

HÉLOÏSE, OU A MORTE NO METRÔ

Nubia Hanciau

Somente a profundezza da morte persiste,
animando o último tormento,
buscando seu apaziguamento
e sua eternidade.
Num leve tilintar de braceletes,
círculos ilusórios, jogos do além,
giram em torno da carne sacrificada.

Anne Hébert.

O poema acima, intitulado *Le Tombeau des rois* (1953), figura entre os mais comentados da literatura quebequense contemporânea, podendo, pelas imagens que contêm seus versos, figurar numa antologia de literatura fantástica. Escrito vinte anos antes do romance *Les enfants du sabbat* (1975), anuncia e nos concede um “avant-goût” dos rituais vividos pela irmã Julie da Santíssima Trindade, filha do diabo e de uma feiticeira, que traz à vida monástica as imagens de uma infância terrível e diabólica. Violações e orgias encontram seu paroxismo em *Les enfants du sabbat*. Mais tarde, confrontando os versos desse poema com o romance *Héloïse*¹, deparamo-nos com a reescritura em prosa de elementos de *Le Tombeau des rois*, que lhe serviu de gênese.

Em seu primeiro romance, *Les chambres de bois* (1958), considerado por muitos como “romance-poema”, Anne Hébert coloca Cathérine, a heroína, fechada em quartos de madeira, cujas

características são as de um túmulo. Isolada no escuro, a protagonista tem pesadelos e revive a união com os mortos.

Seguindo a cronologia da produção hebertiana, mais tarde o leitor depara-se com os terrores noturnos de Elisabeth d'Aulnières em *Kamouraska* (1970), onde os mortos ressuscitam, as noites são povoadas por fantasmas inquietantes e a sexualidade encontra-se a serviço de um erotismo que culmina em violência e assassinato.

Stevens Brown, em *Les fous de Bassan* (1982), transforma-se fisicamente antes de assassinar suas vítimas, entre elas Olívia, que irá reencontrar *as grandes mulheres calcárias, há muito tempo deitadas no pequeno cemitério de Griffin Creek* (HÉBERT : 1982, p.217).

Eis alguns enfrentamentos, algumas imagens “estranhas”, entre tantas encontradas na obra de Anne Hébert.

Em *Héloïse*, romance que interessa particularmente neste trabalho, a autora continua a explorar a estética do fantástico, campo que muda constantemente e solicita do leitor a percepção dos efeitos estranhos no texto. Nesse terreno, a organização racional e o imaginário, o real e o sobrenatural são questionados e ultrapassam o que já está consolidado no que concerne à interpretação.

Assim, o tempo normal e a ordem freqüente são rompidos em benefício de uma escrita misteriosa, que nos conduz ao outro lado da fronteira dos vivos. Através da estética fantástica manifesta em grande parte de sua obra, Anne Hébert torna possível o acesso a um mundo diferente, mais profundo, mais emocionante do que o mundo das aparências, colocando o leitor em “situação de terror”, fascinando-o pelo seu trabalho de escritura tanto quanto pela temática das obras.

Se na Europa a emergência do gênero situa-se no fim do século XVII, no Quebec será necessário esperar os anos sessenta de nosso século para vê-lo aparecer, não obstante a publicação, em 1944, dos *Contes pour un homme seul*, de Yves Thériault. Mesmo que uma certa fantasmaticidade se exprima em alguns textos do século XIX, estes inserem-se apenas no domínio do sobrenatural, nunca questionando a coerência do mundo real.

Anne Hébert ocupa lugar importante entre os principais escritores do fantástico quebequense. Ela sabe, como André Maillet, Claire Dé, Claude Mathieu, Roch Carrier, Michel Tremblay souberam, transgredir os códigos de representação e enriquecer a escrita com seu imaginário. A eles juntam-se André Belleau, André Carpentier, Claudette Charbonneau Tissot, Daniel Sernine, Marie José Thériault e Michel Bélil, os quais afirmam um fantástico moderno, ilustrando não somente o sopro liberador desse período de efervescência do Quebec, mas também agitando os pressupostos racionais, ao inserir a dúvida, a angústia, o escândalo e o medo para melhor mudar o imaginário coletivo e o olhar sobre o mundo—ou o mundo ele mesmo. Por intermédio do fantástico esses escritores contaminam as ideologias pelo seu interior, rompendo-as, deixando os leitores muitas vezes surpreendidos em face da maneira admirável que têm de dizer o indizível.

