

D' A TORRE DA BARBELA

PANORAMA FANTÁSTICO DE UMA RELAÇÃO MÍTICA

Tanto o leitor implícito como o leitor empírico do romance que Ruben A. (Ruben Andresen Leitão) deu ao prelo em 1964 ¹ não podem ficar indiferentes ao repto indirecto que o narrador lhes lança, logo no início da obra, quando descreve a pouca exigência, senão mesmo indigência, em termos de motivações histórico-culturais dos visitantes da Torre de Barbela:

«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*.» (p. 11).

Fugindo à designada estreiteza de horizontes do «Homem comum», não resta a esses leitores ² senão a aventura de uma *visão/leitura segunda* que os conduzirá, desta feita já não pela voz em ladainha mecânica do caseiro, cuja história» nada tinha de comum com a verdade» (p. 9), mas pelo discurso do narrador extra-diegético e onnisciente que, sublinhando os limites de versão diurna do caseiro, os faz aceder ao «banho noctívago na sua /da Torre/ vida de séculos» (p. 12). Daqui se infere que a leitura

¹ Tendo sido impossível encontrar a 1.ª edição, e pressupondo não terem sido feitas alterações dignas de registo, as indicações das páginas para que remetemos ao longo do trabalho, referem-se a RUBEN A. — *A Torre da Barbela*, Lisboa, Editorial Presença, 1983.

² O facto de nos referirmos a dois tipos de leitores deve-se à distinção tipológica subjacente à «teoria do efeito estético» desenvolvida por Wolfgang Iser. É a partir daí que utilizamos o conceito de *leitor implícito* como aquele imposto pelo Texto, na medida em que este desenvolve intrinsecamente um determinado «ponto de vista» para o leitor. Cf. ISER, Wolfgang — *L'acte de lecture — Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardadga, Éditeur, 1985, pp. 60 a 76.

simbólica ou mítica de *A Torre da Barbela*, mais do que um apêndice interpretativo da obra, é uma sua condição estruturante sob forma de «sistema semiológico segundo» para a qual o narrador frequentemente apela, cumprido assim aquilo que o mito tem de «carácter imperativo, de interpelação»³.

De modo nenhum indiferentes ao horizonte hermenêutico desta obra, não ignoraremos aqui quer o ensaio de José Palla e Carmo que precede a 3.^a edição⁴, quer a lúcida divagação de Eduardo Lourenço no seu «Envoi et Adieu à Madeleine»⁵. Ambos, mas particularmente este último, foram sensíveis aos apelos intradiscursivos do romance e catapultaram o domínio do fantástico da história dos Barbelas para o nível do mítico da História de Portugal. Se em José Palla e Carmo, em 1965, ainda era notório um certo receio, pudor ou «mal-estar hermenêutico», no relance incisivo do autor de *Nós e a Europa* a virtualidade exegética transforma-se em fulgurante axioma:

«Nous devons à l'auteur de *Torre da Barbela*, Ruben A., la version la plus cocasse, et tout compte fait, la plus profonde de ce mythe de notre passion française. Le roman de Ruben A. (...) est le récit de nos huit siècles de sainte absurdité heureuse, de notre repos provincial, troublé par la présence de notre lointaine et désinvolte cousine française, Madeleine. Pour Ruben A., l'histoire de l'amour fou du Chevalier de Barbela pour sa cousine Madeleine est l'histoire de notre imaginaire érotique, culturel et littéraire.»⁶

Face a tais emblemáticas asserções, quase nada mais resta senão regressar à *Torre* de Ruben A. e analisar os elementos narrativos que nos permitem comungar dessa apreciação global.

Destacado que fica pelo conjunto diegético o enredo amoroso entre o Cavaleiro e Madeleine, interessará recuperar o seu simbolismo a partir da(s) imagem(s) delineadas dos (e pelos) intervenientes.

