


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

**TRAÇOS DO SURREALISMO NA COMPOSIÇÃO
DE *A TORRE DA BARBELA*, DE RUBEN A.**



ARARAQUARA – S.P.
2016

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

TRAÇOS DO SURREALISMO NA COMPOSIÇÃO DE A TORRE DA BARBELA, DE RUBEN A.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Co-orientador: Prof.^a Dr.^a Tania Mara Antonietti Lopes

ARARAQUARA – S.P.
2016

Borborema Bozzo, Gabriela Cristina
Traços do Surrealismo na composição de A Torre da
Barbela, de Ruben A. / Gabriela Cristina Borborema Bozzo.
– 2016
47 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara).

1. Surrealismo. 2. Literatura Portuguesa. 3 . Suprarrealidade. 4.
Romance histórico. 5. A Torre da Barbela I. Título.

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

TRAÇOS DO SURREALISMO NA COMPOSIÇÃO DE A TORRE DA BARBELA, DE RUBEN A.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Tania Mara Antonietti Lopes

Bolsa: não possui.

Data da defesa/entrega: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe, pela confiança, apoio e dedicação.
Aos meus amigos, principalmente Renan e Isabela, pela paciência e compreensão.
Aos meus colegas de turma que se tornaram meus amigos: obrigada pelo companheirismo durante esses quatro anos.
À minha namorada, pelo apoio e companheirismo na reta final desta jornada.
Aos meus avós, pela ajuda não só durante a graduação, mas sim por toda minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo apoio nos momentos difíceis não apenas durante a graduação, mas por toda minha trajetória e aos meus amigos pelo companheirismo durante esses quatro anos de curso. Com ênfase, agradeço a minha mãe, pelo apoio na decisão de seguir a carreira pela qual me apaixonei, e por ter tornado essa jornada possível. Agradeço pela confiança em minha independência e pelo apoio em todos os momentos e dificuldades. Em especial, agradeço ao meu amigo Renan pelo companheirismo, paciência e amor de todos esses anos; aos amigos que fiz durante essa trajetória e que estiveram ao meu lado quando precisei. Agradeço, em especial, à Isabela Maia, ao Felipe Nunes, à Ingrid Mayumi e à Letícia Thurler pela paciência, companhia e motivação ao longo da graduação. À Vitória, agradeço pelas boas energias, companheirismo, paciência e, principalmente, por ter acreditado em mim quando eu mesma desacreditei e, por isso, serei eternamente grata.

À minha orientadora de Iniciação Científica Departamental e Monografia, Prof.^a Dr.^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi, agradeço pela oportunidade de ter estudado mais aprofundadamente algo que tanto amo – a Literatura Portuguesa. À minha co-orientadora de Iniciação Científica e Monografia, Prof.^a Dr.^a Tania Mara Antonietti Lopes, agradeço por todos os e-mails trocados, toda a paciência ao longo de três anos e meio de companheirismo e trabalho juntas. Agradeço à Tania por sua empatia e alteridade, bem como por sempre estar disponível para tirar minhas dúvidas, me aconselhar, me guiar e me dar forças nesse início da carreira acadêmica. O seu empenho e dedicação me tornaram confiante no alcance dos meus objetivos, e sem a sua presença e apoio eu jamais teria amadurecido meus conhecimentos e experiências de forma tão gratificante durante meu período de pesquisa e graduação. Agradeço, por fim, à Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira, pela paciência, compreensão, companheirismo e inspiração tanto como professora quanto como minha supervisora no trabalho de Monitora de Literatura Portuguesa, oportunidade que mudou minha experiência como graduanda no último ano como tal. Agradeço pela confiança em mim ao desenvolver um trabalho tão instigante com os alunos de segundo e quarto ano de Letras.

“Como sugava poesia por todas as raízes e ouvia o amor ao crepúsculo, deram-me liberdade incondicional.”

Ruben A. (1966, p. 18)

RESUMO

O enredo de *A Torre da Barbela* (1966), de Ruben A., traz uma riquíssima narrativa sobre uma Torre que, no tempo em que transcorre a narrativa, se tornou monumento nacional. Nela vive um caseiro que também é seu guia e recebe turistas diariamente. Contudo, o que o senso comum desconhece é a realidade noturna do local: durante as noites, oito séculos de gerações da família Barbela saem de suas valas e habitam a Torre. Sobre esse tecido narrativo, entra a estética surrealista a partir, principalmente, dos conceitos de suprarrealidade e eu autêntico, uma análise do narrador, pensando nas suas diferentes instâncias, das relações entre a realidade e a ficção e da face histórica do romance, bem como a sua face como alegoria de Portugal. O presente trabalho propôs, em um primeiro momento de sua extensão, analisar os aspectos da estética surrealista no romance português *A Torre da Barbela* (1966), de Ruben A. Além disso, propôs-se uma breve análise acerca do narrador desse romance, seguida de uma discussão das relações entre realidade e ficção presentes em seu tecido narrativo. Para a presente análise, foi imprescindível a leitura de Carlos Gomes (1995), sobretudo de André Breton (1924-19299) e de Alejo Carpentier (1928). Para a análise do narrador, foram utilizados, principalmente, os autores Maria Célia Leonel (2000), Wayne Booth (1980) e Oscar Tacca (1983). Quanto às relações entre realidade e ficção, foram analisados os conceitos propostos por Wolfgang Iser (1996) e Roland Barthes (1972). Já para a discussão final acerca da face histórica do romance, foram analisadas as observações propostas no ensaio de Maria de Fátima Marinho (2012). A partir dos objetivos traçados, os aspectos surrealistas no romance de Ruben A. foram analisados, chegando a conclusão de que ele é regido tanto pelas revoltas surrealistas quanto pela suprarrealidade proposta por Breton. Além disso, o personagem Cavaleiro foi analisado a partir do eu autêntico de Carpentier. No estudo do narrador, foi possível notar as instâncias narradoras que regem o romance e a ironia típica de seu autor empírico. Acerca das relações entre realidade e ficção, foi possível analisar a tríade proposta por Iser em três realidades diferentes: social, sentimental e emocional. Já acerca das considerações propostas por Barthes, observou-se que a narrativa segue o estilo descritivo da Idade Média. E, enfim, a partir da discussão de Maria de Fátima Marinho, foi possível analisar a face alegórica do romance. Foi possível concluir, no presente estudo, que o romance de Ruben A. é regido pela estética surrealista, bem como é possível de ser analisado a partir da tríade real-fictício-imaginário. Observou-se, ainda, que a narrativa segue o modelo de descicção da Idade Média, o que foi analisado como complemento da referência a essa época feita pelo personagem Cavaleiro. Além disso, foi possível analisar a narrativa de Ruben A. como uma riquíssima metáfora de Portugal.

Palavras – chave: Surrealismo. Realidade. Ficção. A Torre da Barbela. Ruben A.

ABSTRACT

The story of *A Torre da Barbela* (1966), by Ruben A., brings a rich narrative about a tower that became a national monument while the narrative takes place. A caretaker lives in the tower, he is also its guide and receives tourists daily. However, what is unaware for the common people is the reality of the place at night: after dusk, eight centuries of generations of the Barbela family come out of their graves to inhabit the tower. A surrealist aesthetic comes from this narrative background, mainly, from the concepts of supra reality and authentic self, a narrator's analysis, thinking in its different instances, the relationship between reality and fiction and the face of the historical romance as well as its face as a Portugal's allegory. This paper proposes, in a first moment of its extent, to analyze the aspects of the surrealist aesthetic in the Portuguese novel *A Torre da Barbela* (1966), by Ruben A. Additionally, it proposes a brief analysis about the narrator of this novel, followed by a discussion of the relationship between reality and fiction that are present in its narrative fabric. For this analysis, it was essential to read Carlos Gomes (1995), especially André Breton (1924-1929) and Alejo Carpentier (1928). For the analysis of the narrator, it was mainly used authors like Maria Célia Leonel (2000), Wayne Booth (1980) and Oscar Tacca (1983). As for the relationship between reality and fiction, the concepts analyzed were proposed by Wolfgang Iser (1996) and Roland Barthes (1972). The final discussion on the historical face of the novel, proposed observations analyzed by Maria de Fatima Marinho (2012). Looking to achieve these goals, the surrealist aspects of Ruben A. novel were analyzed, reaching the conclusion that he was governed both by the surrealist revolt and the supra reality proposed by Breton. In addition, the Knight character was parsed from the authentic self from Carpentier. In the study of the narrator, it was possible to notice narrative instances that ruled the romance and irony typical of its empirical author. Concerning the relationship between reality and fiction, it was possible to analyze the triad proposed by Iser in three different realities: social, sentimental and emotional. About the considerations proposed by Barthes, it was noted that the narrative follows the descriptive style of the Middle Age. Finally, from the discussion of Maria de Fatima Marinho, it was possible to analyze the face of the allegorical romance. It was possible to conclude in this study, that the novel by Ruben A. is governed by the surrealist aesthetics, as well as it can be seen from the real-fictional-imaginary triad. It was observed that the narrative follows the description model of the Middle Ages, which was analyzed as and addition to the reference to this time made by Knight character. Furthermore, it was possible to analyze Ruben A. narrative as a rich metaphor for Portugal.

Keywords: Surrealism. Reality. Fiction. A Torre da Barbela. Ruben A.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O MOVIMENTO SURREALISTA N'A <i>TORRE DA BARBELA</i>	10
2.1 Antecedência	11
2.2 Caracterização	12
2.3 A desenvoltura da Estética Surrealista em <i>A Torre da Barbela</i>	17
3 O NARRADOR DE A <i>TORRE DA BARBELA</i>	24
3.1 O narrador heterodiegético e suas particularidades n'A <i>Torre da Barbela</i>	24
4 AS RELAÇÕES ENTRE REALIDADE E FICÇÃO	28
4.1 A tríade proposta por Wolfgang Iser: o real, o fictício e o imaginário	29
4.2 Noções de descrição e “o efeito do real”	31
4.3 <i>A Torre da Barbela</i> : Romance de ficção histórica?	32
4.4 Análise do romance baseada em Iser, Barthes e Marinho	33
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIA	44
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	44

1 INTRODUÇÃO

Ruben Alfredo Andresen Leitão (1920 – 1975), mais conhecido por seu pseudônimo Ruben A., formou-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras de Coimbra. Contribuiu com jornais como o *Diário Popular* e o *Jornal de Notícias*, bem como foi membro do Instituto de Coimbra. Ruben A. foi um historiador e escritor, romancista, contista, romancista, crítico literário e ensaísta. Possuía humor irônico característico. Era consagrado como contista, como pode ser observado em *Cores* (1960). Escrevera, principalmente, ficção autobiográfica, como *Páginas* (1949) e *O mundo à minha Procura* (1964, 1966, 1968) e ficção histórica, como *A Torre da Barbela* (1966) e *Kaos* (1982).

A Torre da Barbela (1966) retrata uma torre de formato triangular que no século XX, tempo em que transcorre a narrativa, é monumento nacional, a qual acolhe oito séculos de familiares da família Barbela, pertencente à nobreza do Entre-Douro-e-Minho. Os Barbelas viviam como fantasmas que ressuscitam de suas valas ao anoitecer e deviam retornar ao amanhecer. Essa torre abriga, metaforicamente, mentalidades de um Portugal decadente. Dentre os temas retratados no romance, destacam-se: o amor, representado pelo Cavaleiro; o ciúme, a inveja e a intriga familiar, representados pela história da Bruxa de São Samedo; a hipocrisia dos fiéis da Igreja Católica, representada por Dona Urraca; o respeito a uma tradição, representado por Dom Raymundo, patriarca da família; e a visão francesa de um Portugal atrasado, representada pela rejeição da prima francesa, Madeleine de Barbelat, frente aos costumes e tradições dos primos portugueses.

O movimento surrealista surge em um momento conturbado da história: pós-surgimento da psicanálise de Sigmund Freud, no ritmo de novidade e velocidade causado pela Revolução Industrial. Volta-se contra a moral e a lógica burguesas, e oferece a utopia em meio à desilusão provocada pela falha do capitalismo, exemplificada pela quebra da bolsa de Nova Iorque – daí vem o motivo de, por um certo tempo, o Surrealismo se aliar ao movimento esquerdista. Em Portugal, especificamente, o movimento foi tardio em relação à França e enfrentou as dificuldades de oposição ao regime fascista salazarista.

O Surrealismo foi influenciado pelo Pré-Romantismo, Romantismo, Simbolismo, Pós-Simbolismo e Dadaísmo. André Breton (1896-1966) foi o fundador do movimento e o principal teórico, e os textos mais discutidos no presente estudo serão seus dois manifestos (1924 e 1929) e “Realidade interior e realidade exterior” (1934). Os surrealistas, deixando de lado a anarquia infantil do Dadaísmo, pretendiam encontrar uma maneira eficaz de alterar a realidade.