Às vezes, como em *Les enfants du sabbat* ou *Kamouraska*, ao serem liberados os desejos reprimidos das personagens, é veiculado o *topos* da representação feminina, divulgada a imagem antitética da mulher-vítima que por muito tempo viveu em um universo dominado por homens. Em outras, surge a figura do vampiro—metamorfose de seres humanos mortos-vivos—que, como em *Héloïse*, encontrará a forma das obsessões do momento.

Se quisermos saber onde se situa o fantástico em relação à narrativa realista à qual se opõe, deve-se dizer que o gênero não implica uma moral. Exige, entretanto, imaginação e espírito lógico, determinando-se também pela introdução de um ou mais elementos (a)normais e/ou (in)explicados na trama do cotidiano. Tais elementos desencadeiam um transtorno no ponto de vista dos personagens face aos problemas ordinários. Todavia, esses acontecimentos arbitrários devem parecer estabelecidos. Se enganam a realidade, transformando-a e corroendo-a a ponto de dissolvê-la, eles produzem uma outra realidade que deverá mostrar-se viável e vivaz.

Definir um gênero que ultrapassa as fronteiras artísticas até invadir nosso cotidiano revela-se uma árdua tarefa, pois ele muda

continuamente, só sendo reconhecido *graças a sua necessária impertinência, a sua tentativa de escapar ao discurso dominante, opondo ao imaginário aprisionado um imaginário inquietante, “selvagem”* (ÉMOND: 1988, p.67).

Tentarei apontar neste estudo aspectos da dinâmica/temática fantástica verificados em *Héloïse*, associando-os a algumas reflexões teóricas sobre o gênero.

A história

...dirige-se essencialmente àquele que acha muito insípido o sabor da televisão. Há as que, talvez, não lhe darão prazer, porque serão julgadas muito escandalosas, macabras ou grotescas, mas estou certo de que, entre elas, o leitor não encontrará nenhuma insípida ou tediosa.

Alfred Hitchcock

A imagem de Héloïse cristaliza-se em uma das figuras mais inquietantes da literatura fantástica: o vampiro—ser fantástico e mulher perversa ao mesmo tempo—corpo morto, que necessita, para sustentar sua existência, beber o sangue, a vida e o pensamento de um ser vivo; fantasma que atormenta o homem pelo medo, matando-o para apoderar-se de sua substância, sobrevivendo através dele, sua vítima. Héloïse inscreve-se também na tradição que supõe as mulheres responsáveis pela corrupção de homens viris, por meio de sua beleza, seus filtros do amor ou suas jóias, imobilizando “os guerreiros” pelos sortilégios que lhes lançam.

Vida e morte indissociadas, *morte que acredita-se sair do túmulo para vir sugar o sangue dos vivos* (CHEVALIER & GHEERBRANT: 1982, p.993). Entre as duas, o espaço habitável onde vagam os que não vivem mais, mas sem deixarem de existir, tal qual os personagens encontrados no fundo do subterrâneo lotado de pessoas sob a cidade, rua Gît-le-Coeur:

O ar que se respira na sala é úmido e enfumaçado. As pessoas silenciosas e imóveis estão sentadas em torno das mesas iluminadas à luz de vela. Os rostos são estranhos, muito preparados e maquilados. É como se homens e mulheres usassem máscaras (p.79).

Um desejo exasperado parece possuir essa multidão num único movimento de alma arrebatada (p.80).

Essa multidão que cerca os personagens por toda parte é composta por mortos que ainda não fecharam seus olhos ávidos à paixão perdida, a vida. Esses mortos-vivos surgem dos sonhos e transportam a nostalgia *de uma época passada* (p.80), morta com eles, cujo charme, contudo, ainda está preservado em objetos antigos e deslocados: um castiçal em prata, bibelôs, lençóis de linho, entre outros ornamentos ultrapassados, relíquias. O imóvel onde os personagens vão morar data de 1900, e situa-se numa rua sem saída, perto do Bois de Boulogne. De um lado, a vida ordinária, a realidade reconhecida, que parece transgredida por esses acessórios inabituais, quinquilharias fantásticas que criam um clima desestabilizador.