³ Estamos aqui a seguir claramente a acepção barthesiana de mito, enquanto representação colectiva que, por meio de um sistema de signos, transforma em natural e universal uma *mediana* visão cultural. Cf. BARTHES, Roland — «O Mito, Hoje» in *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 181-223.

⁴ Cf. Prefácio de José Palla e Carmo in RUBEN A. — *A Torre da Barbela*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Lda., 1966.

⁵ LOURENÇO, Eduardo — *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, INCM, 1988, pp. 115-126.

⁶ *Ibidem*, p. 116.

Uma relação entre estereótipos

Adoptemos aqui o termo estereótipos para designar os lugares comuns ou *clichés* a partir dos quais é visto o Outro ou seja, aquele que rompe com a continuidade de um eu: Madeleine para o Cavaleiro, assim como o Cavaleiro para Madeleine. Cada um deles, ao transportar consigo um tempo e espaço precisos e diferentes entre si, desenvolve uma relação que é mais do que a relação entre dois indivíduos, traça sobretudo um cruzamento, de matriz simbólica, entre as coordenadas que cada um incarna, ou, a um nível complementar, que cada um reconhece no outro. Será então a partir daí que funcionam as ideias sobre esse Outro, linearizando a complexidade que realmente o constitui.

A personagem centrípeta da obra — Madeleine — «a prima das francesas», congrega em si todas as características essencialistas da mulher fatal, que o é na medida em que se destaca do ambiente circundante ao encarnar todo um mundo de diferenças de cariz individual e social, suscitando por isso mesmo tanto o espanto como uma indisfarçável cobiça.

«Ah estas francesas!» (p. 16) é o consolado desabafo com que Dom Payo sintetiza o que nele, homem do século XVI, provoca essa personagem estimulante e experimentada. Madeleine é de resto o centro das atenções e dos desejos mais ou menos camuflados de todos os homens da Barbela e da Beringela, desde Dom Raymundo, do tempo da Fundação da nacionalidade lusíada, ao mais novo dos Barbelas, o menino Sancho:

«Final parecia — e até certo ponto era verdade — que todos estavam apaixonados por ela.» (p. 78).

Essa atracção passional que começa por ser, sublinhe-se, unívoca, torna-se tanto mais significativa quanto revela o «espírito tacanho e, pior, tímido» (p. 78) dos Barbelas, por oposição realçante à naturalidade descomplexada da prima francesa. O contraste torna-se particularmente notório devido à desigual intensidade com que é vivida a relação entre o Cavaleiro e Madeleine. Ele, um ser eternamente inadaptado, uma espécie de aventureiro franciscano, entre o quixotesco e o platónico, fica não só completamente bloqueado com a presença de Madeleine, como ansioso com as repercussões daquele «coito que atravessava os séculos» (p. 22). Curiosamente, é Madeleine quem tira a virgindade, se assim se pode dizer, ao Cavaleiro, embora nela esse acontecimento de iniciação amorosa seja um episódio mais que se perde no contexto das diferentes descobertas com que «passa o Tempo» na terra dos primos.

Os pares opositivos constituídos pelas atitudes comportamentais de cada um integram-se numa visão mítica, à força de imagens cristalizadas ou de caricaturas, que vai sendo ordenada, também ela, em oposição entre Barbela (Portugal) e Paris (França), chegado ao ponto de ganhar, por momentos, todo o fulgor teatral de uma imagem cénica:

«A representação estava no fim da primeira parte. Ali, lado a lado, Madeleine e o Cavaleiro digladiavam-se na procura da felicidade que cada um trazia dentro de si. Dois mundos que se mediam animados pelo fogo de uma chama intransmissível.» (p. 59).

A falta de uma verdadeira reciprocidade será de resto a tónica principal desta paradoxal relação que confirma mais o afastamento do que sela a aproximação.

