há uma possibilidade de redução do sobrenatural na narrativa, aproximando-a do estranho. E essa qualidade de alguns visitantes

⁹⁴ SEQUEIRA, Rosa Maria. Op. cit. p. 11.

é estendida ao leitor, ou seja, ele é alçado à categoria do privilegiado que possui a “visão para além”, acompanhando o narrador em seu mergulho neste universo prodigioso:

De noite, [os Barbelas] ressuscitavam e, de companhia, traziam os amores e os ódios de outras eras e de outras sensibilidades, os dramas pessoais e a contagem de fábulas capazes de entrarem pelas goelas aveludadas dos vizinhos de Serzedelo e de Vitorino das Donas. Aquele ressuscitar transfigurava a Torre. A procissão saía a pé ante pé dos túmulos de pedra, dos sarcófagos egípcios [...] e também da vala comum. (p. 18)

Contudo, a partir da narração da ressurreição dos mortos, a narrativa mergulha no maravilhoso, e é aí que a verdadeira trama do romance se desenrola. Portanto, independentemente da atitude tomada pelo leitor, isto é, “quer este aceite plenamente a realidade dos defuntos ou, pelo contrário, os considere uma espécie de realidade psíquica reflexa [...], o certo é que os protagonistas e as personagens secundárias se distribuem por estes fantasmas corporizados.”⁹⁵ A hesitação todoroviana é, assim, obtida, pois há a representação de um mundo maravilhoso de mortos ressuscitados, mas, em contrapartida, este pode eventualmente ser explicado pelas leis do mundo natural.

O romance configuraria, à primeira vista, um caso mais incomum de fantástico, em que a hesitação não se encontra representada por meio de personagens. Quanto a esse ponto, porém, deve-se assinalar a passagem do oitavo capítulo, quando a narração retorna ao plano da realidade para narrar as atribulações noturnas que acometem os turistas que se hospedam na Barbela. O caráter extraordinário do espaço da Torre é novamente salientado pelo narrador: “Quem de longe ou de perto ali passasse, ficava temporariamente em trânsito de absorção, um novo estado morfiníaco, que só passados tempos deixava regressar a uma outra normalidade. [...] Ao

⁹⁵ SEQUEIRA, Rosa Maria. Op. cit. p. 11.

princípio [os visitantes] não percebiam [...]” (p. 262) Entretanto, os relatos dos visitantes instauram a hesitação, pois neles verifica-se a dúvida entre realidade e imaginação quando procuram justificar racionalmente suas visões noturnas, considerando-as pesadelos:

“Um pesadelo! Não enxerguei nada. Batiam à porta, tiravam as pedras grandes dos túmulos que estão lá em baixo e de dentro saía um cortejo histórico de antepassados. Tinha que acreditar no mundo do impossível, e mover-me lá dentro com os arrepios da tragédia coletiva. [...] Fiquei aflito quando acordei a suar e debruçado da cama com as pernas penduradas ao contrário.” (p. 262-263)

Ou alucinações: “Não percebo bem se dormi ou se estive acordado toda a noite. [...] Ah! Visionei imagens estranhas!” (p. 265)

As explicações aventadas para tais visões reforçam a possibilidade de redução do sobrenatural via racionalização. Mas essas explicações não chegam a se impor definitivamente, já que o impacto das visões sobre os visitantes é tão forte que estes acabam por concluir que “foi tão real e vivo que deve ter sido verdadeiro.”(p. 264) Há, portanto, oscilação entre aceitar o sobrenatural ou reduzi-lo à alucinação ou ao sonho, configurando a condição facultativa da representação da hesitação no nível das personagens. Em compensação, o fato de o plano sobrenatural ocupar a maior parte da narrativa e a ele pertencerem as verdadeiras personagens do romance predispõe o leitor a aceitar a ressurreição dos mortos.

Também é preciso considerar que as próprias ‘regras’ expostas pelo narrador, por vezes, não se mantêm ao longo da narrativa. A separação entre noite dos mortos e dia dos vivos é, por exemplo, curiosamente transgredida através de personagens que transitam entre os dois planos, como o bobo napolitano Bórbóla e Meliça, a amante indiana de Dom Mendo. Não sendo Barbelas, estas personagens não estão submetidas às leis que exigem o regresso tumular ao amanhecer. Configuram-se, assim,

como uma classe especial de seres que não são definidos nem como vivos, nem como mortos. Bórbóla, último remanescente dos cerca de duzentos bobos importados da Itália no século XVIII, pertence a D. Mafalda, mas, por seus dotes musicais, tornou-se muito requisitado nas Feiras Novas de Ponte de Lima. Já Meliça vive em Viana do Castelo a fazer “camisolinhas de lã e agasalhos para os indigentes da conferência de S. Vicente de Paula” (p. 239) enquanto aguarda as visitas semanais de D. Mendo. Quando devaneia sua visita aos Barbelas, pensa em ir à noite para não ser percebida, mas lembra então que “de noite estavam vivos e acordados. Tinha de ir quando a morte se apoderasse em forças ao destino e os guardasse nos sarcófagos da indiferença.” (p. 240) Decide, pois, ir “pelo lusco-fusco”, para poder espreitar “a fisionomia obtusa” de D. Urraca. Também os primos da Beringela parecem escapar a essa lei do tempo e gastam suas existências a emprenhar as filhas do caseiro e a negociar as exportações de enguias fumadas. Dos membros da Comissão de Organização do Centenário de Dom Raymundo, nem se sabe se são vivos ou mortos, Barbelas ou não. E até mesmo alguns Barbelas, em determinadas passagens, parecem escapar à determinação do sono diurno: na viagem a Paris, Dr. Mirinho comparece a inúmeras reuniões e congressos, Madeleine rapta o Cavaleiro pela manhã.

Outros aspectos, ainda, podem ser assinalados a respeito da configuração do plano maravilhoso, muitos dos quais, aproximando-o das funções expostas por Le Goff para o maravilhoso medieval. O plano dos mortos, por exemplo, repete os temas enumerados pelo estudioso para o maravilhoso configurado como mundo às avessas. Há, no romance, a abundância de comida, com a constante remissão a iguarias diversas e

banquetes, como a “merenda fidalga” de enguias fumadas e batatas *Ernfold* com que os Beringelas brindam Madeleine em sua visita e que se estende por horas a fio: “Há quatro horas que os da Beringela comiam sem parar. O Fumeiro, se fosse todos os dias assim, já devia estar vazio – só enguias do século XVIII comeram umas trinta ou quarenta, não contando com as trutas românticas e os salmões setecentistas.” (p. 78). O comportamento sexual é desviante, já que, entre os Barbelas, a endogamia é a regra, constituindo uma inversão da ordem social. O ócio domina, pois os mortos passam suas noites perambulando em passeios e quermesses no Jardim dos Buxos: “De um lado para o outro todos se entusiasmavam no Jardim dos Buxos. Era uma alegria ver a família a jogar, a ler, a brincar, a beber, a falar, a passear, a cantar, a representar, a folgar (a fazer tudo o que é agradável fazer depois da morte e que durante a vida nunca houve tempo). Os mortos divertiam-se.” (p. 55-56) Além disso, o fato de ser um mundo noturno, dos mortos e no qual todos são nobres constitui uma inversão completa do convencional da realidade, em que os homens estão vivos e somente uma minoria possui sangue azul.