O quadro referencial não é mais o Quebec. Anne Hébert muda sua geografia preferida, dessa vez instalando seus personagens em Paris, cidade constantemente evocada pelas estações Austerlitz, Cardinal Lemoine, Saint-Michel e Cluny. A praça Odéon, o boulevard Saint-Germain, as ruelas de Buci, de la Harpe, de la Huchette e Saint-André-des Arts aparecem como pano de fundo e remetem às reflexões de André Carpentier quando diz:

o espaço urbano, esvaziado de humanidade, imóvel em sua hipermaterialidade, toma uma forma que gera perturbadora insegurança... A cidade não destila somente o humano, ela secreta também o inumano, no sentido daquilo que falta de humanidade, do que falta para que a natureza humana se realize plenamente².

Do lado do imaginário fantástico, o apelo a um discurso fora do real, na voz ácida e inacessível de Héloïse—figura branca, magra e errante nos labirintos do metrô *como uma alma penada* (p.106)—, que conduz o leitor ao outro lado do mundo.

No início, o narrador conta uma história aparentemente simples, que se desenrola em plena luz e é fiel, na superfície, ao perímetro parisiense. Um casal de jovens apaixonados aluga um apartamento moderno, situado em um imóvel novo, no centro Paris. A festa de casamento, nos jardins floridos da região do vale do Loire, anuncia uma felicidade sem ameaças; *nada claudicava em sua vida clara e límpida* (p.13). Parecem irmãos *em jeans e pull-overs*. *A jovem, como o rapaz, quadris estreitos* (p.17). Entretanto, tais pretensões de realidade imperturbável são completamente invadidas, no início de forma velada e sem angústias:

Christine e Bernard descem do trem. Mão na mão. Ei-los que correm pelo cais. Atravessam a estação descontraídos, as mochilas de um lado para outro. Precipitam-se para os corredores do metrô (p.17).

O tema vai se revelando pouco a pouco. Neste mesmo metrô o espírito crítico e adormecido de Bernard (e do leitor) vêm-se mergulhados numa atmosfera mágica, em que o perigo esperado manifesta-se quase naturalmente. Na *profundeza da terra*, a terramãe... *no nível dos mortos* (p.19) o velho horror da serpente monstruosa atinge novamente Bernard: *quando me deixas, Christine, é como se eu morresse*. *O buraco de ar. Sim, é a mesma impressão de cair no vazio*. *De volta meu velho horror do metrô* (p.19). Ainda, de repente, ele ouve um canto que emerge do barulho. E distingue as palavras:

Aquele que não era mais esperada
Sai da sombra
Perfura sua galeria profunda

No coração negro da terra
Para vir te encontrar (p.20).

É a voz de Héloïse, jovem sem idade, beleza noturna e fatal que teme o dia: *Atenção à luz! Não se pode sair. Ainda não!* (p.23), diz Bottereau, *olhos marrons, tristes, cor de lama* (p.22). É o antiquário, freqüentador do metrô como Héloïse, quem adverte. Ele é depositário dos segredos da jovem, personagem de sabedoria perdida, vestido fora de moda e contador de histórias discutíveis³.

Até mesmo o espaço de Bernard, agora reduzido a um apartamento também fora de época, onde se encolhe contentando-se em preparar a cozinha — sabe-se mais tarde — foi habitado um dia por Héloïse. É ali que o jovem se confina para abrigar sonhos e ilusões.

Ele não sai mais, não trabalha mais. Fica longas horas imóvel a contemplar os móveis e os objetos, a deixar-se penetrar pela atmosfera doce e deletéria que vaga entre as quatro paredes. Quando Christine volta, tem a impressão de ser uma intrusa, de alterar o ar que envolve Bernard. Ele caminha a pequenos passos, evita rir ou falar muito forte (p. 61).

Christine gosta dos cheiros, dos vinhos e das coisas simples da vida ordinária. Jovem corifeu, ela trabalha na Ópera de Paris, onde dança diariamente. Representa o racional colocado em relação ao irracional encarnado pela jovem magra, que desorganiza a vida de Bernard (agora medusado pelo seu olho sombrio e seus dentes brancos), que apaga o amor pela sua mulher.

A infidelidade do jovem faz lembrar que no mito da traição a uma aliança, o desrespeito à palavra confina o guerreiro à horda sangrenta e bárbara. No que concerne à mulher, a traição no casamento desencadeia a selvageria⁴.