Traços surrealistas podem ser observados na obra de Ruben A., no que diz respeito à ironização da família, das leis da lógica e da Igreja Católica, bem como no misto de realidade e sonho para o alcance da *supra-realidade* de que falava Breton, em seu “Manifesto do Surrealismo” de 1924. O narrador, nesse sentido, funciona como instrumento para o alcance dessa *supra-realidade*, pois narra como fatos empíricos acontecimentos que apenas se deram no inconsciente dos personagens, como é o caso do rapto do Cavaleiro por Madeleine.

O narrador de *A Torre da Barbela*, em uma abordagem introdutória, é onisciente e heterodiegético, e ajuda na confusão entre realidade e sonho, funcionando, como já mencionado, como instrumento para o alcance da *supra-realidade* surrealista. Esse narrador, em uma abordagem introdutória, é onisciente e heterodiegético. Pretende-se, ainda, apresentar a função de cada instância narradora na desenvoltura desse romance de Ruben A.: autor empírico, autor implícito e narrador, analisando-as de acordo com as teorias de Wayne C. Booth (1980), Maria Celia Leonel (2000) e Oscar Tacca (1983), bem como de acordo com os críticos citados por eles, abordando a diferença entre autor e narrador e a relação que essas instâncias estabelecem em *A Torre da Barbela*.

Pensando, ainda, no fato de *A Torre da Barbela* ser um romance de ficção histórica, pretende-se discutir as relações entre realidade e ficção nesta narrativa, a partir dos textos *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), de Wolfgang Iser, pensando na tríade real-fictício-imaginário aplicada em *A Torre da Barbela*; “O Efeito do Real” (1972), de Roland Barthes, pensando no método descritivo utilizado pelo narrador, bem como o papel da do “detalhe inútil” de Barthes no romance de Ruben A.; e “A Transfiguração da História em *A Torre da Barbela*” (2012), de Maria de Fátima Marinho, pensando na face alegórica da narrativa.

2 O MOVIMENTO SURREALISTA N’A TORRE DA BARBELA

2.1 Antecedência

O movimento surrealista surgiu com os “ismos” do século XX – consequentes do Modernismo e do surgimento de tudo novo e a todo vapor, consequência da Revolução Industrial, que fez com que os homens fossem segregados em classes e castas e se especializassem cada vez mais. Essa velocidade e o novo eram necessidades humanas, e na arte não foi muito diferente, portanto surgiu o Moderno, que rompe com o passado. A análise de mundo de cada homem dependia de sua condição social, de acordo com Marx, e o surgimento da psicanálise de Sigmund Freud no final do século XIX foi algo muito significativo nesse sentido. A falha do sistema capitalista na Bolsa de Nova Iorque e na

ocorrência das guerras cria a aversão ao liberalismo exagerado, o que resulta em correntes conservadoras e ideológicas como o Comunismo.

Dado a situação histórica e social do contexto no qual o Surrealismo surge, vale apontar que era um período conturbado, uma crise de valores que tornará propício o surgimento de vanguardas, as quais serão manifestações da angústia humana e um exemplo de revolta anárquica contra a situação social do momento e todas as suas consequências:

O Surrealismo surge, pois, dentro desse período conturbado, dentro de uma crise de valores que propiciará o aparecimento das vanguardas, como manifestação máxima da angústia humana levada à exasperação e como revolta anárquica contra esse estado das coisas. (GOMES, 1995, p. 15).

Esse movimento oferece a utopia do sonho em meio ao desespero e desilusão provocados pelo capitalismo que explora o homem. O Surrealismo irá abraçar, durante certo momento de sua trajetória, a ideologia esquerdista crescente na época.

Apesar de os teóricos desse movimento o negarem, o Surrealismo possui como antecedente o Romantismo, do qual mantém “o culto da interioridade, o senso do mistério e o ímpeto revolucionário” (GOMES, 1995, p. 16), embora despreze o egocentrismo e sentimentalismo do movimento romântico. Atenuando as diferenças e igualdades entre os movimentos, enquanto o Romantismo pretendia anular o tempo real a fim de viver no sonho, o Surrealismo busca reativar o tempo, objetivando afirmar a esperança e o desejo. Assim sendo, a visão romântica de tempo e realidade é mais sonhadora do que a surrealista e é retrospectiva, enquanto a segunda se baseia no futuro, sendo prospectiva.

André Breton (GOMES, 1995) cita em seu “Manifesto do Surrealismo” de 1924 alguns autores que também influenciaram o movimento: Young, Swift, Sade (o qual, por inverter os valores consagrados, era visto como revolucionário pelos surrealistas), Chateaubriand, Constant, Hugo, Desbordes-Valmore, Bretand, Raabe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Sint-Pol-Roux, Fargue, Vaché, Reverdy, Saint-John Perse, Roussel. Além das influências românticas e dos autores citados por Breton, os participantes do movimento surrealista demonstraram interesse pelo romance gótico inglês dos séculos XVIII e XIX, em viver a obsessão dos surrealistas “pelo oculto, por aquilo que a realidade aparente escondia” (GOMES, 1995, p. 18). Um exemplo desse tipo romance é *Frankstein* (1818), de Marry Shelley. Os pré-românticos ingleses e alemães também despertaram o interesse do movimento, exercendo influência significativa quanto a sua

imaginação livre, através de seu culto da fantasia e a intuição mágica e poética. William Blake, em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), também é considerado uma influência, embora isso seja negado por Breton, que considerava as visões de Blake baseadas em fanatismo religioso. Além desses, influenciaram no movimento Coleridge e, como citado anteriormente, Poe. O primeiro pela valorização da imaginação e o segundo por ter criado uma realidade sombria e repleta de obsessões.

Além dos autores citados, dos pré-românticos e dos românticos, o Simbolismo também influenciou o movimento surrealista, assim como o Pós-Simbolismo e o Dadaísmo. No primeiro, o principal nome é Conde de Lautréamont, nome literário de Isadore Ducasse, autor de *Os Cantos de Maldoror* (1869), que privilegiara “a vida instintiva e a selvageria e o enaltecer decididamente o mundo do inconsciente” (LAUTRÉAMONT *apud* GOMES, 1995, p. 19); é dele o aforismo adotado pelos surrealistas: “a poesia deve ser feita por todos. Não por um” (LAUTRÉAMONT *apud* GOMES, 1995, p. 19). No Pós-Simbolismo, distingue-se Guillaume Apollinaire, quem utilizara pela primeira vez a palavra “surrealista” para descrever seu drama *As Mamas de Tirésias* (1918) e, por este motivo, ajudou o movimento involuntariamente. No Dadaísmo, Jacques Vaché, que não chegara a publicar obras enquanto vivo, possuía um humor negro e era a coerência do niilismo dadaísta, o qual de certa maneira “provocou o surgimento da estética surrealista” (GOMES, 1995, p. 19). O Dadaísmo era uma espécie de anarquia imatura, infantil. Negava toda a arte anterior e utilizava as coisas simples e cotidianas para fazer arte – considerada como algo estritamente espontâneo. O Dadaísmo visava a modificar a atitude de quem assistia aos seus manifestos artísticos, como poemas e objetivos, a fim de alterar a atitude desses espectadores diante do mundo. É daí que Breton (GOMES, 1995) toma influências para criar sua teoria. Contudo, apesar da marcante influência e de o Dadaísmo ter contribuído para o surgimento do Surrealismo, ambos os movimentos possuem propósitos muito diferentes. O movimento dadaísta era resultante do descontentamento de jovens com a guerra, expressão pura do niilismo e desejava reiniciar o conceito de arte. Já o movimento surrealista é mais maduro, deixando de lado esse anarquismo imaturo dadaísta e pretendendo o resgate do indivíduo através de promessas de utopias. Os surrealistas pretendiam buscar uma maneira eficaz de alterar a realidade.

2.2 Caracterização

Uma vez claras as influências do movimento, o objetivo agora é caracterizá-lo. Trata-se de uma “estética de excessos” (GOMES, 1995, p. 21), herança do Romantismo e do

Dadaísmo, que rejeita a simplicidade e os limites. É negado como arte, em um primeiro momento, devido ao seu impulso pelo futuro e seu estado revolucionário, como a escrita automática ou os sonhos dirigidos, ambos negados como literários. Os próprios participantes do movimento, como Cesariny e Vancrevel, desprezaram sua ligação com literatura ou arte. A intenção do movimento era ser uma forma de conhecimento de outras coisas. O Surrealismo é “mais do que uma poética (teoria e prática de criação)”, é “uma patética (modalidade de viver e padecer o mundo).” (CIRLOT, 1953 *apud* Gomes, 1995, p. 22). O objetivo dos surrealistas era a intervenção na realidade a fim de modificá-la de maneira fundamental para que fosse possível a conquista da liberdade pelo homem. A revolta surrealista se dirigiu, primeiramente, contra a sociedade burguesa capitalista – daí o traço em comum com o movimento esquerdista. Essa revolta também estava travada contra o reino da lógica, o pensamento positivista, a ética e moral burguesas.

Os surrealistas combatiam a consequência da sociedade lógica coberta pela moral burguesa: “em termos freudianos, o princípio do prazer acaba sempre por se sacrificar ao princípio de realidade.” (GOMES, 1995, p. 22). Essa era a realidade que os adeptos do movimento objetivavam modificar a fim da libertação do indivíduo, pois o homem deixa o prazer de lado para viver essa realidade lógica a qual, para confortá-lo, destruiu o acaso e, como resultado, perdeu-se o senso de mistério e de aventura. Ou seja, essa sociedade que vive na lógica criou a mediocridade da existência. O homem perde o dinamismo universal ao captar apenas as aparências da sua realidade. Ele é domesticado e sufoca suas vontades e prazeres e tenta resolver antagonismos que dão dinamismo à vida, eliminando-os ou diminuindo-os. Como exemplo, o antagonismo entre mundo material e espiritual é substituindo pela domesticação do corpo a fim de elevar a alma, baseada nos princípios cristãos. Tal atitude leva o homem a “sufocar dentro de si forças latentes.” (GOMES, 1995, p. 23).

O objetivo surrealista é modificar este sistema sociocultural da burguesia, que é responsável pela castração humana, e a intervenção na realidade ou na sua representação a fim de “afirmar na plenitude o princípio de prazer e para atingir a liberdade plena” (GOMES, 1995, p. 24). De acordo com Raymond Queneau (*apud* GOMES, 1995, p. 24), o movimento surrealista não pretende alterar as coisas em si e sim criar uma realidade dos espíritos, na qual o homem poderia recuperar a inocência e a espontaneidade, perdidas na reflexão repetitiva do cotidiano social. O “eu autêntico” citado por Alejo Carpentier em seu texto “A Imaginação Surrealista” (1928) é encontrado no inconsciente e nos sonhos do indivíduo. Este “eu autêntico” (constituído nos sonhos) possui todas as características e valores essenciais de cada

um (inconsciente do indivíduo), os quais, ao serem assumidos, “implicariam a assunção da liberdade por parte do homem”. (GOMES, 1995, p. 24).

Os avanços na psicanálise no final do século XIX e no século XX encantaram e influenciaram os surrealistas, principalmente no que diz respeito às descobertas de Freud sobre os sonhos: de acordo com ele, os sonhos não viriam do além, como pensado até então, mas funcionavam como uma reprodução do que vivíamos e perdíamos no nosso cotidiano, fato que se dá através da hipermnésia, “um estado de excitação da memória ativado durante os sonhos” (GOMES, 1995, p. 24). Tocados pela teoria freudiana e baseados nela, os surrealistas passaram a ter suas próprias crenças sobre o assunto. A primeira era que, quando acordados, esquecíamos os fatos que explicam os aspectos ditos fundamentais da vida, esse seria o estado de vigília; a segunda era de que há uma conexão entre o estado de vigília e o sonho, e este segundo pode explicar o que é vivido no primeiro; a terceira é que enquanto dormimos, outro tipo de memória é ativada e esta nos faz recordar o que determina o que fazemos quando acordados.

Breton, em seu “Segundo Manifesto do Surrealismo” de 1929, afirma acreditar ser o sonho o responsável pela solução das dificuldades prioritárias da existência. O sonho só é vazio de sentido quando se tenta apreendê-lo na memória em estado de vigília.

Ainda sobre Freud e sua obra, seu pressuposto de que o sonho é uma realização dos desejos e o que se faz nele deve ser incluso no conjunto de atitudes compreensíveis na vida desperta cativou os surrealistas: “o principal mérito do sonho, para o surrealismo, é, pois ser exercício da faculdade imaginante do estado puro, livre de todas as inibições da vigília” (BRÉCHON, 1971 *apud* GOMES, 1995, p. 25), uma vez que devemos procurar nossos desejos no mundo dos sonhos, já que eles (os desejos) são reprimidos na vida desperta. “O sonho, mesmo obedecendo às leis, é o domínio da liberdade absoluta. Marca a revanche do princípio do prazer sobre o princípio da realidade” (BRÉCHON, 1971 *apud* GOMES, 1995, p. 25). Ou seja, nesse trecho, o autor reafirma que o prazer é reprimido no estado de vigília e que no sonho, este prazer trava uma revanche com a realidade.

