

ESPAÇO E NARRAÇÃO EM *LES FOUS DE BASSAN*, DE ANNE HÉBERT E *BUFO & SPALLANZANI*, DE RUBEM FONSECA

Dilma Castelo Branco Diniz
UFMG

O romance quebequense *Les Fous de Bassan*,¹ de Anne Hébert, e o romance brasileiro *Bufo & Spallanzani*,² de Rubem Fonseca, apresentam alguns pontos em comum. Além de terem sido lançados mais ou menos na mesma época, o primeiro, em 1982 e o segundo, em 1985, ambos se configuram como histórias policiais que apresentam, cada uma, um narrador que se revela culpado de assassinato e, ao final, não é punido.

Esses romances têm ainda o mérito de serem textos muito bem elaborados. Com essa obra, Anne Hébert obteve o prêmio Fémina de 1982, e Rubem Fonseca constrói um texto que exhibe uma “estranha conciliação da metaficção” – considerada elitista – “com o romance policial”, visto mais freqüentemente como literatura de entretenimento ou de consumo.³

Neste trabalho, pretendo analisar, numa leitura comparativa, a criação dos espaços romanescos e o modo de narrar empregado nas duas obras citadas.

1. Os espaços romanescos

A história de Anne Hébert se passa numa vila imaginária, situada num espaço real próximo do rio São Lourenço, entre Cap Sec e Cap Sauvagine, na província canadense do Québec. Trata-se de uma comunidade anglófona, leal à coroa britânica, que, após a independência americana, deixa a Nova-Inglaterra e vem se estabelecer numa faixa litorânea a que deram o nome de Griffin Creek. Os habitantes dessa vila eram protestantes e puritanos vivendo num isolamento propício à manutenção de tradições seculares. É

¹ HÉBERT, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris: Seuil, 1982. Todas as citações seguidas de FB e do número da(s) página(s) correspondente(s) são tiradas dessa edição.

² FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. Todas as citações seguidas de BS e do número da(s) página(s) correspondente(s) são tiradas dessa edição.

³ BOECHAT, Maria Cecília B. *Na cena do crime*. Uma leitura de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca. 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

nesse espaço fechado e sufocante que desaparecem na praia duas primas adolescentes, Nora e Olivia Atkins, na noite de 31 de agosto de 1936, tragadas pelo mar. Soube-se, depois, que as duas meninas, uma de 15 e outra de 17 anos, foram estranguladas e uma delas, violada.

O espaço narrativo de *Bufo & Spallanzani* é completamente diferente: em vez da cidadezinha pacata, a história de Rubem Fonseca está ambientada numa cidade grande, o Rio de Janeiro. Logo no início do livro, sabe-se da morte de uma jovem e bela senhora da sociedade, Delfina Delamare, esposa de um conhecido milionário, Eugênio Delamare. Pairava no ar uma dúvida: teria ela sido assassinada ou cometido suicídio? Como na grande maioria dos romances policiais, inclusive no de Anne Hébert, a revelação do assassino vem no final.

Embora se mostrem tão diversos em seus espaços narrativos, os dois romances apresentam um procedimento semelhante de metaforização que se encontra vinculado ao título de cada um.

No caso de *Les Fous de Bassan*, a natureza, mais do que um ambiente pitoresco, torna-se uma espécie de figura onírica que sublinha, provoca ou amplia uma história de paixões. O próprio título do livro sugere um duplo sentido. Literalmente, os “fous de Bassan” são pássaros “das ilhas e dos litorais que caçam os peixes mergulhando e cujo voo parece incoerente”,⁴ daí o seu nome. A expressão “fous de Bassan” é repetida inúmeras vezes no texto, no plural e no singular, e às vezes só a palavra “fou” aparece para designar o pássaro. Mas a palavra “fou”, no seu sentido primordial de “louco” também aparece. Desde o início do livro, são numerosas as referências a “fou” e à “folie” (loucura), como na frase que se segue, em que várias expressões pertencentes ao campo semântico da loucura se multiplicam:

Ces filles sont *folles*. Non complètement *idiotes* comme leur frère Perceval, ni maléfiques comme leur autre frère Stevens, mais *folles* tout de même. *Niaiseuses* de manières. Avec dans la tête toute une imagerie *démence* qui se dévergonde sur mes murs. Ces filles sont *hantées* [...]. Pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d’oiseaux. (FB, 17: os grifos são meus)

⁴ *Le Nouveau Petit Robert*. Dictionnaire de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996. p. 956.

Esse trecho se refere às gêmeas Pat e Pam, as servas submissas do Reverendo Nicolas Jones, que são loucas. Aliás, quase todos os personagens se mostram desequilibrados. A infância brutal vivida por eles, a religião dura e repressiva, as forças externas de uma natureza rude e selvagem bem como as forças internas que dividem e dilaceram o ser, tudo isso fez com que os habitantes de Griffin Creek se tornassem loucos. No trecho citado, existe também a comparação das gêmeas com “finos esqueletos de pássaros”, comparação que se liga de imediato aos “fous de Bassan”.