Assim, ao Portugal provinciano e retrógado (como Madeleine faz notar há dois séculos que real ⁷ e simbolicamente a separam do Cavaleiro), à Barbela isolada e mais do que moribunda, morta, opõe-se a vivacidade de Paris, o seu bom gosto e as aventuras exaltantes que quotidianamente proporciona e de que Madeleine dá testemunho. Até Dona Brites, que carrega da «cidade das Luzes» uma pesada frustração amorosa, não deixa de constatar de uma forma mitificante graças à resumida evidência com que encerra qualquer possível comparação:

«Aqui para nós, não há nada como Paris.» (p. 34).

Para o próprio Cavaleiro, aquilo que o apaixonou ou excita na prima Madeleine é uma súpula inextricável de atracção física e de ansiosa curiosidade por aquilo a que chamará «França da minha imaginação» (p. 45):

«De novo o Cavaleiro trabalhava com os olhos o tornozelo elegante de Madeleine. Não sabia que responder. Era tudo diferente! Paris! — Já em tempos lhe haviam falado em Notre-Dame, uma igreja um pouco maior que a da Moutosa onde havia sermões de sete horas sem interrupção. Belas coisas essas! Mirava Madeleine extasiado.» (p. 20).

⁷ Trata-se obviamente de um real que pressupõe que a vida nocturna e moral seja tomada numa atitude «matter of fact», utilizando a expressão de José Palla e Carmo no prefácio já citado. O leitor empírico que lê as peripécias nocturnas no Jardim dos Buxos pela perspectiva do *fantástico*, é frequentemente induzido a comungar do *ponto de vista realista ou realizante* do leitor implícito, graças aos comentários do narrador, directos, ou pela voz das personagens.

Completamente absorto por novos e diferentes impulsos que se atropelam em pensamento e lhe bloqueiam o discurso, acaba por ser traído pela insólita pergunta «Que bonito peito que a prima tem! Deita fumo?», agravada ainda pelo comentário tão atento quanto irónico do narrador: «A frase sintetizava, com certeza, a ruminação de muitas horas.» (p. 21).

A associação Madeleine — França, ou metonímica e simbolicamente Paris, par associativo esse a que o Cavaleiro há-de quase sempre recorrer, surge num outro momento crucial da diegese, quando Barbelas e Beringelas são convidados para o casamento da prima. Aí, a ida a Paris não é só, nem exclusivamente, a grande oportunidade de se confrontarem com o espaço idealizado, mas a de romperem com o fatalismo de uma vida suspensa, com a fragilidade trágica que até na morte os habitava:

«Os segundos de compreensão colectiva aviventaram séculos de adormecimento convencional e a ida a Paris aparecia, assim, enegrecida pelas exigências flutuantes do código de família.» (p. 140).

Já aquando da visita de Madeleine a Beringela, a auto-análise que de si mesmos faziam os primos era sinal de um resignado provincianismo promovido a esboço caricatural. Surpreendidos com o progresso técnico de que lhes dava conta Madeleine, suspiravam:

«Ah, como nós precisamos de ir lá fora aprender essas coisas! Sabe, estamos para aqui a cozinhar bacalhau e a ver navios na barra de Viana. Exportamos enguias e trutas assalmonadas — o resto é esperar por morrer sem ter tomado parte na vida. Passa-nos ao lado» (p. 46).

A imagem particularmente petrificada e petrificante de Portugal por via dos Barbelas (pp. 130-131), que torna, como se possível fosse, a sua condição de mortos ainda mais inerte, ganha traços de exotismo, pelo menos temporal, aos olhos de Madeleine. De facto, para ela a visita aos primos portugueses, que começara por ser uma espécie de «dépaysement» terapêutico, torna-se aos poucos na fantástica revelação pluri-sensitiva dum passado que julgava completamente extinto: desde as conversas agrícolas no decorrer da mais afável e solícita hospitalidade, desde o paladar delicioso de uma enguia «de 1822, tipo Constituição Liberal» (p. 48), à volúpia da relação amorosa inesperada e insólita, à memória do mais puro sentimento religioso, ao êxtase face a uma paisagem que lhe faz pensar num «refúgio secreto para os Deuses da Flora» (p. 70) e a faz ver, sob as águas do rio, o

Olimpo de poetas lusíadas de que só chega a reconhecer Diogo Bernardes e Sá de Miranda (p. 88). Desta feita, o *cliché* «nada como em Paris», sem chegar a ser desmontado, inverte-se e eis Madeleine a admitir, via uma cúmplice voz *dual* ⁸.