A realidade, por seu turno, é construída como banal, sem maiores atrativos, o espaço da Torre abandonado ao trânsito inócuo dos turistas e às histórias do caseiro: “O dia a dia vegetava-se desta maneira simples. Chegava outubro e já poucos se aventuravam a uma visita. [...] Assim ficava a Torre, isolada nas suas aventuras, adormecida pelos tempos. Parecia um mundo trivial, sem mais nem menos, sem amores e ódios. O que estava, estava à vista. O resto ninguém via.” (p. 16-17) Assim, opera-se a inversão: no mundo dos vivos, a Torre está *morta*. Alçada à categoria de monumento nacional, é reverenciada, mas não desvendada. É no mundo

dos mortos que o espaço revive, pois é aí que transcorrem as ações de que se tece o romance⁹⁶.

A evasão da realidade cotidiana por meio do maravilhoso relaciona-se à função de desvelar a inconformidade com tal realidade, função mencionada tanto por Le Goff quanto por Peres. No presente romance, tal aspecto pode ser interpretado à luz da situação portuguesa contemporânea à sua produção. **A Torre da Barbela** foi publicada em 1964, ano no qual Portugal amargava mais de trinta anos de ditadura salazarista. Neste contexto, o maravilhoso funcionaria não enquanto ideal que se deseja restabelecer, mas como disfarce para a crítica à sociedade portuguesa e ao regime ditatorial.

Para melhor entender em que termos é efetuada essa crítica, cumpre retomar o ensaio Portugal – identidade e imagem⁹⁷, de Eduardo Lourenço. Ao abordar a questão identitária portuguesa, o pensador de Nice postula que o caso português afigura-se mais um problema de imagem do que de identidade. De acordo com Lourenço, foi a partir do século XIX, estendendo-se pelo século XX, que se firmou a imagem depressiva de Portugal sobre si, isto é, “o sentimento coletivo da [...] pouca valia [portuguesa] entre as novas nações hegemônicas do Ocidente”⁹⁸. Esta imagem foi repercutida por toda uma literatura, desde a Geração de 70 ao

⁹⁶ O ciclo eterno de morte e ressurreição é, aliás, simbolicamente evocado pelo nome Barbela, que designa uma variedade de trigo cultivada na região do Minho. O grão de trigo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), é associado às forças de renovação da vida através da morte. Já entre os antigos gregos e romanos, era costume os sacerdotes espargirem trigo ou farinha sobre a cabeça das vítimas, antes de imolá-las, num gesto simbólico de esperança na imortalidade ou promessa de ressurreição. É o trigo também matéria básica para o pão, símbolo do alimento espiritual no cristianismo em que o próprio Cristo, na metamorfose eucarística, toma forma de pão. E Portugal, nação surgida historicamente no território minhoto, desde suas primícias, arvorou-se como a mais devota da cristandade, braço através do qual a Igreja expandiu seus domínios além-mar.

⁹⁷ In: LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa** ou as duas razões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. p. 17-23.

⁹⁸ LOURENÇO, Eduardo. Op. cit. p. 20. (grifos do autor do ensaio)

sebastianismo poético de Fernando Pessoa. No século XX, um processo de modernização, calcado economicamente na sobre-exploração do mundo rural e politicamente na supressão das liberdades cívicas, buscou corrigir essa depreciativa auto-imagem portuguesa. No plano do imaginário, construiu-se, durante o período salazarista, uma nova imagem, “idealizante e *idílica*”, da realidade lusa: a do “*jardim da Europa à beira-mar plantado*”⁹⁹, *slogan* turístico que Portugal assumiu para si e exportou para o mundo. Dessa maneira, o “Portugal de Salazar foi uma espécie de equilíbrio, precário em si, mas longamente cultivado, entre modernização exterior e ruralização espiritual”¹⁰⁰, ao qual se agregou o culto do Império e do passado nacional glorioso, como elementos essenciais para restabelecer, no imaginário, o antigo estatuto de nação eminente no cenário ocidental.

E é a esta imagem, hipertrofiadamente positiva, que se dirige a crítica encetada pelo romance de Ruben A. De um lado, os Barbelas mortos-vivos, com seu drama da impossibilidade de se desvencilharem de um passado cujo peso lhes esmaga o futuro, aproximam-se dos portugueses em seu relacionamento com o passado histórico. A associação entre Barbelas e portugueses é, inclusive, sugerida pelo próprio texto: “tudo se definia como querendo dar a explicação que transforma uma família e seus pecados numa nação e seus defeitos.” (p. 30) De outro lado, o mundo adormecido da Torre, com sua estagnação convertida em repositório de belezas naturais a serem gozadas por turistas ocasionais, remete à imagem do “Portugal-reserva bucólica” propalada pelo regime de Salazar. Em ambos, evidencia-se a ruína de um estado de coisas que não podia perdurar, como, de fato, não perdurou.

⁹⁹ Idem. p. 20.

¹⁰⁰ Idem. p. 21.

No entanto, não transparece no romance, como solução para tal situação, o intuito de postular a recusa pura e simples do passado histórico, como na atitude do africanista que exterioriza o desejo de comprar a Torre e destruí-la. Pelo contrário, a História, esfinge cujo rosto se delineia pelas pedras, pelos monumentos, enfim, pela paisagem minhota, deve ser concebida enquanto fonte de aprendizagem. Erros e acertos históricos deveriam servir para iluminar o futuro nacional ao invés de cerceá-lo, tal como ‘ensina’ o Cavaleiro: “[...] Gosto de ouvir vozear os outroras para perceber melhor as minhas correrias.” (p. 23) O equívoco português estaria em não o “perceber”, ou seja, em não aprender com sua experiência histórica, como os Barbelas que, em “séculos de lutas e ódios, de amores e desgraças, e apesar das lições sempre presentes do passado, [...] cometiam *sempre* os mesmos erros e alegravam-se na prática das mesmas virtudes” (p. 251, grifo do autor da obra). Ou então como o turista “guloso de lembranças” que fotografa “a natureza”, mas a esfinge, isto é, o significado, lhe escapa.

Nessa perspectiva, destaca-se o desfecho do romance, que repete a cena inicial da fala do caseiro apresentando a Torre aos turistas: “– Aqui estamos em frente da Torre, meus senhores, peço que se descubram e ao mesmo tempo um minuto de silêncio pela alminha dos Senhores que lá estão.” (p. 347) Obtém-se um efeito circular, em que ao fim retorna-se ao começo. Conforme Bourneff e Ouellet¹⁰¹, a repetição de situações idênticas corresponde a uma concepção cíclica do tempo, cujo curvo desenvolvimento parece excluir a possibilidade de progresso. Logo, o efeito produzido é de estagnação, de tempo parado: o eterno presente a que

¹⁰¹ BOURNEUFF, Roland; OUELLET, Real. **O universo do romance**. Lisboa: Almedina, 1976.

estão condenados os Barbelas mortos se estende aos vivos, pois os dias, como as noites, repetem-se sempre iguais. A Torre, em seu isolamento, seja noite ou dia, configura-se como um espaço destacado da realidade, um lugar *fora do tempo*, que “está ali, como tantas coisas em Portugal.” (p. 126) Em igual condição afigura-se a Moutosa, possível aldeia de origem dos fidalgos, onde “quem viesse de longe, era tolhido imediatamente por uma sensação diferente de tempo. O tempo não chegara ali.” (p. 125) Na Moutosa, não há relógios porque “o Abade proibira que se contasse o tempo além das estações do ano” (p. 125). Essa primazia do tempo natural sobre o cronológico estende-se por toda a narrativa, acentuando a ciclicidade temporal e, por conseguinte, os efeitos de estagnação e extratemporalidade.