Assim como Anne Hébert utiliza, no título de seu romance, o nome de um pássaro característico da região litorânea do Québec, Rubem Fonseca vai usar o nome de um sapo – o *Bufo marinus* – espécie bastante comum no Brasil. O *Bufo marinus* é “mais conhecido por cururu, que na língua nheengatu significa sapo grande” (BS, 87) explica ao narrador, o personagem Cereso, especialista em anfíbios.

Através de um jogo com a polissemia virtual do sapo *Bufo marinus*, o título do livro de Rubem Fonseca se volta sobre si mesmo, unindo o *Bufo* – aquele que faz rir – com o saber racional e erudito do cientista – & *Spallanzani*. Dessa forma, o texto diverte o seu leitor com um enredo envolvente de uma trama policial bem construída e, ao mesmo tempo, não se afasta do “trabalho rigoroso com a linguagem, do estilo conciso e do domínio técnico que já haviam consagrado o contista Rubem Fonseca.”⁵

O sapo *Bufo marinus* é ainda a pista seguida pelo narrador, Ivan Canabrava, para elucidar um caso de fraude na Companhia Panamericana de Seguros – o caso Estrucho – tornando-se assim uma metonímia do texto. Mas a importância do Bufo se intensifica quando se configura como uma metáfora de Gustavo Flávio, pseudônimo de Ivan Canabrava. No final do livro, antes de destruir o prefácio, as anotações e o plano geral do seu romance – a história do sábio Spallanzani e sua experiência com o sapo Bufo – Gustavo Flávio escreve:

Spallanzani considera Bufo um indivíduo estúpido. Appetite sexual e gastronômico de Bufo. Eu e Bufo. Paralelo. (BS, 320-321)

⁵ BOECHAT, Maria Cecília B. Op. cit., p. 15.

Convém esclarecer que a experiência do cientista Spallanzani consistia em queimar, com uma vela acesa, a perna do sapo, durante o ato sexual, para “comprovar a superioridade do tesão sobre a dor” (BS, 13), numa flagrante ligação entre sexo e violência – temas que se encontram também onipresentes na obra de Anne Hébert.

Já afirmei que os dois romances enfocados são narrativas policiais. Vejamos, portanto, quais são as implicações que essa afirmação suscita, analisando agora suas estruturas narrativas.

2. As estruturas narrativas

Ao discutir sobre o romance de enigma, em seu ensaio “Tipologia do romance policial”, Todorov retoma um trecho de *L’emploi du Temps*, de Michel Butor, em que uma personagem comenta que “todo romance policial superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele”.⁶ Essa dualidade é interpretada por Todorov não só em termos de temporalidade, mas de um jogo de presença e ausência entre duas histórias.

De fato, essas duas narrativas são interdependentes: a história da investigação só existe na medida em que a história do crime contenha lacunas, uma ausência que, convenhamos, é relativa, já que a narrativa da investigação consiste justamente em reconstituí-la. O romance de enigma apresenta, pois, uma estrutura invertida, remontando dos acontecimentos (o crime) a suas causas (quem matou e por quê).

Tomando em consideração essa tipologia descrita por Todorov, percebe-se que os dois romances focalizados se mostram muito semelhantes, mantendo ambos essa “estrutura invertida”. Entretanto, se analisarmos o modo como a história foi narrada, notam-se várias diferenças.

No caso de *Bufo & Spallanzani*, a oscilação entre uma narrativa excessiva, prolixa e outra lacunar, em que o narrador escamoteia detalhes comprometedores, corresponde a uma variação bem marcada do foco narrativo, que alterna narrações em

⁶ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 95-96.

primeira e em terceira pessoa. Desse modo, o narrador-assassino evidencia um manejo hábil do jogo entre o dito e o não-dito. Esse procedimento aparece logo no primeiro capítulo. Abandonando a narração em primeira pessoa, Gustavo Flávio assume a onisciência da terceira pessoa para descrever as circunstâncias em que o corpo da vítima foi encontrado e o início das investigações do detetive. A volta para a primeira pessoa marca a presença do artifício:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Quanto a Delfina Delamare, bem, quanto a Delfina Delamare... (BS, 22)

Agindo assim, o narrador não só chama a atenção para a alternância do foco narrativo, como questiona a visão onisciente de que é capaz, ao negá-la e reiterá-la ao mesmo tempo.

Na obra de Anne Hébert, esse jogo se realiza através de cinco narrativas diferentes: a do reverendo Nicolas Jones, tio das meninas, as de Nora e Olivia, a de seu primo, Perceval e finalmente, sob a forma de cartas, a do outro primo, Stevens Brown. Mas é só na última carta de Stevens, escrita a um amigo em 1982, que os atos criminosos são revelados: louco de desejo, ele teria estrangulado as meninas, naquela noite fatídica de 31 de agosto de 1936, jogando-as no mar.