Assim sendo, o movimento surrealista procura encontrar o sentido oculto da vida e da morte nos sonhos, onde também busca a liberdade plena. Alguns surrealistas apelaram para o sono hipnótico para testar suas forças e conseguir imagens do imaginário surrealista, simulando sonhos ou estados oníricos artificialmente provocados. A pesquisa surrealista não para nos sonhos: deseja-se transpor os limites da imaginação, almejando, assim, a exploração do inconsciente humano. Esse interesse não é científico, mas deseja encontrar o acaso, a inocência e a liberdade no espaço do inconsciente. Este acaso é o que une as coisas

contraditórias entre si e que seriam fenômenos correntes no cotidiano se este acaso não tivesse sido abolido pela lógica. O Surrealismo busca esse acaso, pois ele é responsável pela surpresa e pela aventura.

O movimento surrealista objetivava a fusão entre a realidade exterior e a interior, pois de acordo com Breton, sua separação era a causa da infelicidade humana. A soma do sonho com a realidade exterior formaria a realidade absoluta, a *supra-realidade*. Ao tentar encontrar a síntese ideal entre as realidades opostas, os surrealistas criaram outra realidade, a surreal, da qual participam ambas as partes. Desse encontro surge a palavra Surrealista. O surrealismo pretende modificar a teoria da percepção, ao fazer um objeto, mesmo que comum, ser visto como algo insólito. Breton afirma que esta fusão das realidades faz com que os participantes do movimento acreditem na perfeita expressão e integração do pensamento humano, resultando daí a “escrita automática” ou “pensamento falado”, a qual tem o poder, de acordo com os surrealistas, de “liberar a espontaneidade e revelar o acaso” (GOMES, 1995, p. 27-28).

O alcance dessa *supra-realidade*, ou seja, a soma do estado de vigília com os sonhos, a realidade exterior e interior somadas, tinha o objetivo de libertar o homem da escravidão que a lógica o prendia. Como foi exposto anteriormente, a revolta surrealista não era somente contra o capitalismo e a burguesia, mas também contra as leis da lógica, pois de acordo com o movimento, o homem deixava seu prazer de lado para viver em sua realidade lógica.

O termo *supra-realidade* foi primeiramente usado por Breton em seu “Manifesto do Surrealismo” (1924), no qual ele cita “acredito na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *supra-realidade*, se é possível dizer isso.” (BRETON *apud* GOMES, 1995, p. 51). O teórico francês retoma o tema no texto “Realidade interior e realidade exterior”, de 1934:

[...] essa unificação final é o fim supremo da atividade surrealista: como a realidade interior e a exterior estão, na sociedade atual, em contradição [...] atribuimos a nós mesmos a tarefa [...] de agir sobre essas duas realidades [...] de maneira sistemática, que permita compreender o jogo de sua atração e de sua interpenetração recíprocas e de dar a esse jogo toda a extensão desejável para que as duas realidades em contato tenham a tendência de se fundir uma com a outra (BRETON *apud* GOMES, 1995, p. 117).

Essa mudança na realidade é abordada por Raymond Queneau em seu texto “Uma Revolução Espiritual” (1925), no qual ele demonstra que “o movimento surrealista pretende agir sobre a realidade profunda do ser” (GOMES, 1995, p. 67).

Sendo o objetivo da *supra-realidade* a busca da liberdade do homem com relação às leis lógicas, Alejo Carpentier debate no texto “A Imaginação Surrealista” (1928) a busca pelo eu autêntico, a qual seria uma das máximas surrealistas, que se encontra “basicamente no inconsciente e nos sonhos” (GOMES, 1995, p. 24). Em seu texto, Carpentier aborda que o maravilhoso está em nossa imaginação, a qual possui o esforço criador, e este “deve tender a liberar a imaginação de suas travas, a remexer na subconsciência, a fazer manifestar-se o *eu* mais autêntico do modo mais direto possível” (CARPENTIER *apud* GOMES, 1995, p. 74). Ou seja, de acordo com os surrealistas, a libertação do homem não está somente na soma das duas realidades como também na busca de seu eu autêntico que se encontra na sua imaginação.

A linguagem surrealista, de acordo com Breton, traduz o mundo do indivíduo: se aquela for medíocre, este também o será. A fim de criar uma nova linguagem os surrealistas passam a trabalhar no plano da imagem, cuja reinvenção possuía o objetivo de acrescentar à realidade coisas que não fazem parte dela, pensando na linguagem como um instrumento de revelação e realidade e não como mero meio de comunicação.

Propaga-se entre os surrealistas que quem conseguisse fundir as duas realidades e assim se libertar da servidão capitalista, conseguiria exercer a prática da poesia, nivelando o poeta a um homem comum, porém liberto. Esse pensamento remete a uma anarquia das ideias, porque nega o trabalho e as coerções sociais. Por esses motivos, os surrealistas se renegavam como artistas e poetas e preferiam ser chamados de revolucionários. Essa nomeação os aproximava dos marxistas devido à ideia de uma revolução que permanecesse, surgindo uma união entre o Comunismo e o Surrealismo, pois ambos almejavam a destruição da sociedade burguesa. Essa aliança não durou muito, pois o Comunismo mostrou sua “real face”, repleta de burocracia e da ideia da arte politicamente dirigida, motivo pelo qual os surrealistas se separaram do movimento comunista. Essa cisão reflete as contradições internas do Surrealismo, já citadas anteriormente, como vida e morte, estado de consciência e sonho, mundo carnal e espiritual, etc.

O movimento surrealista foi mais rico no campo literário – com contribuição extraordinária na poesia contemporânea – e no das artes plásticas, apesar de seus seguidores não almejamem tal feito. Sua contribuição foi na concepção de artista e de obra de arte. O artista passa a ser apenas um “canal” para a realidade e o controle da consciência, e a obra de arte deixa de ser algo preciso e claro, sendo um trabalho criativo, de acordo com a ideia de automatismo. A obra do surrealismo chama a atenção do leitor ou espectador através do contrário de costume: ao invés de trazer harmonia, ela choca e impressiona quem a lê ou

observa. É pelo choque, espanto e desafio que a obra chama a atenção de seu espectador ou leitor. É uma arte contraditória em si por se negar como arte, que inquieta o seu público e pretende tirar o homem do vazio consequente da existência na sociedade burguesa. O movimento se mostra exausto após a morte de Péret em 1959 e a de Breton, seu principal intelectual, em 1966.

2.3 A desenvoltura da estética surrealista em *A Torre da Barbela*

Considerando a riqueza de suas obras, não é possível fixar Ruben A. em nenhuma categoria literária; no mais saudável conceito do que podemos chamar subversão, Ruben A. pode ter sido o grande surrealista, construtor do verbo em três dimensões: passado, presente e futuro, considerando o fantástico que imprimia à sua narrativa.

Em *A Torre da Barbela* (1966), Ruben A. propõe uma narrativa instigante e diferente, cujo enredo traz uma torre de 32 metros e 89 degraus, não só como paródia de Portugal, como também um espaço de convivência de 27 personagens-fantasmas, ligados à torre tanto por viverem em suas valas – Cavaleiro, Dom Raymundo e Dona Urraca –, quanto por se relacionarem com aqueles que ela habitam, como Madeleine, prima francesa, Nukki, seu ex-namorado, Meliça, amante de Dom Mendo (familiar da torre) etc.

Inicialmente, a narrativa apresenta o dia-a-dia dessa torre como monumento nacional, a qual recebe visitas orientadas por um caseiro pouco interessado em sua história. Nessa parte, o narrador ironiza o fato de que os visitantes comuns nada saberiam sobre “o fantástico das noites”, só pressentido por quem tivesse “uma *segunda* visão” (A., 1966, p. 3). O primeiro personagem-fantasma apresentado é o Cavaleiro. Esse personagem se destaca por seu jeito inocente e falante de ser, parodiando a figura romanesca do cavaleiro medieval. Diferente dos outros personagens, apresentados posteriormente, não possui um *tempo* específico: é atemporal

No decorrer da narrativa, os aspectos surrealistas se revelam, como a ironização da Igreja Católica, representada em Dona Urraca, e a anulação da lógica e do tempo, aspecto este mais evidente e intenso no romance. Há, ainda, uma propriedade dos primos sem-nome dos Barbelas, denominada Beringela, onde vivem três curiosíssimos personagens: Ú mais velho, Ú do meio e Ú mais novo. Eles possuem um fumeiro famoso em todo o país, com enguias de diferentes épocas servidas a seus convidados. Ademais, na narrativa, há a comemoração do centenário de Dom Raymundo – patriarca da família e poeta –, realizado com a ajuda da memorável personagem Izabella, a Bruxa de São Semedo. Trata-se de um acontecimento essencial no enredo, pois é responsável pela união das personagens num mesmo espaço –

físico e temporal. Temos, ainda, um Bobo da Corte chamado Bórbola, “pertencente” a Dona Mafalda, a Princesa Brites, traumatizada por ter se casado com um homossexual. Há, também, o Abade da Motousa, provável pai do Menino Sancho, jovem sem ascendência, revelado posteriormente como filho de Dona Urraca.

Aos poucos, são apresentadas ao leitor, as particularidades das relações complexas entre os personagens, como a inveja e o ódio de Brites por Madeleine, na disputa pelo Cavaleiro; a expulsão de Izabella da torre; a triste história dos bobos da corte (no caso, de D. João V), representada por Bórbola; a fé hipócrita, como vemos em Dona Urraca; o desgosto dessa última em relação à Madeleine, devido ao fato de Dom Raymundo gostar da prima francesa e não de Urraca, entre outros.

A classificação do autor em uma escola literária é complexa, mas n^o *A Torre da Barbela* (1966) podem ser notados traços surrealistas: o narrador que colabora na confusão da realidade com o sonho ao narrar eventos deste como parte daquela; a ironização da igreja e da família, ambas as instituições contra as quais Breton declarou sua rebeldia; e a questão do tempo, pois sua narrativa se desenvolve de maneira não linear; a descrição dos locais com a áurea de um sonho; a representação das personagens, as quais são exibidas em seu eu autêntico, pois o narrador funde suas realidades interior e exterior. Esse conjunto de traços que é possível considerar como surrealistas leva a conclusão de que a obra se utiliza da ideia de *supra-realidade* e não das leis da lógica.

Sob o ponto de vista surrealista, o narrador de *A Torre da Barbela* tenta modificar a realidade ao descrevê-la através de sonhos. Ele nos convence de que os fatos expostos se passam em uma casa repleta de fantasmas. Tal abordagem pode ser interpretada como a negação da morte a fim da libertação dessas pessoas esquecidas em suas lápides nessa Torre que agora não possui a identidade familiar que um dia possuía, uma vez que foi transformada em monumento nacional.

Como descrito acima, há uma realidade paralela dentro de outra: o narrador modifica a realidade primeiramente, com a possibilidade de oito séculos de fantasmas de uma família, reunidos em uma Torre. Essa realidade paralela é modificada novamente nos trocadilhos sobre a culpa ou não dos personagens em determinados ocorridos. Como exemplo, o narrador nos convence das más condutas de Izabella, apresentando-a primeiramente como Bruxa de São Semedo. Porém, como é costume nessa estrutura narrativa, ele nos conta sua história alguns capítulos mais tarde, como se seguissem a ordem de um pensamento e não uma lógica linear. Quando nos é retratado o que de fato ocorreu na vida de Izabella, o narrador modifica o que antes expôs: dessa vez, culpa Dom Raymundo e a maldade das primas, ao invés de

condenar Izabella como Bruxa. Além desse episódio, o narrador nunca deixa claro se houve ou não um romance entre o Cavaleiro e Madeleine, ou se fora tudo fruto dos desejos do personagem, assim como o fora a suposta fuga de Madeleine, quem hipoteticamente raptou o Cavaleiro.

Sendo assim, surge a dúvida da origem de tais fatos descritos: estado de vigília ou sonho? O Cavaleiro criara tudo por muito desejar a prima ou de fato envolveram-se e Madeleine partiu? Se escolhermos a possibilidade de ter sido tudo um sonho, temos como argumento que ele ficara tão encantado com a prima e continuara tão virgem e sonhador que imaginara a fuga descrita. Também está a favor desse argumento o fato de o Cavaleiro ser uma figura medieval e, portanto, seu amor ser cortês e exagerado. Mas, se assim for, todas as cenas descritas entre eles fazem parte da imaginação do personagem. E surge uma inclinação por parte do leitor a acreditar nessa hipótese, pois o narrador dá a entender, ao final da narrativa, que tudo continuara igual na Torre, e faz uma menção à virgindade do Cavaleiro. Entretanto, mais uma vez, a dúvida não nos é esclarecida no decorrer do romance.