Desse modo, o espaço da Torre configura-se um mundo sonâmbulo, sem diferenças nítidas entre vida e morte, vigília e sono, realidade e fantasia. Os Barbelas, “mortos ou vivos, calados ou falantes, cegos ou míopes, carregavam ao lombo as intransigências obstinadas de um passado bem cozinhado pelas crônicas, mas mal descrito pelos psicólogos. [...] Como mortos [...] eram fracos como os humanos que os haviam precedido em vida.” (p. 251-252). Assim como o seu comportamento não os distingue do que eram antes de morrerem, tampouco os distingue dos vivos do presente, cuja peregrinação inócua pela Torre soa tão absurda quanto a ressurreição noturna dos fidalgos.

3.2.2. Segundo nível: o maravilhoso no maravilhoso

Como já foi observado, o adentrar no plano dos ressurectos descortina para o leitor um mundo maravilhoso que, retomando a etimologia do termo *mirabilia*, se organiza através de imagens e metáforas visivas. Por isso, o sentido da visão domina a narrativa, com destaque para o fato de que, embora a ação transcorra no período noturno, são freqüentes as menções a termos que denotam luz e cores nas descrições: “E de que cores se pinta a noite! A noite tem suas cores, recônditas, só perceptíveis pelos olhos videntes dos mortos que durante toda a vida ambicionaram ver.” (p. 58)

Tal qual a cena inicial dos turistas, no fragmento acima, uma faculdade extra-sensível é atribuída a uma classe especial de seres, os mortos. Essa vidência, que permite perceber o colorido da noite, é outra manifestação da “visão para além”, a qual é dada aos mortos nesse plano. Afinal, são eles que guiam o leitor pelo mundo da Barbela, assumindo a função antes desempenhada pelos turistas ‘clarividentes’. Mas não é apenas a visão das cores noturnas que se pode destacar como prodígio. No plano maravilhoso, surgem, por vezes, eventos que são reconhecidos como extraordinários pelos próprios Barbelas redivivos, configurando aquilo que Palla e Carmo denominou o maravilhoso em segundo grau, isto é, o maravilhoso no maravilhoso.

A irrupção de tais eventos, como o vôo do Vilancete no primeiro encontro amoroso entre Madeleine e o Cavaleiro, realiza-se em episódios em que atuam com maior intensidade as forças do amor e do medo. Como essas forças pertencem ao domínio da irracionalidade, ou seja, do

inconsciente, pode-se considerar a existência de um vínculo entre este e a manifestação do maravilhoso em segundo grau. Uma destas situações é o insólito enlace sub-aquático entre Madeleine e o Cavaleiro, no quinto capítulo. No episódio, repete-se, como na cena dos turistas, uma espécie de preparação para o acontecimento extraordinário:

Madeleine contemplava a Ribeira Lima como quem através das imagens do amor vê qualquer coisa por estrear. As formas da natureza, moldadas em volumes palpáveis de desenhos macios, irradiavam uma atmosfera de estranho apoderar. O sonho ali vivia acordado. [...] Não só a cor extraordinária que Madeleine agora retinava, era o seu à-vontade de conversão com as margens. O rio falava, cantava e não se mostrava carrancudo nem bisbilhoteiro. Incluía-se na paisagem como o enquadrar das árvores na monotonia da planície. Sentia-se que, no seu orgulho, o rio esperava sempre visitas e aperaltava-se de verdura verde e céu límpido pela transparência da luz. (p. 142)

Verifica-se, no fragmento, novamente o motivo da “visão para além”, pois o que Madeleine “vê” ainda está por acontecer. É uma sensação provocada pelo ambiente, cujas formas naturais de “volumes palpáveis” e “desenhos macios” remetem para o campo do erotismo. Insinua-se, portanto, um poder erótico que se apodera dos que ali se encontram e é esse poder que confere estranheza ao lugar, imprimindo-lhe um aspecto extraordinário. Surge daí a associação dessa atmosfera ao sonho, que, nesse ambiente, “vivia acordado”, expressão que sintetiza o cruzamento entre vida (realidade) e sonho. Ato contínuo, o rio surge personificado, concretiza-se, então, a irrupção do maravilhoso dentro do maravilhoso. O Lima é uma entidade que fala, canta e enfeita-se para suas possíveis visitas, ou melhor, para atraí-las. A harmonia do rio com a paisagem que o cerca contribui para a criação de uma atmosfera de confraternização dos elementos da natureza que inspira a união dos amantes. Assim, a Ribeira Lima configura-se como um lugar edênico, portanto, sítio propício para selar o amor do casal.

Para os antigos romanos, o Lima correspondia ao mítico Letes, rio infernal localizado nos Campos Elíseos, que detinha o poder de apagar a memória das existências anteriores das almas que nele se banhavam. No romance, a imersão no Lima também produz um efeito mágico, já que suas águas detêm o poder de aproximar os corpos. Desse modo, ao mergulharem no Lima, Madeleine e o Cavaleiro são irresistivelmente atraídos um para o outro, num enlace que se estende a toda a natureza através do intercuro generalizado de machos e fêmeas, representados metonimicamente por anfíbios – rãs e sapos – unindo os planos terrestre e aquático. Essa expansão da união sexual dos amantes aos elementos da natureza, num “verdadeiro paraíso de enlaces sentimentais” (p. 148), acentua a intensidade da experiência erótica e a configura como um evento maravilhoso, pois só a simples menção ao caráter incomum do coito não seria suficiente para tal: “Ali não havia problemas nem se ficava amuado. Quando viessem à tona, Madeleine pensaria então nas vicissitudes porque havia passado. Agora o caso era de baque. Madeleine nunca estivera envolvida em coito tão extraordinário!” (p. 148)

O êxtase proporcionado por tal experiência permite que Madeleine esqueça temporariamente as vicissitudes passadas, como o amante morto, cuja lembrança, até então, a impedira de envolver-se verdadeiramente com o Cavaleiro. Entregue ao prazer, o casal deixa-se levar à deriva, num instante de puro encantamento para a jovem: “Aí encontravam-se com uma verdura radiante que se balouçava ao capricho dos ritmos líquidos de movimentos ondedos. [...] Madeleine tudo absorvia com o olhar.” (p. 151)

A ação do espaço sobre a jovem é evidenciada por meio do olhar entre admirado e ávido que ela lhe lança, numa tentativa de gravar fundo na

memória tudo o que percebe. É a mesma atitude da francesa diante da Ribeira Lima no início do episódio, para a qual, na falta de um termo específico, cunha-se o neologismo “retinava”. Assim, o caráter mágico do espaço é realçado pelo maravilhamento de Madeleine diante de seus prodígios visivos:

Madeleine nunca vira tantos poetas debaixo de água! Olhava para eles. Sentados no leito das margens e gozando da imaterialidade dos elementos, os poetas compunham versos. [...] Madeleine só reconheceu Diogo Bernardes e Sá de Miranda [...]. Formavam-se coisas materializando-se. Madeleine mais se extasiou quando viu um enorme túnel de lilás que se ritmava em contrastes laranja-escarlate. [...] Nem em Paris nem nas terras por onde tinha andado se lhe deparara tal espetáculo. Não, a Barbela era um sítio de cartomantes possibilidades. Que espanto! (p. 156)