«Nem em Paris nem nas terras por onde tinha andado se lhe deparava tal espectáculo. Não a Barbela era um sítio de cartomantes possibilidades. Que espanto!» (p. 88).

A essa imagem aureolada de uma paisagem vista por alguém em descanso de compromissos sociais e, por isso, de alguma forma em çura de civilização, responde num outro momento e em eco negativo, o desabafo do Cavaleiro:

«Agora vai para Paris e conta a todos as férias que teve. Dirá que a Barbela é um sítio ideal. (...) Como seria bom só vir cá a férias! (...) Aqui o bom é ser-se estrangeiro.» (p. 58).

A irredutibilidade do mistério

Ao fantástico misterioso de uma vida pós-morte, quase normal, no reino da noite, seguindo um enredo amoroso atravessado pelos séculos da História de uma Nação, vem encaixar-se qual «mise en abyme» — fantástico dentro do fantástico — o sibilino poder da prima Isabela, segregada do clã familiar na sequência de uma história de amor que remonta aos tempos da Fundação do Reino. A Bruxa — tal como aparece designada — desencadeia uma isotopia da feitiçaria que as reflexões de Madeleine vêm não só confirmar como ampliar à escala de uma caracterização colectiva:

«E era isso que a esmagava nos Portugueses; tinham bruxarias mais fortes do que a verdade.» (p. 91).

Desejosa de conhecer aquela que permanecendo à margem da família, de alguma forma a controlava, Madeleine tem uma, aparentemente incompreensível, reacção de terror quando pela primeira vez se aproxima dos

⁸ Trata-se de uma expressão de Roy Pascal, citado por Vítor Manuel Aguiar e Silva, e que nos parece particularmente oportuna para definir a convivência frequente e não raro ambígua, entre a voz do narrador e a das personagens neste romance. Cf. SILVA, Vítor Manuel Aguiar e — *Teoria da Literatura*, 4.ª edição, Coimbra, Almedina, 1982, p. 732.

domínios da Bruxa de Semedo. Como se, no fundo, a detentora do poder pela sedução, pressentisse a sua própria impotência face aos insondáveis desígnios da maga, ou seja daquela que se viu obrigada a substituir a força do Amor pelas forças recalçadas e implacáveis do *Fatum*.

Com a visita ao Monte de São Semedo, Madeleine completa a sua descoberta iniciática do mundo dos primos lusíadas e compreende, finalmente, a relações *Amor-Morte* que pairavam sobre a Torre. Até certo ponto, o verdadeiro «golpe de teatro» que vem a constituir o rapto do Cavaleiro na manhã do programado casamento de Madeleine em Paris, parece ser consequência dessa extensão radical da(s) força(s) de Eros. Madeleine rapta o Cavaleiro na ânsia (in)consciente do poder libidinoso e de forma a subtrair a (e)terna virgindade do Cavaleiro à acção de terceiros, nomeadamente da Bruxa. Ora, na medida em que um tal acto abre a perspectiva de uma vida comum entre representantes de tempos diferentes, começa a imperar o espectro do mistério do futuro e já não o do fantástico do passado: «É a primeira vez que um Barbela vive para o futuro. Já pensaste nos problemas que isso vai criar!» (p. 167) — pergunta o Cavaleiro. E se este, encarando lucidamente o estigma dos Barbelas, se abre de uma forma disponível e cândida à novidade, à ordem subversiva do Amor, os seus conterrâneos não conseguirão vencer o «Grande Nevoeiro» (p. 101) ou seja o medo de transpor a barreira do que, para eles, é já conhecido.