A tentativa de modificação da realidade do Cavaleiro frente ao seu amor por Madeleine pode ser relacionada com o princípio da revolta surrealista, que também é travada contra as leis da lógica a fim de que o homem conquiste sua liberdade. Ou seja, ele tentou evadir a sua mesmice na Torre ao fantasiar o suposto rapto feito por Madeleine, buscando sua liberdade dentro das paredes de uma realidade paralela. Não só esse episódio, mas todo o texto está em acordo com a revolta citada contra as leis da lógica: a existência dessa realidade paralela dos fantasmas que vivem na Torre, assumida como legítima dentro da narrativa, é um exemplo de modificação do que se tem como real, a fim de libertar os personagens esquecidos em seus anonimatos pós-morte.

Sendo Ruben A., aderente da ironia, podemos concluir que ele ironiza toda essa tentativa de modificação da realidade ao final de sua obra, momento no qual tudo continua como era antes: todos na Torre, vivendo como fantasmas. A ansiedade do leitor em saber se Izabella voltaria e se o suposto rapto do Cavaleiro faria com que ele e Madeleine morasse ou não na Torre não são esclarecidas, as tentativas de modificação da realidade desses fantasmas foram em vão: eles continuam como eram inicialmente. Os primos da Beringela continuam sem identidade e a usar as filhas dos caseiros a fim de reproduzir – o que não é bem esclarecido na obra, uma vez que para tal feito, eles deveriam estar vivos ou isto era memória do passado. Pode-se pensar que os nomes dos três irmãos, de acordo com suas idades, possuem a finalidade de deslegitimar suas identidades também esquecidas.

De acordo com Raymond Queneau – poeta e escritor francês que se junta com os

surrealistas em 1924 –, em seu texto titulado “Uma Revolução Espiritual” (GOMES, 1995), o movimento pretendia, ao invés de modificar a realidade, a criação de uma nova, a dos espíritos, a fim de resgatar a espontaneidade e inocência do homem. Parece-nos que esse pressuposto possui encaixe perfeito n^o *A Torre da Barbela*, uma vez que o narrador cria a realidade paralela dos espíritos dos Barbelas com a finalidade do resgate pelos personagens do que eles perderam em sua existência. Exemplificando, há o Cavaleiro e toda sua inocência e espontaneidade, traços que podem ter sido recuperados após a morte, na convivência com as outras gerações de sua família.

Alejo Carpentier (GOMES, 1995), novelista cubano, expôs no texto “A Imaginação Surrealista” a teoria do “eu autêntico”, o qual se constitui no inconsciente e nos sonhos do homem, carrega a essência dele e seria responsável por sua liberdade. Os sonhos do Cavaleiro o libertam por possuírem sua essência: ele sonhara que Madeleine o raptara e que viveriam na Torre, felizes, e que os primos haveriam de se acostumar. Ele sonhara para se libertar da realidade, a fim de que seu “eu autêntico” assumisse o controle da situação no alcance da liberdade.

No segundo manifesto de André Breton (GOMES, 1995), ele aborda a aceitação – pelo movimento surrealista – de formas de conhecimentos desprezadas pelo senso comum, traço que, ao nosso ver, pode ser relacionado com a aceitação de superstições n^o *A Torre da Barbela*. Como exemplo, temos a exposição de Izabella como uma bruxa. Sua exclusão da Torre fora motivada pelo fato de os Barbelas, principalmente as primas, acreditarem que Izabella enganara tanto Dom Raymundo como todos os outros familiares, visto que vivera na Torre, acreditando-se parte dos Barbelas, enquanto não possuía uma marca de nascença presente em todos os pertencentes da família.

Continuando na questão de descendência da família retratada pelo romance, durante a narrativa é questionada a origem do Menino Sancho. Por fim, sua maternidade é revelada: Dona Urraca. E o leitor é convencido da hipótese proposta e ironizada ao longo da obra – ela realmente é uma religiosa fervorosa e hipócrita, pois está sempre julgando os primos enquanto guarda o segredo do que seria o maior dos pecados. Um índice de que ela seria a mãe está no jogo de possibilidades proposto pelo narrador, que afirma o desentendimento dos primos quanto às preces de Dona Urraca: por que a santa da Barbela rezaria tanto? O que teria a esconder? A proximidade dessa personagem com o Abade da família também é ironizada quando ele passa a ser suspeito da paternidade do Menino Sancho.

Pode-se estabelecer uma relação entre a ironia quanto à fé de Dona Urraca e a suspeita contra a integridade do Abade, figura religiosa muito respeitada por todos os habitantes da

Torre, com a negação e recusa por André Breton, expressadas em seu segundo manifesto, contra as acomodações sociais, dentre elas a religião. De acordo com seu texto, o poeta revolucionário francês pretendia utilizar de todos os meios para arruinar as ideias de família, pátria e religião.

O desejo de Breton em destruir a ideia de família também pode ser relacionado à obra de Ruben A., pois os Barbelas não vivem em paz. Há brigas, discórdias e intrigas no seio familiar. A fim de exemplificar, pode-se citar o ódio das primas tanto por Izabella quanto por Madeleine, coincidentemente duas personagens muito próximas do patriarca mais respeitado da família, Dom Raymundo, e a segunda também supostamente íntima do Caveleiro. Tal relação entre as duas personagens rejeitadas pode ser explicada pelo ciúme e inveja das primas para com a personagem que viria a se tornar a Bruxa de São Smedo e a prima francesa, uma vez que a Princesa Brites era encantada pelo Cavaleiro e Dom Raymundo, muito respeitado e almejado por todos.

É importante ressaltar, ainda, que a construção da *supra-realidade* surrealista está presente em vários momentos da narrativa, principalmente no que diz respeito à representação dos personagens com relação aos fatos que os cercam. O narrador heterodiegético expõe eventos ocorridos durante o estado de vigília e o sonho todos como verdades, muitas vezes sem explicar o que é sonho e o que é real, como se assim desenhasse a realidade a fim de libertar o personagem da lógica do mundo, do esquecimento que eles se encontram após a morte, como se explorasse no imaginário desses personagens o seu eu autêntico, que não se encontra na realidade exterior. A narrativa conta com a metalinguagem para tratar da *supra-realidade* construída pelo narrador:

[...] é tão difícil distinguir onde acaba o sonho e começa a realidade! Para uns a realidade não tem sonhos, tem dividendos; para outros, os que vivem nas nuvens, é a obrigação de chupar as amarguras do cotidiano, lambendo-se no sonho utópico de uma aventura voluptuosa. Ah! Como eu queria distinguir bem em que mundo vivemos! (A., 1966).

Nesse momento, observamos uma alusão à fusão da realidade com o sonho na construção da realidade alternativa dos surrealistas.

A representação do personagem Cavaleiro no romance é marcada intensamente por essa construção da *supra-realidade*. Ele é apaixonado por Madeleine Barbelat, a prima francesa dos Barbelas, e seu amor é narrado ao longo da obra como fato consumado, já que “os dois corpos agarraram-se de salto para caírem em absoluto delírio” (A., 1966). O

personagem tem algo de medieval: seu amor cortês, que pode ser observado em descrições feitas pelo narrador ao longo da narrativa. “O amor não nascera ainda. Só o contemplar era possível. Não só o contemplar, mas também o entrelaçar. Existir é o que importava para ele. Na verdade, surgiam novas as sensações com Madeleine. Bem podia morrer pela madrugada”. (A., 1966).

Os acontecimentos que cercam esse amor são descritos de maneira surreal, como se habitassem o mundo dos sonhos, fato que gera dúvidas quanto à origem de tais acontecimentos: pertencem à realidade exterior e áurea dos sonhos, devida à felicidade do Cavaleiro em estar com Madeleine, ou pertencem à realidade interior do personagem, ao mundo dos seus sonhos, e a isto se deve sua condição surreal quanto à descrição? A condição surreal surge quando o narrador expõe que o rapto do Cavaleiro exercido por Madeleine – narrado até então como verdade absoluta – era fruto da imaginação do personagem e de seu delírio e desejo pela amada. Após essa revelação, passa-se a questionar se o romance vivido entre eles fora ou não real, principalmente em dois momentos: ao final da narrativa, quando o narrador esclarece que na Torre tudo permanecia como antes, como se não houvesse mudanças durante o período narrado e sim apenas os segredos da imaginação dos personagens revelados, juntamente com suas histórias de vida: “A Torre, em si, continuava a ser o que de exceção se via e se sentia” (A., 1966, p. 263); e quando, contrariando narrações anteriores quanto à consumação deste amor, o narrador menciona que o Cavaleiro continuara virgem: “fora a ânsia de preservar a virgindade do Cavaleiro que levava Madeleine a raptá-lo na manhã do casamento” (A., 1966, p. 208). Contudo, não há confirmações sobre a veracidade do romance entre o Cavaleiro e Madeleine – apenas suposições.

A caracterização do Cavaleiro é de um personagem distraído, conversador, alegre e apaixonado, mas deixa mais um questionamento: seria ele assim em vida, ou era essa a representação do seu eu autêntico, conquistado através da exploração de sua imaginação e de sua libertação a partir da construção da *supra-realidade*? Tais questionamentos não possuem respostas certas, mas são suficientemente sólidos no exercício de demonstrar o surrealismo no imaginário do romance de Ruben A.

Outro momento narrativo rico em questionamentos relacionados à estética surrealista é o casamento de Madeleine. Tais questionamentos se dão em relação à veracidade dos fatos.

Madeleine Barbelat ia casar-se. Escrevera para a Torre a dar parte, e a convidar todos para o casamento em Paris. Mas, por sentimento acanhado e pouco comum nas francesas e ainda menos em participações nupciais, não dizia com quem ia se casar. (A., 1966, p. 182).

O primeiro questionamento diz respeito à possibilidade de a personagem se casar depois de morta. Ou seja, se o casamento fora de fato pensado depois da morte de Madeleine ou se ele era uma lembrança do seu tempo de vida e vivia apenas no imaginário dos personagens. Também é um mistério a capacidade dos primos de Portugal de viajarem até a França, cada um com seus métodos de sua época, se eles só tinham o tempo noturno fora de suas valas ou seriam aniquilados. Insistimos que esses questionamentos são quanto à origem dos fatos – realidade exterior ou interior dos personagens. Mas há ainda um claro exemplo da construção da *supra-realidade* na representação do seguinte evento: o narrador expõe o rapto do Cavaleiro por Madeleine como fato consumado e, capítulos mais tarde, revela que o episódio só se deu no imaginário do Cavaleiro:

Madeleine lá ficara. Ele apenas trouxera o sonho. Era a consolação dos poetas enganados. Tinha de servir-se dessa coragem para enfrentar a agonia sentimental do moribundo que cada Barbela chama a si quando ao raiar do dia é obrigado a entrar no destino da vida. Dentro em pouco voltaria à sua condição de morto. Um descanso. Sobretudo saudável para recuperar as forças perdidas nas canseiras dos últimos tempos. (A., 1966, p. 261).

Nesse momento da narrativa, a construção da realidade idealizada por Breton fica clara: o narrador assume ter fundido a realidade exterior e interior do personagem, a fim de libertá-lo das leis da lógica e da tristeza dos acontecimentos observados a partir delas.

Questionamentos parecidos são levantados quanto ao trabalho de Dr. Mirinho – também apresentado como Dr. Ramiro, jovem advogado. O narrador revela que os fantasmas só podem deixar suas valas durante as noites, e, sendo assim, esse personagem trabalharia somente durante a noite, juntamente com outros fantasmas, ou as partes da narrativa que expõem informações sobre seu trabalho fazem parte da imaginação do personagem, ou seja, de sua realidade interior? Há também a dúvida se estaria vivo e por isso trabalha, suposição alimentada em alguns momentos da obra, dos quais se destaca o episódio que conta que ele muito admirava Dom Raymundo por este se lembrar do latim, pois “Dr. Mirinho, que em latim era um zero, depois da reforma que proibira o acesso a tais línguas mortas, ficara maravilhado com as palavras de Dom Raymundo” (A., 1966, p. 29); a fala de Dr. Mirinho quanto ao transporte que utilizará para ir ao casamento de Madeleine, dizendo que iria “tomar um avião direto a Paris” (A., 1966, p. 185), ou seja, o personagem pertencia ao século XX e poderia, na época da publicação da obra, estar vivo e por isso trabalharia de acordo com as leis da lógica; e o diálogo entre os irmãos da Beringela, no qual se diz que “Enquanto há vida há esperança. Se esse tal Dr. Mirinho ainda casasse [...]” (A., 1966, p. 253), pondo em

suspeita a situação de vivo ou fantasma de Dr. Mirinho, o que definiria se ele trabalhava de acordo com as leis da lógica ou de maneira surreal.