O excesso de colorido, a materialização de formas criam um efeito psicodélico que contribui para o esquecimento do passado e, ao mesmo tempo, acentua a atmosfera de sonho, igualmente reforçada pela aparição dos poetas no fundo do rio. Destes, apenas são individualizados Diogo Bernardes e Sá de Miranda¹⁰², que são, respectivamente, o poeta do Lima e o poeta do Neiva, epítetos recebidos porque se notabilizaram por cantar, a par da temática amorosa ou aliados a ela, os dois rios minhotos. A presença dos poetas líricos, que são os ‘cantores do amor’ por excelência, no leito fluvial acentua o clima erótico da cena, indicando, inclusive, uma possível ação inspiradora das águas limianas, já que os poetas aparecem compondo. Tais imagens levam Madeleine a considerar o espaço da Barbela, mais especificamente a Ribeira Lima, como um lugar extraordinário, cujas imprevisíveis e ilimitadas possibilidades se definem como “cartomantes”. O espanto de Madeleine perante os prodígios é da ordem da admiração e não do medo, ao contrário do Menino Sancho, que se assusta com as ‘maravilhas’ do rio: “Mais Sancho olhava para a calma corrente que se

¹⁰² Poetas do Classicismo português.

deslizava ao sabor do caminho fluvial, mais a imagem dourada de Madeleine lhe aparecia desenhada como por milagre de São Lourenço. [...] Sancho, alucinado, balbuciava uns *ahsahaahs* de medo. Como aquele rio era estranho!” (p. 155) A diversa postura de Sancho e Madeleine frente ao que escapa à normalidade põe a nu o estreitamento de consciência dos Barbelas portugueses em contraste com a mentalidade aberta da prima francesa, destacando a diferença que conduzirá à posterior aniquilação da jovem.

Já para o casal, o desbravamento do espaço maravilhoso do rio alia-se à descoberta do amor, que lhes descortina a possibilidade de futuro, ou seja, de rompimento com o presente estagnado dos Barbelas. Por isso, os amantes, unidos e prontos para uma vida nova, voltam as costas para a Barbela e seguem o caminho fluvial em direção às nascentes do Lima: “E lá no fundo, o Cavaleiro e Madeleine iam-se arrastando vagarosos rio acima. De braço dado diziam adeus.” (p. 156) Esse movimento “rio acima”, no entanto, conduz-nos para a “parte baixa” do Monte de São Semedo. Ali, o já multicolorido onírico é enriquecido por “sons de ametista”, sinestésica imagem que alia traços visuais – a cor roxa, a translucidez – e táteis para descrever a propagação das ondas sonoras dos movimentos de Madeleine:

Passo a passo, rompendo o ar com sons de ametista, Madeleine entrava declaradamente pela gruta de mil cores. [...] As saudades penduradas nas nuvens da gruta abismavam a partida de Madeleine. [...] A Ribeira Lima ficava para trás. Rompia-se a carcaça da natureza e o sonho misturado com a realidade proximava-os da parte baixa do Monte de São Semedo. (p. 156-157)

As propriedades mágicas do rio são novamente evocadas por meio de uma imagem visiva. As saudades são visualizadas suspensas no teto da gruta, aludindo ao poder de esquecimento do Lima, pois como saudade remete a passado, poderiam corresponder às lembranças que, capturadas

pelas águas, seriam mantidas naquele local. Entretanto, a gruta pertence já aos domínios do monte e, por isso, a entrada nesse espaço quebra a atmosfera de sonho, que se dissolve ao contato de um elemento mais forte: o medo incutido pela vidência da Bruxa, habitante de São Semedo. A gruta é apresentada como espaço subterrâneo, assemelhando-se, portanto, a uma caverna. Ora, caverna é um espaço associado simbolicamente ao inconsciente¹⁰³, a parte mais obscura e desconhecida do eu, onde se originam as forças mais primitivas que atuam sobre o ser, como o desejo – inculcado pelo Lima – ou o medo, infundido pelo monte.

Se o Lima produz naqueles que se banham em suas águas um desejo de aproximação, um movimento do um para o outro, o monte SEM MEDO, paradoxalmente, tem como efeito o temor, sentimento contrário ao denotado pelo seu nome e que inspira retração, fechamento sobre si. Por isso, o ingresso do par enamorado em seu interior é marcado pelo enfraquecimento do poder erótico limiano, fazendo com que o casal se distancie, voltando-se para seus temores particulares. Madeleine tem medo de que a revelação de seu passado acarrete a perda da afeição do Cavaleiro; enquanto este preocupa-se com os instintos de vingança da Bruxa contra o amor. Em ambos, há apreensão quanto à continuidade do sentimento desvelado pelo rio. O resultado da visita à Bruxa é, devido ao enfraquecimento do laço amoroso, a reinstauração da incomunicabilidade entre Madeleine e o Cavaleiro, frustrando a promessa de futuro da relação incutida pelas águas limianas. Aliás, sonho e futuro apresentam-se interligados, já que a possibilidade deste surge para o casal sob os domínios do “sonho misturado à realidade” da Ribeira Lima. Mas o sonho se

¹⁰³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

desvanece diante do medo, recuperando a realidade a hegemonia, trazendo de volta aos amantes os problemas em que cada um se debate, materializados nas “imagens do real” que carregam o olhar de Madeleine no retorno à Barbela.

O espaço de São Smedo é caracterizado dissimuladamente, como ambiente que se configura extensão de sua moradora, pois é dela que o monte recebe as características que permitem opô-lo à Ribeira Lima. Resumidamente, pode-se contrastar os dois espaços, rio e monte – água e terra – da seguinte maneira: o Lima – espaço aberto e horizontal – com sua fluidez, intensa luminosidade e profusão de cores cria uma atmosfera onírica que entorpece e faz esquecer o passado. A natureza harmônica e a temperatura tépida produzem um impulso de integração que conduz à união dos corpos, propiciando o surgimento do amor, força de renovação. Por isso, a imersão nas águas limianas remete ao batismo, como ritual de purificação e nascimento para uma nova vida.

Já São Smedo – espaço fechado e vertical – é representado pela gruta formada em seu interior, que se apresenta compartimentada, de um colorido atordoante; um ambiente opressivo dominado pelo ressentimento de sua habitante. Enquanto o rio relaciona-se ao esquecimento necessário à renovação da existência, o monte se constitui como espaço de revelação, já que abriga em seu interior uma vidente. Contudo, a vidência da Bruxa diz respeito não ao futuro, mas ao passado, já que é o poder de penetrar no eu profundo de cada um e trazer à tona as emoções e os pensamentos mais recônditos do ser, ou seja, é poder de lembrar. No entanto, rio e monte, apesar de constituírem um par antitético, apresentam-se indissolúvelmente ligados, pois o rio nasce/morre – dependendo do sentido - no monte. De um

transita-se para o outro, o rio *acima* transforma-se no *baixo* do monte, num movimento de conciliação dos contrários: o futuro conduz ao passado, do amor, surge o medo.