Ao deixar-se conduzir pelas «forças mágicas do destino» (p. 166) que, mais uma vez a Torre passa a soltar, os Barbelas adoptam um comportamento mítico para se defenderem contra o Tempo.

Entre a lei dinâmica da vida e a lei conservadora da morte, insistem nesta última, por vontade própria ou tão só por misteriosa obrigação:

«Barbela que teimasse em marchar descarado ao encontro soalheiro dos rubros nascentes, lá estava a Bruxa de São Semedo para o agarrar, imobilizando-o por mais séculos na posição esticada da pedra tumular.» (p. 189).

A morte de Madeleine que nos é dada pela visão de um dos primos de Beringela, perpetua, com a auréola do rito sacrificial, o ciclo de Amor-Morte que entranha, ao longos dos séculos a História, ou seja, a vida da Torre ⁹.

⁹ A par do exemplo da Bruxa de Semedo para quem um Amor renegado a conduziu aos poderes mágicos de vida e de morte com incidências em todos os habitantes da Torre, surge, como exemplo tutelar, a referência ao Amor trágico de Pedro e Inês e ao facto desta ter sido coroada rainha depois de morta (Cf. p. 91).

Pouco importa se fica por esclarecer completamente qual teria sido ao certo o motivo da condenação, embora sejamos levados a depreender que se tivesse tratado de imolar um bode expiatório, como reacção desesperada dos Barbelas quando estes sentiram ameaçada a sua rotina quiasmática de mortos-vivos ou de vivos-mortos.

Aliás, essa margem do inexplicável não faz mais do que reverter a favor da lenda, ou seja de mais uma ficção dentro da ficção, e sobretudo, a favor dessa sempre curiosa inversão axiomática que a morte estipula: de desavergonhada e frívola, Madeleine passa a santa heroína — uma segunda Joana d'Arc — aos olhos e juízos dos retrógados e machistas primos de Beringela (p. 187). Pela cruel condenação, Madeleine liberta-se da monotonia do estado mortal dos Barbelas e acede à condição vital do mistério, por outras palavras, à imortalidade. De resto, note-se a carga simbólica da oposição geométrica entre os movimentos ascendente e descendentes: Madeleine *sobe* ao cadafalso enquanto que os Barbelas estão condenados a *descer* todos os dias, durante séculos a fio, às suas pedras tumulares. Nem na morte há (entre eles) igualdade... Antes pelo contrário, a morte vem extemporalizar, e portanto mitificar, uma diferença hierarquizante que, sem ela, poderia ser encarada como sendo circunstância ou acidente histórico.

Uma surreal imagologia

Se fizermos apelo a uma intertextualidade homo-autoral, constataremos que noutras obras do autor de *A Torre da Barbela* subjaz igualmente uma representação, mais ou menos explícita, da identidade de Portugal ou do ser português. A esse mosaico de imagens, projecção de um olhar inevitavelmente selectivo, houve já quem chamasse «O Portugal de Ruben A.»¹⁰, painel fulgurante de todas as tensões ou «colagem da desidentidade nacional»¹¹.

Não será impunemente que, na obra em análise, a romanceada introspecção nacional se desenrola a partir da relação com uma estrangeira, não uma qualquer, mas com uma francesa. De resto, e como já o salientámos no início, foi a eloquência desse dado que levou Eduardo Lourenço a ver

¹⁰ Cf. AURÉLIO, Diogo Pires — *O Próprio Dizer*, Lisboa, INCM, 1984, pp. 89-95. Trata-se aí de um pequeno ensaio a partir do romance *Kaos* de Ruben A.

¹¹ *Ibidem*, p. 95.

neste romance «o mito da nossa paixão francesa». Ora, o que, para além disso, nos parece importante salientar é a **coincidência do relance imagológico da obra e da sua atmosfera surrealista** ¹². Referimo-nos não ao surrealismo na sua versão dicionarística incluída no Primeiro Manifesto de André Breton ¹³, mas à acepção que também aí surge, mais vaga e abrangente, de resolução de dois estados aparentemente contraditórios como o sonho e a realidade, acepção essa que se articula com as, também aí citadas, dimensões do maravilhoso e do fantástico.