Mais questionamentos são levantados, desta vez quanto à relação entre os Beringelas e as filhas dos caseiros. É dito que os Beringelas – primos dos Barbelas que possuíam um fumeiro famoso em suas terras – usavam as filhas dos caseiros a fim de se reproduzirem. “Os fidalgos raro se casavam: para garantirem descendência cobriam as filhas mais alentadas dos caseiros” (A., 1966, p. 21). Como isso seria possível se eles são fantasmas? Estariam eles vivos ou essa condição se dava antes de suas mortes? A partir dessas dúvidas, desenha-se novamente a capacidade desse narrador de somar as realidades do estado de vigília e do sonho e criar a *supra-realidade*.

Concluindo, o movimento surrealista possuía como fim supremo a união das realidades exterior e interior, ou seja, o alcance da *supra-realidade*, e podemos concluir que o narrador de *A Torre da Barbela* funciona como um instrumento para atingir essa união. O objetivo de somar as realidades pode ser relacionado com algumas partes d’*A Torre da Barbela*, como a confusão entre o que acontece ou não na vida do Cavaleiro e a dúvida quanto à verdade da existência de um romance entre ele e Madeleine, quando é revelado ao leitor que o personagem delirara quanto ao final feliz ao lado da prima, criado no imaginário do personagem. A fusão de seus desejos e feitos reais se torna corrente nessa obra, e por tal motivo o narrador expõe tais desejos como fatos consumados, a fim de que a junção da realidade e sonho do personagem fizesse com que ele alcançasse a liberdade plena e como se o interior e exterior do Cavaleiro se confundissem e o primeiro justificasse o segundo.

3 O NARRADOR DE A TORRE DA BARBELA

Além de instrumento para um dos objetivos máximos surrealistas – a fusão da realidade interior e exterior, compondo a *supra-realidade* – podemos fazer outras observações sobre o papel do narrador na narrativa de Ruben A.

3.1 Narrador heterodiegético e suas particularidades n’*A Torre da Barbela*

Primeiramente, utilizando *As Vozes do Romance* (1983), de Oscar Tacca, propomos algumas considerações para situarmos o narrador. Ele é quem “traz a informação sobre a história que se narra” (TACCA, 1983, p. 64), organiza-se como uma instância que se situa

entre o autor e o leitor virtual, juntamente com o seu destinatário, ou seja, o leitor. O narrador funciona como eixo do romance, compondo sua única realidade; sua missão e função é contar, sem possuir personalidade própria (TACCA, 1983, p. 65). Levando em consideração a distinção feita por Todorov (TACCA, 1983, p. 66) entre enunciado e enunciação (enunciado verbal e enunciação como quem coloca esse enunciado numa situação com elementos não verbais, como o emissor, receptor e contexto), a identidade do narrador se situa no plano da enunciação.

Na seção “Tipos de Narração”, de Booth (1980, p. 165-181), encontra-se, além das observações sobre autor implícito – adiante discutidas em paralelo com a opinião de outros críticos apontados por Maria Celia Leonel (2000) –, a distinção das formas que a voz autoral pode assumir na narrativa. Nesse sentido, podemos concluir que o narrador d’*A Torre da Barbela* é dramatizado e funciona como agente narrador, porque produz “efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos” (BOOTH, 1980, p. 169). Podemos, ainda, destacar que esse narrador compõe a “omnisciência toda-poderosa” (BOOTH, 1980, p. 176), a qual exige do leitor a crença no que o autor implícito é capaz de adivinhar acerca das mentes dos personagens, uma vez que o narrador do romance de Ruben A. é quem expõe o que sentem e pensam os personagens e é através dele que suas ações são justificadas.

Quanto ao papel do narrador no romance estudado, em uma abordagem menos aprofundada sobre o tema, cabe destacar que o narrador de *A Torre da Barbela* é onisciente, como especifica Tacca (1983, p. 62): “o narrador está fora dos acontecimentos narrados: refere aos factos sem nenhuma alusão a si mesmo. (É o clássico relato na terceira pessoa.)”. Nesse tipo de relato, há a possibilidade de o narrador adotar o olhar do personagem, ou seja, “a óptica ou a consciência de uma personagem (mantendo, naturalmente, o relato na terceira pessoa)” (TACCA, 1983, p. 62), caso que será discutido posteriormente no romance estudado. Essa abordagem é tida como superficial porque pouco ou nada diz sobre a narrativa, exceto sobre as limitações no caso de uma narração em primeira pessoa, como argumenta o crítico Wayne C. Booth, em *A Retórica da Ficção* (1980), “dizer que uma história é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante, a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos” (BOOTH, 1980, p. 166).

Utilizando como pano de fundo, agora, a discussão de Maria Célia Leonel, em “Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador” (2000, p. 67-75), destaca-se a diferenciação entre autor implícito e narrador feita pela crítica genética a qual a autora discute. Nesse contexto, temos o narrador como o sujeito textual, como aponta Graciela Reys,

e o autor implícito de Wayne Booth como a instância que funciona “atrás” desse narrador e que é a imagem do autor empírico, ou seja, do escritor. Como o descreve Booth (1980, p. 167), o autor implícito é o “alter ego do autor” e está “nos bastidores”, como afirma Leonel:

Na teoria de Booth, o autor implícito é dedutível, em cada uma das obras, do autor empírico de que é uma imagem. Ele é responsável pela criação e desenvolvimento do narrador e, em última instância, das demais categorias que aparentam depender da atuação do narrador, como o espaço e o tempo. (LEONEL, 2000, p. 70).

Ou seja, o autor implícito, imagem do empírico, é aquele que “não conta, mas que julga” (TACCA, 1983, p. 1983), como é definida a instância “autor” por Oscar Tacca. Podemos relacionar essa diferenciação e proximidade de atuação entre as duas instâncias – o narrador e o autor – com algo análogo ao que diz Wolfgang Kayser (*apud* LEONEL, 2000) sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) – parte da ironia de *A Torre da Barbela* vem de seu narrador e parte de seu autor implícito, imagem do empírico, Ruben A. É como afirma Tacca (1983, p. 38): “O autor só fala através do narrador, o narrador „dissimula“ juízos e opiniões do autor”. Essa comparação pode ser admitida pelo fato de o romancista ter sido consagrado na união de sua ironia a um humor impiedoso, e pelo que afirma Leonel (2000, p. 69) quando argumenta que “as „decisões“ do narrador podem ser guiadas pelo autor implícito”. Para fundamentar, ainda, a comparação do que diz Kayser sobre a origem da ironia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de sua origem no romance estudado, é importante destacar a abordagem de Wayne C. Booth (1980) acerca da presença do autor no romance, em que esclarece que o pensamento do autor está sempre presente: “[...] o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procura-lo. [...] é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer”. (p.38). Essa relação entre o autor implícito (e sua importância) e a origem da ironia apontada também por Kayser foi ressaltada por Reyes (*apud* LEONEL, 2000), mas, como aponta Leonel (2000, p. 70), é importante ressaltar que essa presença do autor implícito não se encontra apenas no recurso da ironia, mas sim é admitida “em todo discurso literário”.

Ainda sobre o autor implícito, tratando de sua natureza, ou seja, como ele se mostra na obra, de acordo com Reyes (*apud* LEONEL, 2000), ele é o conjunto de técnicas, temas, pontos de vista que constroem a obra. Ou seja, o autor implícito “é coexistente com cada fragmento da sua obra, com cada palavra, com cada destino fictício, com todo o sistema de ideias que dá coerência ao conjunto de entidades ou indivíduos fictícios” (REYES *apud* LEONEL, 2000, p.70). E esse autor se manifesta na narrativa mediante as técnicas de estilo,

as escolhas de linguagem e na ideologia que engloba o sistema do texto, ou seja, a ideologia que sustenta essas escolhas e “conforma os temas e a resolução dos conflitos” (REYES *apud* LEONEL, 2000, p.70). Para ser coerente, a obra depende diretamente de o autor implícito ser nítido, “da convicção com que as suas normas organizam e executam, do poder com que as imagens nos obrigam a atos de conhecimento ou reconhecimento, oferecem-nos revelações ou sugerem-nos o indizível” (REYES *apud* LEONEL, 2000, p.70). Em *A Torre da Barbela*, o autor implícito está tanto no estilo irônico que engloba a narrativa quanto na escolha de linguagem utilizada ao longo do romance: o jogo de dúvidas e mistérios quanto ao que era realidade ou sonho e quanto à condição de vida dos Barbelas. A ideologia que envolve o romance é também um reflexo desse autor implícito, a qual já foi anteriormente relacionada à estética surrealista e envolve os temas família, religião e relações românticas.

Discutindo de maneira mais ampla a abordagem proposta em *As Vozes do Romance*, de Oscar Tacca (1983), destaca-se inicialmente a apresentação das instâncias narrativas presentes no gênero do romance, sendo essas: “autor, narrativa, narrador, personagens, tempo, destinatário”. (p. 26). Para o crítico, o romance é um modo de contar, no plano literal, ou seja, é linguagem – enquanto o cinema é um modo de ver, e apenas linguagem no plano metafórico. Porém, as explicações sobre o gênero romance são de ordem visual, provavelmente porque, com a televisão e o cinema, o homem passou a ter um registro mais forte no campo da visão e um empobrecimento auditivo. O romance também conta com uma “polifonia de registro” (TACCA, 1983, p. 30), pois alguém conta algo, mas cita direta ou indiretamente outrem. Nessa questão visual *versus* auditivo, o narrador “sabe mais do que aquilo que vê” (TACCA, 1983, p. 31). Nesse aspecto, uma narrativa pode se delimitar tanto à visão de um narrador quanto apresentar sua consciência, ou seja, não só o que ele vê, mas o que supõe e/ou deduz. “A unidade de *enfoque* é substituída pela unidade de *consciência*. O romance deixa de ser um ponto de *vista* para ser uma *consciência narradora*” (TACCA, 1983, p. 31). Ou seja, deixa a proximidade com o cinema (que é um enfoque, um ponto de vista). Em *A Torre da Barbela*, a voz do narrador se limita a sua consciência: faz suposições sobre o que pensam ou sentem os personagens o tempo todo, inclusive utilizando dessa ferramenta a fim de confundir a realidade empírica dos personagens com o que eles sonham ou desejam.

Um exemplo da unidade de consciência, ou seja, da consciência narradora no romance está no momento em que é narrado o sentimento de Madeleine pelo Cavaleiro e vice versa, o que se dá na volta dos personagens do fumeiro da Beringela à Torre para comemorar o Centenário de Dom Raymundo. Observamos que Madeleine está sempre ausente e sem considerar uma continuidade da relação dos dois, como vemos em sua reação enquanto o

Cavaleiro traçava um monólogo sobre suas opiniões em relação à Bruxa de São Samedo: “Madeleine já não pensava. Seguia como a corrente do Lima. Ouvia a conversa mais numa sensação de sons fáceis do que num apreender de sentido” (A., 1966, p. 68) e quando ela refletia, no mesmo episódio, sobre sua ausência de amor pelo Cavaleiro e na alusão ao seu amante anterior, Nuki: “Continuar? Não podia ser. Ela nunca se apaixonara pelo Cavaleiro. Paixão só tivera por Nuki” (A., 1966, p. 69). Enquanto ele fora sempre apaixonado e pensara, nesse episódio, em pedir-lhe em casamento: “Pedia já para casar com ela? Conheciam-se mal, mas ele, queria-a, mais do que nunca! Isso é que muito importava” (A., 1966, p. 65). Essa alternância de abordagem das consciências dos personagens se dá a fim de que o leitor tenha uma visão universal de como se sentem os participantes da narrativa sem que a voz narradora saia da narração em terceira pessoa. Se esse narrador se limitasse ao que vê, narraria tal episódio de maneira objetiva e imparcial; porém, ele assume um papel subjetivo e uma consciência narradora ao supor, através da onisciência narrativa, o que sentem e pensam os personagens, e ao citá-los, expressa sua opinião sobre o episódio em questão: o que sente o Cavaleiro em relação a sua amante e, por sua vez, o que a prima sente em relação a ele.

É interessante perceber como esse narrador se utiliza da citação dos pensamentos dos personagens para fazer suas próprias suposições, que são percebidas através da ironia com que trata os relatos. Isso se dá através de um fenômeno apontado por Tacca (1983), no qual a voz do narrador pode assumir o nível do olhar do personagem, o nível da sua consciência e o de sua interpretação. O narrador possui um efeito de vozes as quais ele modula através de sua própria, criando um jogo de espelhos. É por essa complexidade que rege o romance que alguns críticos acreditam que o romance cria a si próprio, como afirma Michel Butor (*apud* TACCA, 1983), o autor só é um instrumento que o traz ao mundo, “seu parceiro” (BUTOR *apud* TACCA, 1983, p. 33). Nesse sentido, como admite Georges Jean (*apud* TACCA, 1983) “o romancista seria uma espécie de catalizador de certa linguagem” (JEAN *apud* TACCA, 1983, p. 34).