O elo entre os dois espaços comparece igualmente na narração de outro evento insólito, o surgimento do Grande Nevoeiro, em cuja justificativa as forças do amor e do medo encontram-se visceralmente associadas. O nevoeiro, enquanto fenômeno atmosférico, não é maravilhoso, é o seu excessivo prolongamento que assim o caracteriza:

O Grande Nevoeiro, que se dera quando da chegada de Dom Mendo das bandas do Oriente, [...] começou às escondidas, na barra do Lima. [...] Os primeiros dias e as primeiras semanas do Grande Nevoeiro passaram-se sob a monotonia que realça as ocasiões mais íntimas de um povo. [...] Era mesmo época em que lhes [aos Barbelas] custava até o distrair, tantas tinham sido as desgraças da sua Pátria. A Barbela resistia quase despovoada e a Torre chegara a um estado de decadência que refletia bem as maleitas do país. [...] De forma que, quando caiu o Grande Nevoeiro, não foi logo considerado como coisa do outro mundo [...]. (p. 175-177)

Vê-se, portanto, que o lugar de origem do curioso fenômeno é justamente o rio, anteriormente assinalado como suscitador de união amorosa. Mas, como seu curso conduz ao monte de São Samedo, depreende-se daí a sua ligação com a força do medo, associada ao nevoeiro. Este é localizado cronologicamente em 1590, momento depressivo da História nacional lusa devido ao domínio castelhano. Esse estado depressivo é evocado nas muitas “desgraças” da pátria, cuja decadência e despovoamento pelo esforço da expansão ultramarina¹⁰⁴ são transferidos para o espaço da Torre. A volta de Dom Mendo significaria, nesse contexto, o epílogo da aventura portuguesa no oriente, um marco simbólico da transição de um período expansionista para um período de retraimento.

¹⁰⁴ O despovoamento do reino em virtude da expansão ultramarina é uma das causas da decadência portuguesa aferidas por Antero de Quental na célebre conferência Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos, proferida no ciclo do Casino Lisbonense, em 1871.

Todavia, se o conturbado panorama histórico português do final do século XVI aparece no pano de fundo do episódio do Grande Nevoeiro, em primeiro plano, a causa do fenômeno é dada a partir do enredo amoroso do romance. A narração retoma o escorraçamento da Torre da Bruxa de São Semedo, então conhecida como prima Izabella, mas que “era na verdade a amante de Dom Raymundo, não só amante mas a sua paixão, de longa data aceite na Ribeira Lima.” (p. 179) De modo que o Grande Nevoeiro é apontado como vingança dos Deuses do Letes, “na proteção declarada que deram à prima Izabella” (p. 180) em sua expulsão por não possuir o sinal de nascença identificador da estirpe Barbela. Ora, o Letes é o equivalente mítico do Lima, e a atribuição do Grande Nevoeiro à ação de entidades sobrenaturais que encetam uma vingança amorosa denota que, não sendo possível explicar o evento por via racional – dar-lhe uma “razão” –, cria-se uma explicação de ordem mítica, uma narrativa genesíaca. Tal processo mitificador, porém, acaba por ser, logo a seguir, desvelado pelo narrador: “E de outra forma não se explica o Grande Nevoeiro. Só em função do amor é que podemos aproximar a idéia da realidade. Não se sabe qual a razão de tão prolongado fenômeno atmosférico.” (p. 181)

O nevoeiro pode ser lido como a concretização física de um processo psicológico coletivo, o domínio do medo sobre os Barbelas: “E a névoa rasteira, de volumes densos, caminhava aflita de encontro às casas e às cavaliças. A *Cabeçada* indefesa, simbólica, rodeava-se aos poucos de um véu uníssono de medo. Era o medo que se entranhava agora na Barbela [...]” (p. 187) O avanço do medo nem a *Cabeçada* de Dom Sebastião, símbolo da heroicidade Barbela, pode deter, pois esse símbolo revela-se ambivalente, ao remeter, na contraface da heróica, ao trauma histórico de

Alcácer-Quibir, episódio que conduziu à perda da autonomia nacional. Aliás, o motivo do nevoeiro remete diretamente ao mito sebastianista, no qual o retorno do rei salvador ocorreria numa manhã enevoadada. Já a sua elaboração como imagem do estado da nação portuguesa deve-se a Fernando Pessoa, no poema **Mensagem**. A terceira e última parte da obra, denominada *O encoberto*, que evoca tanto D. Sebastião, pois é um de seus epítetos, quanto Portugal, encerra com o poema *Nevoeiro*, o qual, em seus versos finais, afirma ambigualmente:

Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a Hora!¹⁰⁵

Em **A Torre da Barbela**, o nevoeiro assume uma conotação francamente negativa ao trazer o medo que se instala entre os Barbelas, “o medo das situações contemplativas ou ditatoriais, o medo terrível do próximo, da autoridade, da intriga, da baixeza de caráter” (p. 189). Ou seja, traz o sentimento que lhes corrói a existência além-túmulo ao impedir qualquer tentativa de modificarem sua condição e, por conseguinte, anula qualquer possibilidade de progressão. Daí os Barbelas refugiarem-se nas diversões inócuas do Jardim dos Buxos e nos passeios: “Nos passeios estava a defesa dos primos. Enquanto passeavam, falavam da história de tempos idos e da hortaliça repolhuda e viçosa dos regadios da Barbela.” (p. 123). Passado e mundo rural: os dois elementos cultuados na imagem de Portugal propagada pelo regime de Salazar.

¹⁰⁵ PESSOA, Fernando. **Mensagem – Poemas esotéricos**. Ed. crítica J. A. Seabra. São Paulo: ALLCA XX, Scipione Cultural, 1997. p. 86.

Izabella, por sua vez, vitimada pela ortodoxia familiar, transforma-se em Bruxa, processo que representa a deformação psicológica – a recusa da racionalidade – ocorrida em seu ser devido ao fracasso sentimental: “Era o amor que a tinha transformado! [...] Fizera-se bruxa na falta de melhor.” (p. 89) Recolhe-se a uma espécie de ‘degredo’ no monte São Semedo, recebendo deste sua nova denominação. Torna-se, assim, ela própria um ente sobrenatural, que detém o prodigioso poder de ver através dos corpos opacos. Ou seja, é novamente o motivo da “visão para além”, desta vez empregado como elemento de sobrenaturalidade em si ao invés de uma faculdade através da qual se vislumbra o maravilhoso.

Tal qual os Barbelas, a Bruxa também não é um ser ‘livre’, já que está presa ao falhanço de seu relacionamento amoroso no passado. Na visita de Madeleine e do Cavaleiro ao monte, por exemplo, a Bruxa se mostra indiferente aos amantes porque seu sofrimento em assistir às comemorações do Centenário de Dom Raymundo absorve-a por completo. Sua reação frente à visão de seu antigo amante ao lado de Mafalda salienta a humanidade de sua dor, efeito obtido por meio do jogo entre os termos “natural” – como é definido o comportamento da Bruxa – e “sobrenatural”:

Não se sabia para onde a macilenta mulher tinha disparado os passos. [...] O sofrimento dominara-a por completo. [...] A Bruxa tinha-se portado ao natural. Também era demais que ela ficasse para ali sentada no tamborete de pele de veado a ouvir calinadas, sem reagir ou disparar a sua visão através dos corpos opacos em direção à Torre. Isso seria exigir o sobrenatural em vida. A Bruxa mostrava a todos que estava em plena posse das suas faculdades mentais. Reagia em amor, reagia-se em carradas de sofrimento e na satisfação do pouco que lhe restava encorajava-se para dias vindouros. (p. 162-163)

Natural é comumente associado a racional, mas essa relação é quebrada na descrição da reação da Bruxa, pois esta é completamente passional, descambando para a irracionalidade. Reagir, racionalmente, isto é, manter-se serena diante do que vê é que é afirmado como “sobrenatural”,

algo só possível a um ente superior. Assim, estar em “plena posse de suas faculdades mentais”, que ordinariamente significa estar sob o domínio da razão, tem seu sentido invertido ao querer dizer deixar-se dominar pelas emoções, como o amor e o sofrimento.