O encadeamento narrativo em *A Torre da Barbela* cria uma a sensação de nivelamento entre o estatuto de verosimilhança da diegese primeira — as visitas comentadas pelo caseiro à Torre de Barbela — e o carácter impossível e fantástico da vida nocturna dos seus habitantes já mortos, que desdobrando-se a partir da primeira, constitui o que se poderá chamar uma diegese segunda. Não só a instância receptora, desde o início da obra, é conduzida, como vimos, a tomar em relação a esse nivelamento uma atitude de crédito em nome da verdadeira e profunda realidade, como as duas

¹² Aliás, alguns traços diluídos do surrealismo constituem, segundo Maria de Fátima Marinho, uma característica comum a muitos autores a partir de meados dos anos 50. Podemos mesmo encontrar no seu vasto estudo sobre o surrealismo em Portugal, uma análise do que pode constituir, em termos de estrutura profunda e superficial, o «espírito surrealista» no romance *Caranguejo* de Ruben A. Cf. MARINHO, Maria de Fátima — *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 259-261.

¹³ Toda a subtil e esmerada construção, a vários níveis, deste romance supera a narração linear e *realista*, ao mesmo tempo que nega claramente qualquer princípio de automatismo psíquico e verbal, sendo este, num primeiro momento, a reivindicação central do Texto de Breton. Se atendermos ao discurso metatextual de algumas passagens da *Autobiografia* de Ruben A., encontramos dados interessantes relativos à génese de *A Torre da Barbela*.

Assim, contando uma viagem que fizera por Terras Minhotas, o autor (ou melhor narrador, uma vez que subscreve que «a autobiografia é o mais puro romance») revela como a ideia deste romance lhe em reacção imediata ao que era um misto de realidade paisagística e de visão fictícia, e como o desbravamento interior de tudo isso, assim como a sua escrita foram particularmente morosos:

«De Ponte de Lima para baixo a coisa é muito séria, tão séria que me fez rebentar mais tarde um romance de que ainda tenho as mãos a arder, saiu de uma verdade, foi engendrado, emprenhado na Natureza (...) a Barbela estava ali, nascia junto de mim. Eu ia de tal forma impressionado que não percebia! Este é um dos mistérios que nunca consegui desvendar, apenas passados muitos anos. Olhava para aqueles solares e via qualquer coisa de muito transcendente, via diante de meus olhos (...). As minhas distâncias eram cósmicas. Mergulhava, via Madeleine e o Cavaleiro a passearem, iam em direcção à Bruxa de São Semedo. O que reparei nesse dia levou-me cinco anos a escrever. Puxa!». RUBEN A. — *O Mundo à minha procura* — *Autobiografia III*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda., 1968, pp. 109-110.

histórias acabam por se entrecruzar com as alusões aos ruídos nocturnos e culminando, já no final, com a revolta dos Barbelas mortos no Jardim dos Buxos, em reacção ao comentário de um visitante da Torre. Se a este processo acrescentarmos ainda, por um lado, passagens de fantástico dentro do fantástico, como é o caso da viagem visionária de Madeleine e do Cavaleiro no fundo do rio, em Ribeira Lima e, por outro, inúmeros recursos a «efeitos do real» (toponómicos reais e personagens históricas, par a par com fictícios; apelo a pretensos documentos, nomeadamente teses de doutoramento), chegaremos à conclusão que estamos face a um romance que, pela própria sintaxe diegética e sua interacção com o discurso narrativo, materializa a **fusão** almejada pelos surrealistas e sintetizada por André Breton do seguinte modo:

«Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a plus que le réel.»¹⁴

O real para que nos remete *A Torre da Barbela* é o da noite e da morte, mas simultaneamente o da vida labiríntica dos sonhos e dos desejos, tópicos caros à «démarche» surrealista, assim como o são a força subversiva do Amor, associada à atracção incontrolada pelo feminino enquanto encarnação de uma ordem outra: o estranho (aqui mesmo o estrangeiro); o não racional (aqui, os domínios da libido com Madeleine e os da vidência com a Bruxa de Semedo).