4 AS RELAÇÕES ENTRE REALIDADE E FICÇÃO

Nesse momento, propõe-se o estudo das relações entre realidade e ficção no romance analisado. Procura-se, através da leitura dos textos de Wolfgang Iser (1996) e Roland Barthes (1972), propor uma análise desses conceitos no tecido narrativo do romance estudado, mantendo a estrutura teoria-análise

4.1 A tríade proposta de Wolfgang Iser: o real, o fictício e o imaginário

Wolfgang Iser, em seu texto “Atos de Fingir”, presente na obra *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), inicia sua discussão apontando o “saber tácido” com relação à ficção: a sua oposição à realidade. O autor refuta essa certeza partindo do ponto que tal oposição em nada ajuda na descrição do texto ficcional. Em seguida, Iser aponta que essa oposição apresenta um problema: se a ficção é realmente isenta do caráter de realidade, como ela pode de fato *existir*?

Para resolver essa questão, ele propõe a substituição dessa oposição pela tríade formada pelo real, fictício e imaginário, enfocando a discussão do fictício do texto ficcional. Isso porque no texto ficcional há não só a realidade social, mas também as realidades sentimental e emocional. Dessa maneira, essas realidades se repetem no texto ficcional, formando um “ato de fingir”, pois tal repetição não se refere à ficção, uma vez que a realidade não se ficcionaliza por estar presente no texto ficcional, e nem à própria realidade. Desse fingir “emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto” (ISER, 1996, p. 14). O ato de fingir, portanto, possui sua marca registrada: provoca a repetição da realidade, repetição essa que atribui uma configuração ao imaginário – a realidade repetida faz-se signo e o imaginário faz-se efeito. No texto ficcional, essa é uma relação da tríade que se apresenta como propriedade fundamental.

Já no texto “O Imaginário”, Iser inicia sua discussão apresentando o fato de que o fictício possibilita a obra literária. A capacidade do fictício, para o autor, está em sua interação com o imaginário. Ele argumenta que, apesar de o senso comum enxergar a ficção como uma invenção e distingui-la da realidade empírica, tais ideias não são relevantes para a discussão acerca da capacidade do fictício.

Ainda acerca da instância imaginário, trata-se de um conceito novo e que se torna importante na mesma medida em que a descrença quanto aos conceitos de imaginação e fantasia cresce. Isso se deve à dificuldade de captar tais conceitos cognitivamente, ou seja, a ambiguidade que eles alcançam. Com relação ao primeiro, Iser cita Zachary Mayne, que aponta que a imaginação é “como o camaleão – uma criatura da qual se diz que muda de cor, conforme o ambiente em que se encontra” (ZACHARY *apud* ISER, 1996, p. 211). Já sobre o segundo conceito apresentado, Iser (1996) propõe que

seja a fantasia perfeição, alteridade, parte do processo primário ou desejo, tais determinações concentradas no fundamento evidenciam que a fantasia é

captável sobretudo em contextos: sejam esses uma realidade cotidiana, um mundo alterado pela inspiração, o mecanismo da consciência ou uma insuficiência que busca se manifestar (p. 210).

Após discorrer sobre a história dos conceitos de imaginação e fantasia, Iser aponta que essa história é importante para o imaginário, pois funciona como a mitologia deste. Iser afirma, ainda, que “os discursos se tornam mitos, que são antes as marcas de um código cultural que a apreensão cognitiva daquilo que se encontra além do cognoscível” (ISER, 1996, p. 219). Mais adiante, Iser aborda o que evidencia o imaginário, independente de sua natureza, afirmando que “o que conhecemos como percepção e ideia, como sonho e sonho diurno, como fantasma e alucinação, constituem diferentes experiências que evidenciam um imaginário, independente daquilo que o estimulou” (ISER, 1996, p. 220).

Continuando sua abordagem, Iser passa a analisar a percepção, relacionando-a, mais tarde, ao conceito de imaginário. Para o autor, “o imaginário desempenha um papel na percepção [...] seus componentes se ampliam nas ideias, no sonhar acordado, nos sonhos e nas alucinações” (ISER, 1996, p. 221-222). Nessas manifestações diferentes entre si, o imaginário “alcança uma existência experimental” (ISER, 1996, p. 222). O autor observa, ainda, que o imaginário apenas tem a possibilidade de alcançar sua forma pura na loucura: “talvez seja apenas na loucura que o imaginário alcance uma presença relativamente pura” (ISER, 1996, p. 222). O imaginário, portanto, não se expressa por si próprio, desenvolvendo-se ao interagir com outros fatores, como a percepção, ideia, sonho, sonho diurno e alucinação. No fator anteriormente discutido – a percepção – ele é introduzido pela “antecipação visual, governada por projetos intencionais” (ISER, 1996, p. 222). Aponta, ainda, que na alucinação, “o imaginário triunfa sobre a consciência que se apresenta como intencionalidade mutilada” (ISER, 1996, p. 222).

Os fatores citados anteriormente (percepção, ideia, sonho etc) são os que estimulam o imaginário, mas eles sofrem uma modificação que mobilizam tal instância. Tal modificação é recíproca, uma vez que o imaginário sempre é captado somente como produto, ou seja, em outro fator: na percepção, na ideia, no sonho etc. Mas tais fatores não se apresentam, exclusivamente, como produtos do imaginário. Esse é o motivo do fracasso em conceitualizar a história e a origem do imaginário: ele está presente apenas em tais manifestações. Sendo seu caráter de cunho mais operacional – fato apontado desde o Romantismo –, é através desse caráter que o imaginário evidencia sua interação com os fatores que o expressam. O Romantismo também entendia a imaginação ainda como faculdade, mas a substituição dessa terminologia utilizada até então por imaginário “mostra claramente que ele começava a ser

visto como um ato básico por intermédio do qual nos relacionamos com o mundo” (ISER, 1996, p. 223). Conseqüentemente, a fantasia original é o imaginário. O termo que, como apontado no início da presente discussão, tornava-se mais importante conforme crescia o ceticismo com os conceitos de imaginação e fantasia, substitui, na realidade, ambos os termos, de forma que o imaginário é a fantasia original e a imaginação, que deixa de ser analisada como faculdade.

Em sua abordagem da interação entre o fictício e o imaginário (1996, p. 259), Iser aponta que o imaginário não se ativa, ou seja, ele se constitui como uma instância que necessita de mobilização externa a fim de ser ativada. Nesse sentido, dentre os fatores que ativam o imaginário enquanto instância, o fictício se encaixa como um fator peculiar e diferente dos outros, pois se configura como uma instância específica. Sua especificidade se dá pelo fato de possuir uma estrutura de duplicação, sendo a bucólica um exemplo clássico desse duplo: conecta um mundo inventado (artificial) a um sócio-histórico, apresentando-se como auto-reflexão da ficcionalidade literária nessa duplicação.

4.2 Noções de descrição e “o efeito do real”

Em “O Efeito do Real” (1972), Roland Barthes inicia sua discussão apontando o que chama de “notação insignificante” ou “detalhe inútil”, ou seja, aqueles detalhes que se encontram ao longo do texto literário, mas que muitas vezes são ignorados pela sua análise estrutural, por serem encarados supérfluos e sem valor funcional direto. Para Barthes, esses detalhes não devem ser ignorados, pois juntos, constituem “algum índice de caráter ou de atmosfera” (BARTHES, 1972, p. 36), podendo, assim, serem recuperados pela estrutura.

O argumento de Barthes está no fato de que uma análise deve considerar “a integralidade de seu objeto, isto é, no caso, toda a superfície do tecido narrativo” (BARTHES, 1972, p. 36). O “detalhe inútil” parece não encontrar nenhuma justificativa para sua existência no tecido narrativo: ou constitui notação escandalosa, ou parece harmonizada “a uma espécie de luxo da narração”. Esse “detalhe inútil” faz parte da esfera descritiva de uma narrativa, a qual se opõe à estrutura geral do discurso narrativo, que é preditiva. Sendo assim, esse “detalhe inútil” é solitário e singular no tecido narrativo, e isso aponta para a questão de que tudo é significativo no discurso narrativo, e o que não for, o que significa tal insignificância?

A fim de responder à pergunta feita, primeiramente, o autor aponta para o fato de que a descrição, na cultura ocidental, não ficou fora do sentido, mas sim “a munuiu de uma finalidade reconhecida perfeitamente pela instituição literária”: a do belo. A descrição,

portanto, teve uma função estética desde a Antiguidade, que foi mantida na Idade Média, quando a descrição não tinha compromisso algum com o realismo, ou seja, em retratar a realidade. Como afirma Barthes, “são as regras genéricas do discurso que fazem a lei” (BARTHES, 1972, p. 38).

O autor aponta que, ainda no realismo de Flaubert, em *Madame Bovary* (1857), “o fim estético da descrição é ainda muito forte” (BARTHES, 1972, p. 38). Ele exemplifica com a descrição de Rouen, a qual, em um primeiro momento, parece ser detalhista e de grande importância, mas em seguida, percebe-se que essa descrição

não é mais que uma espécie de fundo destinado a receber as joias de algumas metáforas raras, o excipiente neutro, prosaico, que reveste a preciosa substância simbólica, como se, em Rouen, importassem apenas as figuras de retórica, às quais a vista da cidade se presta, como se Rouen não fosse notável senão por suas substituições (BARTHES, 1972, p. 39).

É interessante notar que, para a estrutura narrativa de *Madame Bovary*, a descrição de Rouen se apresenta impertinente e sem ligação a nenhuma sequência funcional ou significado caracterial. Porém, apesar da presença dessa descrição com finalidade estética no romance de Flaubert, Barthes ressalta que essa finalidade é misturada, em *Madame Bovary*, com imperativos realistas, ou seja, é como se “a exatidão do referente [...] comandasse e justificasse apenas o fato de descrevê-lo, ou – no caso das descrições reduzidas a uma palavra – de denotá-lo” (BARTHES, 1972, p. 40).

Em suas reflexões acerca do real no discurso narrativo, Barthes aponta que a representação nua e crua do real aparece como uma resistência ao sentido, que é confirmada na oposição mítica entre o vivido e o inteligível. Assim, em um discurso narrativo fictício, a resistência do real à estrutura desse discurso se apresenta muito limitada, isso porque esse modelo não possui grandes restrições além das impostas pelo inteligível. Já no discurso narrativo histórico, que deve relatar a verdade sobre os fatos, esse real se torna uma referência essencial.

4.3 A Torre da Barbela: romance de ficção histórica?

Na discussão proposta por Maria de Fátima Marinho em “A Transfiguração da História em *A Torre da Barbela*” (2012), primeiramente, a autora faz uma abordagem geral do que é o romance histórico e de suas mudanças entre o século XIX e o século XX. Aponta

que no ano de publicação d’*A Torre da Barbela*, 1964, já não havia o interesse pelo passado muito comum no século XIX e retomado no final do século XX.

A corrente do romance histórico – inaugurada por Walter Scott e difundida em toda a Europa – reconstituía o passado com o objetivo de “fundamentar o aparecimento das nações europeias, durante o período medieval” (MARINHO, 2012), ensinando, assim, uma burguesia que possuía dinheiro mas não cultura; objetivava também “possíveis soluções para um presente turbulento” (MARINHO, 2012), buscando uma nova identidade. Exemplos de autores que seguiam tais propósitos são Alexandre Herculano, Rebelo da Silva e Arnaldo Gama. Estes propósitos foram seguidos por autores do início do século XX, com suas diferenças: construíam enredos ingênuos enaltecendo um passado de glória com o objetivo de tornar diminutos os traumas das diversas circunstâncias históricas e do presente repleto de frustrações e sem perspectivas. Essa crença em uma possibilidade de reconstrução do passado tornam o modelo oitocentista sem sentido, abandonando progressivamente a ideia original do romance histórico.

Portanto, o romance histórico, que para ser assim chamado deveria possuir “distância de duas ou três gerações entre o momento da intriga e o da sua escrita, bem como a referência a acontecimentos e pessoas reais” (MARINHO, 2012), teve sua significação atribuída pelos românticos alterada progressivamente: primeiramente, na Inglaterra, onde desde a década de 1920 veem-se mudanças significativas na maneira de lidar com o passado (Ex: *Orlando*, de Virginia Woolf); porém em Portugal, modificações significativas só podem ser observadas no final da década de 1970.

4.4 Análise do romance baseada em Iser, Barthes e Marinho

No romance de Ruben A., podem ser notados alguns dos aspectos discutidos por Roland Barthes (1972) e Wolfgang Iser (1996).

No texto “Atos de Fingir”, presente na obra *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), Wolfgang Iser introduz alguns conceitos que podem ser discutidos em *A Torre da Barbela*. Primeiramente, pode-se dizer que a descrença do autor na oposição entre realidade e ficção é muito bem-vinda na presente discussão, uma vez que se tenta mostrar, nessa etapa, as relações entre real e ficção presentes no romance, bem como será referido o lado histórico do romance na próxima discussão.