Portanto, é a supressão da racionalidade que é manifesta através da irrupção do maravilhoso, o qual traduz em termos visuais a ação das forças irracionais do amor e do medo nos episódios em que é mais intensa. Tal aspecto remete à influência surrealista, pois, como bem assinalado por Palla e Carmo, esse maravilhoso em segundo grau

relewa menos dos encantamentos dos ‘romances’ medievais do que do surrealismo nosso contemporâneo. Essas cenas, aliás, direta ou indiretamente relacionadas com os subconscientes desejos e obcecações das personagens, são muitas vezes eventualmente explicáveis num plano em que o real reafirma os seus direitos: os cabelos da subaquática [sic] Madeleine não serão apenas os limos vistos pelo piscatório Menino Sancho? [...] Mais exato, assim, é considerar essas cenas surreais do que irrealis.¹⁰⁶

3.2.3. O sentido da obra

Conforme Todorov (1985), o sentido ou função de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. Já esta, para ter sentido, também deve ser integrada em um sistema superior. De acordo com o teórico, esse sistema é o universo literário povoado pelas obras já existentes e ao qual a obra deve se integrar. Logo, o sentido da obra se faz na inter-relação com as obras anteriores, isto é, no diálogo instaurado entre a obra particular e a tradição literária. E é a relação da obra com o sistema literário no qual se insere que

será focalizada nesta seção.

Ao se examinar o contexto de produção da obra, faz-se necessário primeiro recuperar a querela entre Neo-Realismo e Surrealismo em Portugal. Conforme informa Carlos Felipe Moisés, em texto sobre o debate entre os dois movimentos¹⁰⁷, o Neo-Realismo impôs-se como corrente estética dominante a partir da década de 40, num período de forte oposição dos intelectuais ao Salazarismo. Assim, as “palavras de ordem” neo-realistas eram “aquelas relativas a engajamento político, literatura interessada, intervenção no processo histórico em prol de uma sociedade mais justa”¹⁰⁸. Para tanto, buscaram embasamento ideológico na sociologia marxista. Nessa altura é que se dá a intervenção surrealista em Portugal, com um atraso de cerca de trinta anos em relação à matriz francesa. Segundo Moisés, esse atraso é justificado se considerar-se que o Surrealismo surge como “resposta” ao Neo-Realismo, como oposição àquelas palavras de ordem. O programa neo-realista é visto pelos seguidores portugueses de Breton como restritivo da liberdade de criação e também equivocado no que respeita à participação nos destinos da sociedade:

Em lugar de uma literatura realizada a partir de determinados pressupostos temáticos e ideológicos, os surrealistas propõem uma forma de criação irrestritamente livre, com o fim de explorar ao máximo, como queria Breton, as potencialidades anímicas e inventivas, até então inibidas pelo idealismo, o racionalismo, o moralismo e outras modalidades de coerção da cultura tradicional.¹⁰⁹

Sob tal aspecto, o Surrealismo revela-se mais revolucionário e, ao mesmo tempo, mais utópico que o Neo-Realismo. Propõe, na atividade

¹⁰⁶ CARMO, José Palla e. Op. cit. p. V.

¹⁰⁷ MOISÉS, Carlos Felipe. Surrealismo e Neo-realismo em Portugal: 30 anos de um debate insolúvel. In: **Anais do VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1979. p. 45-48.

¹⁰⁸ Idem. p. 45.

artística, o desregramento de todos os sentidos, a ruptura com o princípio de verossimilhança, um dos pilares da ficção neo-realista.

Nesse contexto, ao optar pelo princípio imaginativo em vez do princípio realista, Ruben A. aproxima-se da premissa cesariniana do poder transtornador e transformador da imaginação. Pô-la em primeiro plano, no entanto, não significa produzir uma literatura alienada do contexto social, como, muitas vezes, os neo-realistas tentaram fazer crer a respeito da produção dos surrealistas. Em **A Torre da Barbela**, verifica-se que, a par com o insólito do enredo, o anacronismo temporal, as imagens de feição surrealista, enfim, uma série de elementos de ruptura do verossímil de feição realista, há também, principalmente na negatividade de seu desfecho, uma estreita relação com o momento histórico português de sua produção. Neste, o malogro das esperanças de redemocratização de Portugal após a derrota dos regimes nazi-fascistas no restante da Europa e o conseqüente fechamento da ditadura salazarista a partir dos anos 50, dificultando a atuação da intelectualidade, justifica o pessimismo insinuado no romance quanto ao destino português. Contrapondo-se ao modelo neo-realista, o romance de Ruben A. não se erige como texto orientado para a intervenção na realidade social. Isso porque, por um lado, realiza, na abordagem das relações humanas uma proposta de cunho universalista que vai ao encontro do espírito do Surrealismo. Por outro, porque busca construir, através de uma família representativa do ser coletivo da nação, uma visão mais profunda da realidade nacional. Ao optar por esse expediente, o romance insere-se numa via recorrentemente trilhada pela novelística portuguesa.

¹⁰⁹ Idem. p. 45

Dentre os muitos autores que, ao longo da História da Literatura Portuguesa, elaboraram uma reflexão sobre a História e os destinos da nação por meio da vida de uma família secular, pode-se citar o romântico Almeida Garrett, no **Frei Luís de Sousa**, o realista Eça de Queirós, em **Os Maias** e **A ilustre casa de Ramires**, o presencista José Régio, no ciclo de **A velha casa**, e o neo-realista Alves Redol em **Barranco de cegos**. Destes, é mais evidente o diálogo instaurado entre **A Torre da Barbela** e a obra de Eça. Já no título, o romance de Ruben A. evoca a obra queirosiana, pois a novela histórica inscrita n' **A ilustre casa de Ramires** intitula-se “A Torre de Dom Ramires”. O texto queirosiano, também através da divisão em dois níveis narrativos, constrói o diálogo entre um passado nacional glorioso e um presente de decadência. Gonçalo Mendes Ramires, o protagonista do romance, é um aristocrata decadente através do qual Eça pretendia ilustrar o desvirtuamento da raça portuguesa, apequenada em relação à grandeza de seu passado e de seus ancestrais:

Ali, no segredo do quarto apagado, bem o podia livremente gemer – ele nascera com a *falha*, a falha de pior desdouro, essa irremediável fraqueza de carne, que irremediavelmente, diante de um perigo, uma ameaça, uma sombra, o forçava a recuar, a fugir... [...]