Aliás, importará perguntar se não é inevitável que todo o texto imagológico, enquanto projecção realizante de uma interioridade, seja surreal no sentido da fusão a que nos referimos. Se optarmos pela afirmativa estaremos a reconhecer-lhe a sua autonomia de revelação mitificante, mais do que atribuir-lhe uma qualquer e eventual função documental e/ou pragmática de terapia individual ou social.

Assim, quando um texto literário estabelece uma imagologia que se abre declaradamente à relação com o Outro (o que, explicita ou implicitamente, acontece sempre), não poderemos pedir-lhe um retrato verídico ou mesmo verosímil da alteridade em causa e da relação que com ela se estabelece.

Não obstante, e na ordem do simbólico, encontramos uma homologia entre a tensão *Amor-Ódio* com que Madeleine é recebida na Barbela e a

¹⁴ BRETON, André — *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio, 1988, p. 25.

relação/tensão Mania-Fobia¹⁵ com que nos relacionámos com o paradigma cultural francês, ou mais especificamente com a sua literatura. Porém e ao contrário do «Envoi et Adieu à Madeleine», não podemos deduzir a partir do romance de Ruben A. aqui em causa, que «nos comptes avec Madeleine sont soldés.»¹⁶ Os diferentes aspectos analisados conduzem-nos, em termos de sensação global e extrapolando, como sugerido, os limites romanescos, a um misto de auto-comiseração, remorso ou má-consciência à escala nacional, muito mais do que a uma lúcida (auto) análise e relação equilibrada com o estrangeiro (França) que anuncia Eduardo Lourenço no final do citado ensaio.

De resto não poderíamos esperar do romance uma clarividência analítica do nosso «caso» com a França. *A Torre da Barbela*, enquanto discurso ficcional e pela expansão estruturada da vidência, reescreve o mito não podendo deixar de ser essa a sua função.

Relacionando o Mito com a História e sem de modo nenhum querermos subsumir o romance de Ruben A. ao desprestigiado estatuto de obra datada, não poderemos deixar de lembrar que a reescrita do mito aqui subjacente é também ela necessariamente histórica, ou melhor, corresponde a uma função histórica.

Com efeito, os anos 60 em Portugal, ao manifestarem, pelo lado oficial, um quase orgulhoso anacronismo e ostracismo e, pelas margens mais ou menos clandestinas, uma ânsia desmesurada de novidade e de abertura, prestavam-se necessária e perfeitamente a este artiloso panorama crítico nacional, recorrendo à fantástica introspecção, mediante uma relação mítica com o paradigma estrangeiro, na altura ainda e inevitavelmente o francês¹⁷.

Ana Paula Coutinho Mendes

¹⁵ Daniel Henri - Pageaux, ao enumerar os quatro tipos possíveis de relações entre uma cultura nacional e um cultura estrangeira, refere precisamente um primeiro caso em que a cultura estrangeira é vista como absolutamente superior à nacional, havendo por isso uma «mania»; em seguida foca o caso antagónico, quando a cultura estrangeira é encarada como inferior ou negativa, originando a «fobia» in PAGEAUX, Daniel-Henri — *Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle*, «Synthesis», VIII, Bucarest, 1981, p. 14. Noções retomadas também em MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri — *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.

¹⁶ LOURENÇO, Eduardo — *Op. cit.*, p. 126.

¹⁷ Paradigma esse recuperável no próprio facto do romance enveredar pelo universo ficcional surrealista, ainda que nos termos já referidos, e que se enquadram no contexto de uma recepção tardia e consequente assimilação filtrada do surrealismo francês em Portugal.