A “propriedade fundamental” do texto ficcional formada por uma das relações da tríade discutida por Iser pode ser observada no romance de Ruben A. Isso porque, primeiramente, a substituição da oposição entre realidade e ficção pela tríade real, fictício e imaginário pode ser aplicada no romance, uma vez que tal oposição não tem vez na obra de Ruben A., bem como nela, ou seja, em seu texto ficcional, podem ser observadas as três realidades apresentadas por Iser: social, sentimental e emocional. A social se dá através das relações de poder dentro da Torre, como no episódio de expulsão da prima Izabella, como se observa na seguinte passagem:

Sim, fui amante de Dom Raymundo. [...] Sim, vivi com ele os melhores anos da minha vida! Estou aqui para não interferir na vida da Torre. Julga que não sou de linhagem real, nem mesmo pertenço à nobreza de Entre-Douro-e-Minho. Mas sou Bruxa! (A., 1966, p. 61)

Outro episódio em destaque é a alternância entre soberania e desprezo por Madeleine, a prima francesa: personagens como Dom Raymundo, Cavaleiro e os primos da Beringela a estimam, enquanto que outros, como Dr. Mirinho e Brites a rejeitam. A realidade sentimental pode ser observada no amor do Cavaleiro por Madeleine, uma vez que “O Cavaleiro da Barbela sonhava, sonhava com Madeleine ao seu lado” (A., 1966, p. 260), e no amor desta por Nuki, como se observa na passagem que expressa os pensamentos da personagem: “Ah, Nuki! Tu é que na verdade me fazes falta” (A., 1966, p. 94). A emocional pode ser relacionada à admiração de Madeleine por Dom Raymundo, por esse lhe lembrar o seu amado – Nuki: “Nuki e Dom Raymundo simbolizavam tantas coisas em comum!” (A., 1966, p. 79), bem como na forma como Brites é amarga com os outros como projeção de suas frustrações pessoais devido ao seu casamento infeliz e não consumado: “Os primos não compreendiam a sua frustração. Nunca a recompensaram” (A., 1966, p. 2056). Tais realidades se repetem, de fato, no texto de Ruben A., ou seja, são lembradas e aclamadas constantemente no texto de abordagem não linear, de forma que, nesse texto, o “ato de fingir” mantém sua marca registrada, configurando o imaginário como o efeito dessa realidade repetida, que se torna signo.

Em “O Imaginário” (1996), texto pertencente à mesma publicação, Iser propõe várias definições diferenciadas de fantasia e imaginação, o que faz com que o autor aborde a ambiguidade que eles podem alcançar. Dentre os conceitos apresentados por Iser acerca da fantasia, ele a apresenta como alteridade, e, assumindo essa forma, ela seria captável em um mundo alterável pela inspiração. Segundo Iser,

na evocação tradicional das musas, essa alteridade se manifesta como inspiração ou como *inventio*. Através dela, algo que lá não estava chega ao mundo, de modo que seu aparecimento é capaz de produzir um impacto não derivável naquilo que existe. A alteridade da inspiração era considerada uma loucura saudável que irrompia no mundo e que fazia com que os possuídos por ela escapassem do mundo (ISER, 1996, p. 2010).

Essa definição de fantasia pode ser aplicada ao romance de Ruben A.: a fantasia dos personagens fantasmas é captável nesse mundo paralelo em que vivem – a vida noturna da Torre. Os Barbelas também *escapam* do mundo em sua forma fantasmagórica.

No que diz respeito às possíveis evidências da presença do imaginário no texto ficcional apontadas por Iser (1996, p. 220), n^o *A Torre da Barbela* esse imaginário é evidenciado na presença dos fantasmas, ou seja, os Barbelas, e nas alucinações captadas pelo leitor no tangenciamento entre o sonho e realidade com o qual o narrador contribui, a fim de construir a *supra-realidade* surrealista. Como aponta Iser, “o que conhecemos como [...] fantasma e alucinação, constituem diferentes experiências que evidenciam um imaginário, independente daquilo que o estimulou” (ISER, 1996, p. 220).

Em sua relação entre percepção e imaginário (1996, p. 221-222), Iser aponta que a percepção fica ampliada nos componentes do imaginário, aplicando-se isso aos componentes em destaque na presente análise: os sonhos e as alucinações. Essa relação do imaginário com a percepção pode ser observada em *A Torre da Barbela*, uma vez que no momento em que os componentes do imaginário se realizam (sonhos, alucinações), a percepção das ideias se amplia, beirando o exagero. Cabe destacar, aqui, dois exemplos. O primeiro deles é o fato de Izabella ter-se tornado bruxa por decepção amorosa com Dom Raymundo:

Tive de me transformar em bruxa para evitar tantos escândalos. O amor é que conta na vida, o resto são tretas. Amar com força. Sempre. É o que interessa. Dom Raymundo foi vítima das intrigas cortesãs. [...] Não fiquei com ódio. São fraquezas humanas. Apesar de firma, Dom Raymundo também fraquejou. (A., 1966, p. 62)

O segundo é o exagero do amor do Cavaleiro, que o leva à loucura, fantasiando o rapto de Madeleine na manhã do casamento dela:

Madeleine lá ficara. Ele apenas trouxera o sonho. Era a consolação dos poetas enganados. Tinha de servir-se dessa coragem para enfrentar a agonia sentimental do moribundo que cada Barbela chama a si quando ao raiar do dia é obrigado a entrar no destino da vida. Dentro em pouco voltaria à sua condição de morto. Um descanso. Sobretudo saudável para recuperar as forças perdidas nas canseiras dos últimos tempos. (A., 1966, p. 261).

Essa loucura é abordada por Iser quando o autor aponta que é nela em que o imaginário se realiza em sua presença relativamente pura. Para Iser, o imaginário se introduz na alucinação através da consciência, a qual é exposta como intencionalidade mutilada. No romance de Ruben A., o imaginário de fato incide na alucinação através de uma consciência. Um exemplo disso é como o imaginário se dá nas alucinações do cavaleiro acerca do rapto de Madeleine, sendo esse episódio já citado anteriormente um fruto da consciência do personagem, ou seja, de sua “intencionalidade mutilada”.

A duplicação do fictício como instância ativadora do imaginário de que fala Iser (1996, p. 261) se dá no duplo presente no romance: o mundo do caseiro, diurno, da Torre como monumento nacional; e o mundo noturno, no qual os Barbelas vagavam pela Torre, os fantasmas de oito séculos da família Barbela, como se observa na seguinte passagem:

Os visitantes pouco mais davam. Raro aparecia alguém que indagasse dos reais motivos da fama dos Barbelas e do fantástico das noites, que só podia pressentir quem tivesse uma *segunda* visão. Mesmo que fosse abrangida toda a propriedade [...] nada mais o homem comum via. Aceitava a classificação de monumento nacional, engolia as explicações do caseiro e 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. (A., 1966, p. 4)

No ensaio “O Efeito do Real” (1972), Barthes apresenta o conceito antigo de descrição em contraste com o conceito atual, apresentando que a descrição com finalidade estética nasce na Antiguidade e continua na Idade Média, época em que ela não tinha compromisso com a realidade ou com a verossimilhança. A partir disso, pode-se concluir que a descrição que o narrador de Ruben A. utiliza possui essa finalidade estética de que fala Barthes: é a descrição da Idade Média, sem compromisso em retratar a realidade. Isso porque o verossímil, nessa época, possuía outro significado: caráter opinável, ou seja, sujeito à opinião do público. Assim como Barthes pontua, “são as regras genéricas do discurso que fazem a lei” (1972, p. 38). No romance de Ruben A., personagens fantasmas são apresentados, ou seja, o narrador de *A Torre da Barbela* é quem cria as leis do tecido narrativo, como observa-se no trecho:

Quando a linha do horizonte baixava em intensidade e os fumos azulados batiam a favor do vento e do andar das coisas, naquela dimensão abrupta que testemunhava o acender das constelações, os Barbelas realizavam-se vindos do sonho e da fantasia para os reais domínios da Torre (A., 1966, p. 6)

Ainda sobre a aplicabilidade no romance do conceito apresentado por Barthes, observa-se as leis de sobrevivência desses fantasmas, que deveriam sair das valas ao anoitecer e retornar antes do amanhecer, “era-lhes vedado [...] transpor a linha equatorial da treva para a luz. Se o tentassem, sujeitavam-se a perder a sua privilegiada condição” (A., 1966, p. 259). Há, ainda, a expulsão da prima Izabella que se torna Bruxa. Ambos os fatos (a expulsão e o bruxedo) só fazem sentido nessa atmosfera criada pelo narrador: a personagem fora expulsa devido à ausência de uma marca de nascença, e tornou-se bruxa por desgosto em relação ao abandono de Dom Raymundo, seu amante na Torre.

É possível pontuar, ainda, que o fato de o narrador de *A Torre da Barbela* fazer uso dessa descrição usada na Idade Média, com finalidade estética, funciona quase como uma ironia, uma vez que um dos personagens centrais do romance é o Cavaleiro, uma figura atemporal que faz menção a essa época, “ah, Madeleine, se soubesse 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” (A., 1966, p. 18).

É importante ressaltar, ainda, que o romance estudado constitui uma narrativa de ficção histórica. Para Barthes, o real não possui grande resistência à estrutura na narrativa de ficção, apenas àquelas determinadas pelo inteligível. *A Torre da Barbela* mantém esse traço, contudo, trazendo a ironia da representação histórica, usando o real fictício de um Portugal decadente representado pela família Barbela como o seu “real”, ou seja, sua referência essencial. Um exemplo desse traço são os personagens fantasmas, os quais representam, alegoricamente, os séculos de história portuguesa. Como exemplo, temos Dona Urraca, que apesar de ser fiel fervorosa da igreja católica, é mãe solteira de Menino Sancho: “Aquela Dona Urraca a bater no peito hora a hora, para esconder a verdade de ser mãe do Menino Sancho!” (A., 1966, p. 161) e o tempo todo perde perdão à Deus por pecados que não mais comete, provavelmente por culpa devido ao filho bastardo:

A capela resumia a única riqueza escultórica da Torre. Fora a devoção de Dona Urraca, em promessa a São Cyro, mercê dos bons ofícios do Abade da Motousa, que levava à construção, em 1789, daquele sacrário de recolhimento. A devota fidalga deixara que os canteiros fizessem obra à moda da época e a coisa resultara certa, religiosa. (A., 1966, p. 14)

Dona Urraca pertence ao século XVII, e constitui uma boa representação do Barroco, estética vigente na época, devido a essa oscilação entre seu amor por Dom Raymundo e o filho bastardo e a fé na Igreja Católica nessa fase de contrarreforma. A personagem pode ser

associada, ainda, à Urraca de Portugal, filha do rei Afonso I, e o fato de essa personagem histórica ter vivido durante o século XII justificaria o amor da personagem fictícia pelo patriarca Dom Raymundo, pertencente ao século XII. Já a personagem Princesa Brites pode ser relacionada à época em que viveu – século XIX, época do pessimismo realista – com o seu temperamento e história de vida. Ela é a personagem que traz as intrigas à tona:

As conversas picantes de Brites [...] a indiferença desdenhosa no trato com Mafalda, Urraca, e outras de maior nomeada; a sua vincada aversão – talvez pelo que lhe lembrava dos dias passados em França – para com Madeleine, tornavam-na insuportável nas noites em que queria ter graça à força. Mas – o eterno *mas* da vida da Torre – a sua tragédia escondia também uma tragédia de amor (A., 1966, p. 40)

Contudo, de acordo com o narrador, ela faz intrigas na Torre sem a intenção, como se fosse parte de sua natureza: “Não, Brites não era tão má quanto fazia parecer. Gostava até do Cavaleiro, mas nunca podia parecer que gostava” (A., 1966, p. 207); “os primos não compreendiam a sua frustração. Nunca a recompensaram, tinham-lhe respeito de viúva e contra isso se revoltava” (A., 1996, p. 206). A personagem também sofreu traição por parte de seu marido – príncipe francês, Senhor de Chenouilles –, configurando outro tema muito recorrente no pessimismo realista do século XIX. Isso é observável na seguinte passagem, referente à noite de núpcias de Brites:

Vem! Ela quem chamava por ele, ao contrário do protocolo do amor, aquele código oral que manda o homem guiar as investidas amorosas. Era Dona Brites que no seu castelo se mordida de sensação diabólica. Mas nada! Ele passou toda a noite de pé, na sala ao lado, a jogar cartas e a tomar uma jeropiga misturada com água de Vichy. (A., 1966, p. 206).