E a alma... [...] A mesma fraqueza lhe tolhia a alma! Era essa fraqueza que o abandonava a qualquer influência, logo por ela levado como folha seca por qualquer sopro.¹¹⁰

Esse fidalgo acovardado de corpo e alma, metáfora do Portugal intimidado pelo Ultimato inglês de 1890, recebe, no recesso de seus aposentos, a insólita visita noturna dos espíritos de seus ascendentes e, a partir de então, sofre uma radical transformação. Regenerado em suas virtudes de raça, resolve partir para África a fim de retomar o empreendimento colonizador, numa clara alusão ao caminho que Eça

¹¹⁰ QUEIRÓS, Eça de. **A ilustre casa de Ramires**. São Paulo: Clube Internacional do Livro, 1999. p. 265-266. (grifo do autor do romance)

considerava que deveria ser seguido pelo país na disputa colonial africana. A cena da visita dos espíritos dos Ramires ecoa visivelmente na ressurreição noturna dos Barbelas. Num misto de vigília e sonho, Gonçalo distingue pouco a pouco, entre as trevas do quarto, as feições dos antigos Ramires:

Eram faces muito antigas, [...] todas dilatadas pelo uso soberbo de mandar e vencer. E Gonçalo, espreitando por sobre a borda do lençol, reconhecia nessas faces verídicas feições de velhos Ramires [...].

Vagarosas, mais vivas, elas cresciam de entre a sombra que latejava espessa e como povoada. E agora os corpos emergiam também, [...] armados todos, com as armas todas da história [...].

Gonçalo não duvidava da realidade maravilhosa! Sim! Eram os seus avós Ramires, os seus formidáveis avós históricos, que, das suas tumbas dispersas, corriam, se juntavam na velha casa de Santa Ireneia, nove vezes secular [...].”¹¹¹

Na elaboração de Ruben A., todavia, os fantasmas dos ancestrais, ao levantarem de suas tumbas, não o fazem para trazer aos vivos a grandeza e virilidade perdidas e cuja perda seria a causa principal da decadência política da nação. Isso porque os antepassados surgem também eles degenerados: é a degradação da Origem identificada por Fernando Matos Oliveira (2002), na qual “o quotidiano da família, se assim se pode dizer, é no mais uma existência degradada e miserável” (p. 246). Degradação humana, mas que se espalha por toda a narrativa através de imagens de desolação no plano material: o musgo que recobre o solar e as paredes internas da Torre, o solar inacabado e a desmoronar-se dos Beringelas, a Igreja de São Lourenço, na Moutosa, “quase decrépita” devido ao abandono e ao vandalismo, o tosco cruzeiro de pedra de fins do século XVIII, “quando os pedreiros já não sabiam cortar a pedra” (p. 29). Assim, não só o lugar natural do Minho, mas também “a resistência intemporal da Torre falham enquanto promessas da Origem impoluta”, num falhanço que

¹¹¹ Idem, p. 267-268.

inclui o coletivo humano formado pela família, “que não responde à solidez da pedra. No espaço da Barbela, nem os mortos-vivos se apresentam à altura da ‘consistência do granito que os cobria’.”¹¹²

A fraqueza da qual se ressentia o Gonçalo queirosiano, e que é banida com a aparição dos fantasmas, atinge a todos os Barbelas, desde os anônimos ao patriarca Raymundo: “O medo dele era o medo mais terrível do homem, era o medo da afirmação e a conseqüente incapacidade de praticar a justiça” (p. 193). Nessa perspectiva, o horizonte desenhado para Portugal em **A Torre da Barbela** tingia-se de cores mais sinistras, já que não há uma essência de grandeza a ser recomposta. A metáfora queirosiana é destituída de sua carga utópica, posto que anacrônica, para o contexto português da década de 60 do século XX. Afinal, não só a manutenção do império em África já se fazia sentir descabida, como a irrelevância de Portugal no cenário internacional mostrava-se consolidada e, sob certos aspectos, estimulada pela política isolacionista do Salazarismo.

¹¹² OLIVEIRA, Fernando Matos. Op. cit. p. 247.

CONCLUSÃO

No diagnóstico a respeito da peculiaridade da obra de Ruben A., é constante a remissão, por parte da crítica, ao influxo do Surrealismo. Partindo dessa constatação, este trabalho propôs-se, através da análise do romance **A Torre da Barbela**, a dimensionar o alcance de tal influência e como está caracterizada.

O estudo realizado pôde verificar que os traços da estética bretoniana encontram-se difundidos em vários níveis da obra. No nível da história, a tessitura da relação amorosa entre o par protagonista deixa transparecer diversos elementos temáticos caros ao Surrealismo. O amor surge, invariavelmente, associado à sexualidade, ambos constituindo-se em forças reveladoras de uma nova condição para o ser. A figura feminina, representada por Madeleine, é valorizada enquanto elemento transformador, não apenas do mundo interior do Cavaleiro, ao fazê-lo descobrir o amor, mas também como “fator de desordem que altera a rotina secular em que se cristalizara o convívio dos Barbelas”¹¹³. Portadores de essências complementares, a união sexual entre Madeleine e o Cavaleiro evoca simbolicamente a recomposição do “andrógino primordial” propalada por Breton. No entanto, como é característico da ficção de Ruben

¹¹³ COELHO, Nelly Novaes. Op. cit. p. 191.

A., tal tentativa resulta malograda, no caso, devido à ação coercitiva da sociedade, representada pela família.

No nível do discurso, destaca-se a utilização de procedimentos que rompem com a lógica e, por conseguinte, com a verossimilhança nela ancorada. Dentre tais procedimentos, ressalta-se o emprego das modalidades de representação do sobrenatural, do fantástico e do maravilhoso, este último desdobrando-se em dois graus. No primeiro, a ressurreição noturna dos Barbelas de diferentes eras, quer aceita, quer rejeitada pelo leitor, permite a elaboração de uma ficção em que passado e presente alternam-se e confundem-se, desvelando os impasses históricos da nação portuguesa por meio da ação das forças do desejo e do medo.

A intensificação de tais forças em determinados episódios conduz à irrupção de um segundo grau de maravilhoso, no qual se evidencia mais nitidamente a influência do Surrealismo, com a valorização do inconsciente. Isso porque são os transportes eróticos que subtraem Madeleine e o Cavaleiro do chão – isto é, afastam-nos da “realidade” – no vôo do Vilancete, bem como o insólito coito sub-aquático que se estende à natureza circundante concretiza visualmente o êxtase desproporcional da união sexual do casal. Já o nevoeiro é a materialização do medo que assola os Barbelas, enquanto os poderes da Bruxa concretizam a dor dilacerante da perda amorosa. Por outro lado, o uso deste expediente resgata uma convenção da epopéia. Segundo Bourneff e Ouellet, quando o gesto ou a palavra não permite exprimir a intensidade de um sentimento (o prazer de Madeleine e do Cavaleiro, a dor da Bruxa) ou de um conflito interior (o medo dos Barbelas), o narrador épico recorre a um subterfúgio: o sonho ou a aparição maravilhosa. No romance, estes dois elementos associam-se,

pois o maravilhoso produz um efeito onírico, ou melhor, provoca a elisão das fronteiras entre sonho e realidade, promovendo um estado próximo ao da almejada *surrealidade*.

