

AS RELAÇÕES ENTRE REALIDADE E FICÇÃO E O ROMANCE HISTÓRICO EM A TORRE DA BARBELA, DE RUBEN A.

THE RELATIONS BETWEEN REALITY AND FICTION AND THE HISTORICAL NOVEL IN A TORRE DA BARBELA, BY RUBEN A.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo 1

Resumo: As relações entre o real e o fictício, bem como a possibilidade de uma interpretação alegórica, são instigantes no romance *A torre da Barbela*, de Ruben A. O presente artigo averigua tais relações entre o real e o fictício, bem como se propõe a verificar, no romance, a possibilidade de uma análise alegórica. As investigações desse estudo foram baseadas nas leituras discutidas dos textos “*Atos de Fingir*” e “*O Imaginário*” (1996), de Wolfgang Iser, e “*O Efeito do Real*” (1972), de Roland Barthes. Quanto a averiguação acerca da face histórica do romance embasamo-nos em “*A Transfiguração da história em ‘A Torre da Barbela’*”, de Maria de Fátima Marinho.

Palavras-chave: Real. Fictício. Imaginário. *A Torre da Barbela*. Ficção Histórica.

Abstract: The relations between the real and the fictitious, as well as the possibility of an allegorical interpretation, are instigating in the novel *A torre da Barbela*, by Ruben A. This article investigates such relations between the real and the fictitious, as well as proposes to verify, in the novel, the possibility of an allegorical analysis. The investigations of this study were based on the readings discussed in the texts “*Atos de Fingir*” and “*O Imaginário*” (1996), by Wolfgang Iser, and “*O efeito do real*” (1972), by Roland Barthes. As for the investigation about the historical face of the novel we base ourselves on “*A Transfiguração da história em ‘A Torre da Barbela’*”, by Maria de Fátima Marinho.

Keywords: Real. Fictitious. Imaginary. *A Torre da Barbela*, Historical Fiction.

Introdução

As relações entre o real e o imaginário, a ficção histórica e a possibilidade de investigar nosso *corpus* como uma rica alegoria de Portugal são os temas que regem o presente estudo.

Quanto ao *corpus*, *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: fantasmas que ressuscitam de suas valas ao anoitecer e devem 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 e a inveja na intriga familiar, representados pela história da Bruxa de São Semedo; 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 de Madeleine de Barbelat, prima francesa, para com os costumes portugueses; esses, por sua vez, também rejeitam o moderno que Madeleine representa.

O escritor aqui averiguado, 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, novelista, 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).

O presente artigo se propõe a averiguar as relações entre a história e a ficção desse romance histórico, bem como a possibilidade de investigá-lo como uma trabalhada e detalhada alegoria de Portugal.

Para tanto, foram utilizadas seções de *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), de Wolfgang Iser, “O Efeito do Real” (1972), de Roland Barthes, e “A Transfiguração da História em *A Torre da Barbela*” (2012), de Maria de Fátima Marinho.

Relações entre realidade e ficção

Em “Atos de Fingir”, presente na obra *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), Wolfgang Iser inicia sua discussão apontando o “saber tácito” 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 em “O Imaginário” (1996), texto da mesma obra, 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 fanta-

sia 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 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 (ISER, 1996, 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). Consequentemente, 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.

Outro crítico importante para o presente estudo é Roland Barthes, que em “O Efeito do Real” (1972) 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 proposta, primeiramente, o crítico aponta para o fato de que a descrição, na cultura ocidental, não ficou fora do sentido, mas sim “a muniu 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.

O romance histórico

Discutindo, em um terceiro momento, o trabalho de Maria de Fátima Marinho em “A Transfiguração da História em *A Torre da Barbela*” (2012), observa-se que 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: construía 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.

As relações entre realidade e ficção e o romance histórico em *A Torre da Barbela* (1966)

No romance de Ruben A. (1966), podem ser notados alguns dos aspectos discutidos por Wolfgang Iser (1996) e Roland Barthes (1972).

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, nesse estudo, as relações entre real e ficção presentes no romance.

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 admira-

ção 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.

Já em “O Imaginário” (1996), 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’*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 *suprarrealidade* surrealista, como proposto por Bozzo e Lopes em “A suprarrealidade e outros aspectos surrealistas em *A Torre da Barbela*, de Ruben A.” (2016). 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).

Quanto ao 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, como aponta Marinho (2012). 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 ensaio 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. Marinho 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 portas 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 Smedo 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 Made-

leine, que traduz o pensamento do Estado Novo difundida 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).

Considerações Finais

Procurou-se 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” (1972), de Roland Barthes, e “A Transfiguração da História em *A Torre da Barbela*” (2012), 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’*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 ensaio, expondo as ideias da crítica quanto à análise da face histórica desse romance.

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**. Tradução: Célia Neves Dourado. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BOZZO, Gabriela Cristina Borborema; LOPES, Tania Mara Antonietti. A suprarrealidade e outros aspectos surrealistas em *A Torre da Barbela*, de Ruben A. In: **Vocabulo: Revista de Letras e Linguagens Midiáticas**. Artigo, volume X, número 1, Junho de 2016, p.1-20.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996.

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.

Recebido em 23 de agosto de 2020.

Aceito em 23 de agosto de 2021.