Outro personagem que merece destaque nesse aspecto é Dr. Mirinho. Ele representa a época vigente do romance, o século XX, e trabalha para o regime salazarista: “Dr. Mirinho, Visconde da Ponte Seca, era um coitado, um ser que, através da estatística binominal, avalia o mundo e despreza o amor por causa do excesso de trabalho em reuniões internacionais” (A., 1966, p. 147). É interessante notar que ninguém gosta dele na família, como se observa no pensamento de Mafalda:

D. Mafalda não podia ouvir. [...] Lérias, o que o Dr. Mirinho estava ali a exclamar. Seria possível que um homem formado por tão ilustre Universidade expelisse estatísticas tão indigestas para uma mulher? Os tempos haviam mudado, sem dúvida. Mas não seria ela, já morta, quem iria

ensinar àquele peralvinho [...] os modos e as artes de tratar uma Dama!” (A., 1966, p. 33)

Esse desgosto dos personagens com relação ao Dr. Mirinho também pode ser observado na seguinte passagem, a qual expressa os pensamentos de Madeleine: “o difícil seria não convidar o Dr. Mirinho, nas como evitar o convite? Bem ou mal, ele vivia na Barbela” (A., 1966, p. 68). O fato de os Barbelas não apreciarem a companhia de Dr. Mirinho pode ser interpretado como uma discreta crítica ao regime em vigência em Portugal na época de publicação do romance, uma vez que o personagem trabalhava em tal regime.

Com relação ao lado histórico do romance, assim como Torre é *transfigurada* pelos fantasmas ressuscitados, como observa-se em “aquele ressuscitar transfigurava a Torre” (A., 1966, p. 6), a história é transfigurada pelo romance de Ruben A., como sugere o próprio título do artigo publicado por Maria de Fátima Marinho, “A Transfiguração da História em *A Torre da Barbela*”. No romance de Ruben A. encontra-se uma reflexão sobre o semblante histórico, que é feita por meio desta coabitação de personagens de oito séculos diferentes, “que dialogam e se comportam num misto de folclore passadista e de atemporalidade reflexiva” (MARINHO, 2012) e dos quais presenciamos, ao longo do romance, a constante interferência tanto da memória individual quando da memória coletiva da família Barbela. Maria de Fátima aponta também que Robert Smadja, em seu *Famille et Littérature* (2005) define *A Torre da Barbela* como “um caso canônico de romance de família” (MARINHO, 2012), posição com a qual a autora não concorda. Para ela, o romance em questão é “um exemplo de interpenetração do passado no presente, na medida em que vários passados convocados terão como funcionalidade a de significar um presente opressivo e desinteressante” (MARINHO, 2012). Observa que o caseiro do romance é uma ponte para ligar os dois mundos que se confrontam: o dos mortos e o dos vivos.

A *transfiguração* de que fala no título é a “que ganha foros de cidadania em todo o romance” (MARINHO, 2012), ou seja, a autora aqui se refere à transfiguração dos mortos em vivos por aqueles, muitas vezes, possuírem o sentimento destes.

A supremacia da Torre está ligada com a supremacia da casa no romance de família, ou seja, “o destaque incontornável que o espaço assume nos diversos acontecimentos e nas diferentes suscetibilidades que se prefiguram no jogo familiar e temporal” (MARINHO, 2012). É a presença desta Torre que torna favorável o surgimento de todos os personagens do passado “que significam medos, aspirações, traumas e conflitos da humanidade” (MARINHO, 2012). A noção de atemporalidade é uma condição para que um ambiente propício ao

encontro de diferentes gerações de uma mesma família seja criado, familiares os quais compõem um ciclo de ações ao longo dos séculos – todos cometem os mesmos erros e virtudes.

Ainda, de acordo com a autora, a coexistência dos personagens aponta para um sentido de história da simultaneidade, devido à existência de personagens e acontecimentos de diferentes épocas num mesmo espaço. Há também a posição do narrador, quem nos chama atenção para a impossibilidade de saber a verdade completa, pois nos é apresentado apenas “o lado convencional da verdade” (A. *apud* MARINHO, 2012). O *Grande Nevoeiro* é discutido pela autora como um símbolo para a indefinição presente no romance; e é este nevoeiro, ou seja, esta indefinição que legitimará os atos, monólogos, diálogos e até mesmo a estrutura dos personagens, os quais se moldam através deste nevoeiro numa “dupla condição de viventes de outrora e de agentes de um significado a desvendar” (MARINHO, 2012). Este nevoeiro impossibilita a verificação do empirismo dos fatos passados e abre margem, portanto, para uma fabulação dos fatos.

A ausência de cronologia na obra também é apresentada por Marinho. Ela expõe que os personagens da família são sendo apresentados de maneira diversa e sem ordem cronológica. Explica também que cada membro da família é como “um microcosmos da nação, qualidades e defeitos individuais transformam-se em universais”, ou seja, cada Barbela é um “pequeno mundo” da nação de Portugal, e seus defeitos e qualidades, apesar de serem seus, tornam-se universais pois representam toda uma nação, como diz o próprio narrador num trecho escolhido por Maria de Fátima: “Aos poucos, tudo se definia como querendo dar a explicação que transforma uma família e seus pecados numa nação e seus defeitos” (A. *apud* MARINHO, 2012). Ou seja, há tanto dois polos de angústia constante: (1) aquela provocada por incertezas quanto ao passado; (2) aquela provocada por certezas inconcebíveis do presente.

Ao decorrer da obra, a ideia de indistinção entre dois estados irreconciliáveis dos personagens – vivos e mortos ao mesmo tempo – é debatida pelo narrador, que também afirma que “não eram as pessoas que estavam moribundas, sim, os sentimentos que as uniam” (A. *apud* MARINHO, 2012). Ou seja, há uma transferência de caracterização do personagem para o que ele sente, a qual abre portas para a compreensão das rivalidades entre os personagens de diferentes épocas. O uso de demasiada descrição de ornamentos e pormenores de vestuário ou modos é um disfarce para deixar o verdadeiro sentido do texto nas entrelinhas.

Os personagens simbolizam a frustração histórica, que é abordada pelo narrador através do uso do monólogo, do condicional e da ironia ao retratar a sensação de medo que é a

condensação dos sentimentos dos personagens, os quais são mascarados por quem os sente através da História. O monólogo assume um peso em muitos momentos da narrativa e representa a ausência de ligação ou empatia real entre os personagens, e é inclusive citado de maneira direta na obra pelo seu narrador: “A vida não chegara bem ao diálogo, o monólogo dominava os entusiasmos” (A. *apud* MARINHO, 2012). O uso do condicional possui o objetivo de “corporizar a contrafactualidade” (MARINHO, 2012), e é usado pelo narrador como um “apelo à utopia” (MARINHO, 2012) anunciada pela inexistência da morte e pela possibilidade histórica. O discurso irônico é muito empregado pelo narrador e propõe a remontagem de fatos implícitos, como que reforçando algo que já se sabia antes, que abrem portar para uma relação de cumplicidade entre ele e o leitor. A partir deste discurso irônico, observa-se que há personagens que são apresentadas em uma dupla vertente, sendo ao mesmo tempo estereótipo de sua época e comentando, também, das outras épocas, o que ressalta as incongruências e os contrastes nem um pouco desprovidos de sentido. Como exemplo, tem-se a nacionalidade de Madeleine, que representava a inovação na Torre, justamente como a França era uma utopia para os portugueses na década de 60, durante a ditadura salazarista. Observa-se, portanto, a significação do discurso irônico, que não se dá pelo acaso.

A aliança entre o Cavaleiro e Madeleine, bem como a fuga do infeliz casamento podem significar a união “entre dois tempos, duas concepções de vida, derivadas de dois modos de apreender a realidade” (MARINHO, 2012). A paternidade do Menino Sancho é mais sobre orfandade em nível geral do que sobre ascendência, ou seja, sobre a ausência de rumo do português. A Bruxa de São Samedo é a encarnação das características nacionais tanto em suas qualidades quanto na sua exclusão da Barbela. Dr. Mirinho é visto, pela autora, como porta voz oficial do regime, o que pode ser exemplificado pela maneira como despreza o jeito de Madeleine, que traduz o pensamento do Estado Novo difundia para passar a imagem de corrupção estrangeira maior do que a nacional.

O romance expressa a anulação do tempo e da morte. É uma proposta diferente de como tratar a História “que se transfigura num conjunto de premissas que aprenderam a lidar com a memória e seu poder subversivo” (MARINHO, 2012).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apontamos, *A Torre da Barbela*, de Ruben A., pode ser analisado pelo viés da estética surrealista, tanto nas questões temáticas quanto estruturais, ou seja, a construção da

supra-realidade sugerida por Breton, a busca do eu autêntico por Carpentier e a revolta surrealista contra as leis da lógica, contra a família e a Igreja Católica são apresentadas neste trabalho e analisadas na narrativa d’*A Torre da Barbela*.

A partir da estética surrealista e suas propostas apresentadas, delineamos a análise desse romance pela perspectiva da teoria do movimento surrealista exposta no conjunto de textos doutrinários comentados, presentes n’*A Estética Surrealista* (1995), abordando a construção da *supra-realidade* na representação dos personagens na obra, a partir da somatória da realidade exterior e interior dos personagens, realidades que são exploradas ao longo do romance pelo narrador de Ruben A.; assim como outras questões estruturais e temáticas do Surrealismo aplicadas no romance, como a ironia das instituições contra as quais os surrealistas travaram sua revolta e a discussão dos demais teóricos do movimento apresentados por Gomes (1995), como Raymond Queneau, Juan-Eduardo Cirlot e Alejo Carpentier. As discussões acerca dos principais textos de André Breton também foram analisadas e aplicadas ao romance de Ruben A., mostrando sua aplicabilidade na narrativa estudada – o alcance da *supra-realidade*, a visão dos sonhos a partir de Breton e a ironia que engloba a narrativa.

Por meio desse estudo, tentamos expor a teoria do movimento surrealista, bem como suas máximas, a fim de analisar a sua desenvoltura no romance de Ruben A., bem como aplicar os estudos de narrador feitos pelos críticos Oscar Tacca (1983), em *As Vozes do Romance*, Maria Celia Leonel (2000), em “Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador” e Wayne C. Booth (1980), em *A Retórica da Ficção*. A delimitação das instâncias criadas pela voz que narra foram apresentadas, de acordo com cada autor e os críticos por eles citados, e comentadas de acordo com o romance, como a comparação entre o estudo de Kayser (*apud* LEONEL, 2000) sobre a origem da ironia em *Memórias Postumas de Brás Cubas* e a origem da mesma em *A Torre da Barbela*, ou seja, que parte dessa ironia viria do autor implícito, que é imagem do empírico – Ruben A. – e metade de seu narrador, que é uma instância controlada também pelo autor implícito. Contudo, de maneira geral, acreditamos que a matéria de estudo – o romance de Ruben A. – é riquíssima em suas formas e temas, os quais se pretendeu explorar a partir dos autores e conceitos estudados – a estética surrealista e as teorias de narrador.

Procurou-se, ainda, apresentar um levantamento teórico das relações entre realidade e ficção, bem como uma breve abordagem acerca do romance histórico, aplicando ambas as teorias em na análise do romance, uma vez que esse se apresenta como uma narrativa de ficção histórica. Para tanto, utilizou-se dos textos “Atos de Fingir” e “O Imaginário”,

presentes em *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), de Wolfgang Iser, “O Efeito do Real”, de Roland Barthes, e “A Transfiguração da História em *A Torre da Barbela*”, de Maria de Fátima Marinho.

Pode-se inferir, portanto, que *A Torre da Barbela* pode ser analisado a partir da perspectiva do texto ficcional e suas relações com o imaginário, fantasia, imaginação e fictício, como propõe Iser. Notou-se, também, que o romance pode ser analisado através do tipo de descrição utilizada por seu narrador, ou seja, aquela utilizada na Idade Média, como apresenta Barthes. O narrador se utiliza desse tipo de descrição, que possui apenas caráter estético, sem possuir nenhum tipo de compromisso com a realidade exterior. Ainda sobre Barthes, concluiu-se que n^o *A Torre da Barbela*, como narrativa de ficção histórica, o real não resiste muito à estrutura, e traz uma ironia da representação histórica, ou seja, utiliza o real fictício de um Portugal decadente representado pela família Barbela.

Quanto ao lado histórico da narrativa, pontuou-se as reflexões de Maria de Fátima Marinho em seu artigo, expondo as ideias da crítica quanto à análise da face histórica desse romance.

Por meio do presente estudo, portanto, pretendeu-se expor, em sua primeira etapa, introduzir as ideias do romance, a teoria surrealista e sua aplicabilidade na narrativa estudada e os estudos acerca da instância narrador. Nessa etapa, pretendeu-se manter o foco nas relações entre realidade e ficção, tendo em vista os dois lados que tanto enriquecem o romance: o ficcional e o real.

REFERÊNCIAS

- A., Ruben. *A Torre da Barbela*. 3. ed. Lisboa: A. M. Pereira, 1966.
- BARTHES, Roland. O Efeito do Real. In: *Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Surrealista*. São Paulo: Atlas, 1995.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996.
- LEONEL, Maria Célia. Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador. In: *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000. p.67-75.
- MARINHO, Maria de Fátima. A Transfiguração da História em „A Torre da Barbela“. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 181, Setembro 2012, p. 24-32.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1983.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM, 1987.
- REIS, Carlos Antônio Alves dos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 2007.
- REIS, Carlos Antônio Alves dos. *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.