Desse modo, a maneira como se configura a representação do sobrenatural em **A Torre da Barbela** vai ao encontro dos pressupostos da estética surrealista. Através das modalidades do fantástico e do maravilhoso, rompe-se com o verossímil praticado pelo Neo-Realismo, e realiza, conforme o que é defendido por Breton e seus discípulos, o primado da imaginação sobre o prosaico. Esse procedimento, contudo, não leva ao desvinculamento da realidade nacional. Ao contrário, serve como suporte para uma sondagem do coletivo do ser do povo lusitano, num processo de desmitificação do passado ao pôr em cena as forças – os amores, os ódios, os egoísmos, os temores – por trás das ações de portugueses de todos os tempos. Assim, tal sondagem, como enfatiza Maria Manuela Lacerda Cabral (1999), não segue “a via racional e diurna que a História [...] fornece sobre a factualidade exterior e documentada de um povo, mas sim, numa evidente perspectiva surrealista, a da pesquisa do inconsciente através da observação de comportamentos anódinos mas significativos, via essa que a própria vivência noturna das personagens parece sugerir.” (p. 273)

Por outro lado, em consonância com o espírito universalista do Surrealismo, o romance permite também uma leitura num nível que transcende o âmbito cultural em direção ao existencial. Os Barbelas, mortos ou vivos, portugueses ou não, são, antes de tudo, humanos, suas fraquezas e virtudes são as fraquezas e as virtudes da humanidade, de maneira que o romance parece efetuar, também neste aspecto, a premissa

surrealista da conciliação dos contrários. O romance, portanto, retoma numa perspectiva inovadora um expediente bastante explorado pela tradição literária portuguesa – a reflexão sobre os destinos da pátria através da representação da história nacional por meio da história de uma família – residindo aí a singularidade que o faz uma obra instigante.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Ruben A.

A., Ruben. **Cores**. Lisboa: Ática, 1960.

_____. **O outro que era eu**. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991

_____. **A Torre da Barbela**. 5. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

_____. **O mundo à minha procura**. 2. ed. 3 vols. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992-93.

_____. **Páginas**. v. 2. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

_____. **Silêncio para 4**. Lisboa: Moraes, 1973.

_____. **Kaos**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s. d.].

Obras literárias

BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1998. (Collection Folio)

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos fantásticos**. O Horla e outras histórias. Porto Alegre: LP&M, 1997.

PESSOA, Fernando. **Mensagem – Poemas esotéricos**. Ed. crítica José Augusto Seabra. São Paulo: ALLCA XX, Scipione Cultural, 1997.

POTOCKI, Ian. **O manuscrito de Saragoça**. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.].

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

_____. **A ilustre casa de Ramires**. São Paulo: Clube Internacional do Livro, 1999.

_____. **A cidade e as serras**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

SANTARENO, Bernardo. **O crime da aldeia velha**. 3. ed. Lisboa: Ática, [s. d.].

Fortuna crítica sobre o autor

CABRAL, Maria Manuela Lacerda. **A Torre da Barbela – espaço mítico da identidade portuguesa**. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CARMO, José Palla e. Ensaio. In: A., Ruben. **A Torre da Barbela**. 3. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966.

- COELHO, Jacinto do Prado. Lembrança de Ruben A. – O narciso generoso. In: **Colóquio Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976. p. 9-11.
- COELHO, Nelly Novaes. **Escritores portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973. Ruben A. p. 175-206.
- CRUZ, Liberto. À procura de Ruben A. In: **Colóquio Letras**. n. 125/126. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 227-231.
- FRANÇA, José-Augusto. Lembrança de Ruben A. – Ruben A. ou Ruben Andresen Leitão. In: **Colóquio Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976. p. 5-8.
- GALLUT-FRIZEAU, Anne. *Libre essai d'interpretation de deux romans fantastiques: O aquário d'Alice Sampaio et A Torre da Barbela de Ruben A.* In: ALVES, Jorge et al. *Le Roman Portugais Contemporain. Actes du Colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.
- LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa** ou as duas razões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. *Envoi et adieu à Madeleine*. p. 115-126.
- LUCAS, Fábio. **Fontes literárias portuguesas**. Campinas: Pontes, 1988.
- MENDES, Ana Paula Coutinho. D'A Torre da Barbela – panorama fantástico de uma relação mítica. In: **Revista da Faculdade de Letras do Porto**. v. X. Porto: Universidade do Porto, 1993. p. 133-143.
- MOISÉS, Massaud (org.). **Literatura portuguesa moderna**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- OLIVEIRA, Fernando Matos. Versões da Origem na obra de Ruben A. In: **Colóquio Letras**. n. 159/160. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- SANTILLI, Maria Aparecida. **Entre linhas**. Desvendando textos portugueses. São Paulo: Ática, 1984. **A Torre da Barbela** – sincronias. p. 56-62.
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 1996.
- SEQUEIRA, Rosa Maria. **A Torre da Barbela** de Ruben A.: um romance fantástico. In: **Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik. Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa**. n. 11. Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1990. p. 8-22.

Sobre modalidades de representação do sobrenatural

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: _____. *El reino de este mundo*. 7. ed. Montevideo: Arca, [s. d.].

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990.

MABILLE, Pierre. *Le miroir du merveilleux*. Paris: Sagitaire, 1940.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. As dimensões do fantástico. p. 184-192.

PERES, Lygia Rodriguez Vianna. **O maravilhoso em Calderón de la Barca**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. O maravilhoso no século XVII. p. 17-41.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Sobre Surrealismo

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1969.

CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.].

CESARINY, Mário Vasconcelos. **A intervenção surrealista**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos)

FERRUA, Pietro (org.). **Surrealismo e anarquismo**. São Paulo: Imaginário, 2001.

LEPECKI, Maria Lúcia. O Surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário? In: **Anais do VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. T. 1. São Paulo: UNESP, 1996.

MARINHO, Maria de Fátima. **O Surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MARTINS, J. Cândido. A paródia carnavalesca no Surrealismo português e a teorização de Mikhail Bakhtine. Disponível em <<http://www.ipn.pt/literatura/ensaios>> Acessado em 10/10/2001. p. 2-11.

_____. **Teoria da paródia surrealista**. Braga: APACDM, 1995.

MOISÉS, Carlos Felipe. Surrealismo e Neo-Realismo em Portugal – 30 anos de um debate insolúvel. In: **Anais do VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

PONGE, Robert (org.). **Organon. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. Aspectos do Surrealismo. v. 8. n. 22. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

Dicionários

- CALDAS AULETE. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. v. 2. 4. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1985.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. **Dicionário das ciências da linguagem**. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

Bibliografia geral

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.] (Coleção Universidade)
- BARRENO, Maria Isabel. **Um imaginário português**. Lisboa: Caminho, 2000.
- BOURNEUFF, Roland; OUELLET, Real. **O universo do romance**. Lisboa: Almedina, 1976.
- DACOSTA, Fernando. **Máscaras de Salazar**. 8. ed. Lisboa: Notícias, 1998.
- DUBY, Georges. A emergência do indivíduo. In: _____ (org.). **História da vida privada**. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 503-526.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, [s. d.].
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.
- HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado**. A construção do sebastianismo em Portugal séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Com que direito você é estrangeiro? p. 100-109.
- JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Angela (org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

_____. **Nós e a Europa** ou as duas razões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: Hucitec, 1973.

PLATÃO. **Diálogos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. O banquete. p. 7-53. (Coleção Os Pensadores)

QUENTAL, Antero de. **Prosas sócio-políticas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s. d.]. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. p. 255-296. (Coleção Pensamento Português)

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SALAZAR, Antônio de Oliveira. **Discursos e notas políticas**. T. 3. 2. ed. Coimbra: Coimbra, [s. d.].

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 21. ed. Lisboa: Europa-América, 1999.

SERRÃO, Joel. **Cronologia geral da História de Portugal**. 4. ed. Lisboa: Horizonte, 1980.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1985.