Dessa forma, com narrativas escritas principalmente na primeira pessoa, *Les Fous de Bassan* nos oferece todos os recursos da “focalização múltipla”, em que o mesmo acontecimento pode ser evocado diversas vezes, segundo o ponto de vista de numerosos personagens. Há entretanto algumas modulações da voz narrativa de certas passagens que são esclarecedoras.

Já observamos que os habitantes de Griffin Creek eram protestantes e puritanos e, nesse universo, o recalque surge logo como sendo o desejo sexual. Nicolas Jones, o pastor, ao se lembrar de uma noite de baile, em que ele não conseguia mais disfarçar o seu desejo por suas sobrinhas, tenta se dissociar do pecador que foi naquele momento, abandonando subitamente o “eu” para falar de si mesmo na terceira pessoa:

Mon Dieu, est-ce possible? Dois-je revivre à l’instant l’été 1936, être à nouveau celui qui convoite la vie et se fait complice de la mort?

Le soir du barn dance Nicolas Jones danse avec les petites Atkins, les fait tourner et virevolter à tour de rôle, les tient par la main et par la taille, respire leur odeur à plein nez, ivre sans avoir bu une gorgée d’alcool, il se déplace en cadence, oubliant son poids et la gravité de sa charge. (FB, 46)

Esse mesmo procedimento narrativo se repete, quando sua esposa, consciente do desejo extra-conjugal (e incestuoso) do marido, sai de casa em silêncio e vai se enforcar no celeiro. O narrador, Nicolas Jones, tenta colocar a maior distância possível entre ele e toda a sua responsabilidade nessa tragédia, ao confessar o ocorrido e sua própria passividade diante desse fato, declarando: “son mari le pasteur ne s’est pas retourné dans son sommeil, n’a pas remarqué la place vide dans le grand lit” (FB, 49).

A narrativa de Perceval difere um pouco das outras: desarticulada, entrecortada e irregular, traduz sua loucura e tem por função informar ao leitor o que aconteceu depois do crime.

Essa parte do texto, que se chama “Le livre de Perceval Brown et de quelques autres”, apresenta, além de Perceval, dois outros narradores. O primeiro, que usa a primeira pessoa do plural, configura uma espécie de “voz coletiva”, que revela o ponto de vista dos habitantes de Griffin Creek; e o segundo, um narrador onisciente, heterodiegético que descreve, em terceira pessoa e do exterior, diversos acontecimentos que se ligam, principalmente aos interrogatórios de Bob Allen, Maureen e Jeremy Lord. É ainda esse narrador onisciente que apresenta o ex-detetive John Erwin McKenna, que conseguirá arrancar a confissão de Stevens Brown.

Romances policiais por excelência, os dois livros terminam com a confissão do criminoso que, em ambos os casos, se torna ambígua. No texto de Anne Hébert, a acumulação de indícios que conduzem à resolução do crime e à culpabilidade final de Stevens Brown é acompanhada, à revelia do leitor, de um conjunto de contra-indicações que trabalham dissimuladamente para minar sua certeza, conforme a observação de

Marilyn Randall.⁷ E essa incerteza parece concretizar-se na frase final do texto, em que Stevens admite que sua confissão foi rejeitada pela justiça, pois foi considerada extorquida e não-conforme à lei. De modo semelhante, o discurso do narrador de *Bufo & Spallanzani* levanta uma série de dúvidas sobre sua própria confissão. Ao mesmo tempo em que Gustavo Flávio adota uma “retórica da verdade”, procurando convencer Minolta – e por extensão o leitor – de sua sinceridade, empreende um movimento contrário, de desconstrução da “ilusão de real”, efetivada por tal retórica, quando dá à narrativa um caráter memorialista, prometendo oferecer um relato verídico de uma experiência vivenciada, segundo o comentário de Maria Cecília B. Boechat.⁸

De acordo com a lógica do engodo que rege o romance policial, o narrador/autor induz o leitor ao erro, exibindo personagens ambíguas, nas quais se pode inscrever tanto a máscara da culpabilidade quanto a da inocência. Dessa maneira, existe uma frustração de expectativas da parte do leitor, pois o enigma resiste à decifração.

Recusando-se a oferecer uma palavra final, os dois textos analisados voltam-se para si mesmos, num movimento que só se esgotará, quando se perceber que o único mistério a ser desvendado está na maneira como cada um deles é narrado.

⁷ RANDALL, Marilyn. Les énigmes des *Fous de Bassan*: féminisme, narration et clôture. *Voix et Images*. Montréal, n. 43, p. 66-82, automne 1989.

⁸ BOECHAT, Maria C. B. Op. cit., p. 65.