Declinar da simetria do casamento torna Bernard tão fascinado quanto amedrontado. A idéia segundo a qual a literatura fantástica é

em princípio um jogo com o medo, jogo caro, que implica uma inquietação, é confirmada. Bernard desorienta-se em sua busca no metrô—lugar ao mesmo tempo lúdico e trágico—, onde Héloïse parece se esconder, recusar-se para melhor se fazer desejar e, assim, estimular cada vez mais o desejo de Bernard, agora vítima de confusão em suas certezas. Ele não consegue mais fugir, consentindo que a jovem—de aparência inacessível, no início—o carregue pelos labirintos metropolitanos e pelas noites da praça Maubert-Mutualité. Até o dia em que, vestida de veludo negro e seda vermelha, escandalizando Bernard, que a vê escorregar pelas grades dos animais, ela passa aos atos: *foi pela manhã, quando o guarda do dia substituiu o guarda da noite, que se descobriu o cordeiro estendido, de lado, as patas rijas, no pescoço uma grande ferida. Sangrado vivo* (p.76). Primeiro foi o pulso de Bernard; em seguida sua jugular cortada; em conseqüência, hemorragia, febre, delírio. Onde está o sonho? E a realidade? Quem é finalmente Héloïse? Quem é essa mulher?

Os indícios para identificação desse ser estranho são dispostos estrategicamente, do início ao fim da ficção, desde a primeira aparição da personagem, *incrivelmente pálida e bela (...) petrificada em sua idade perfeita* (p.21); mais tarde é comparada a *uma estátua desprezível, uma grande pedra erguida que fulmina com os olhos* (p.38). Sua vítima retoma as mesmas palavras para defini-la: *muito bela, muito pálida, terrível* (p.99). O retrato da jovem vai sendo liberado por fragmentos, por detalhes. O primeiro olhar não é suficiente para perceber a transformação que se faz pouco a pouco, até a elucidação completa do enigma.

O leitor, colocado do outro lado da fronteira desse mundo irreal, assiste e participa de uma nova forma de vê-lo, da metamorfose estética da natureza humana, ao mesmo tempo em que é tomado pelo horror da história, artisticamente urdida por Anne Hébert, pela arte que consiste em construir a verossimilhança do que escreve, pelo jogo e pela sensação de estranhamento juntos colocados. Inscreve-se então na ficção o que Louis Vax chama de *composição do estranho*.

No fim do romance é que se sabe da magreza de Héloïse, o *peito ausente* (p.97), para em seguida sermos lembrados da *beleza dos ossos vistos através de mãos translúcidas* (p.99). Reduzida metaforicamente a um esqueleto, ela revela-se finalmente: *agora que Héloïse está desmascarada, seu cheiro de almíscar, a frieza de seus ossos...*(p.105). Mulher sem idade, tornada esqueleto, é possível assimilar seus ossos à pedra; eles contêm a medula, o núcleo da imortalidade, a parte mais substancial, mais íntima do corpo humano⁵.

Se o mistério é mascarado ou indefinido no início do romance, no fim não apresenta dúvidas: sob a anedota esconde-se um arquétipo; Héloïse é um vampiro (sabemos que o vampiro está muito próximo da *vamp*), que suga *cabrito, veado, que importa!* (p.83), uma morta-viva de *rosto gelado, maçãs duras que fascinam Bernard e o desesperam* (p.81): um estranho registro.

Não é aconselhado investigar sobre o que é “no fundo” um vampiro, pois não tem “fundo”, não é nada fora de sua atividade vampiresca. Primo-irmão do lobisomem, seria um(a) homem/mulher aviltado, um ser humano que teve o espiritual regredido ao físico. Ele bebe o sangue das feras, dos antropófagos que, violando os mesmos tabus, inspiram o mesmo horror. Nessa figura, ao mesmo tempo que o desejo de sobreviver às custas da vida de outrem exprime uma vontade de poder, descobriu-se um símbolo de agressão mortífera ou sexual. Conforme Denis Duclos,

o tema do sangue feminino bebido pelo homem está em simetria ao da força viril aspirada pela mulher. O macho, esgotado pelo sexo, enfraquecido, esvaziado de sua energia e de sua vontade viril, é tema de repetidos mitos heróicos, a partir dos quais se desdobram os fantasmas da mulher sedutora, captadora, corruptora, vampiresca (DUCLOS: 1944, p.109).

Segundo Jacques Ferron, a autora retoma um tema muito antigo, aproveitando-se do metrô parisiense, aperfeiçoamento das cavernas naturais, minas abandonadas, alcovas, catacumbas, esgotos com os quais se deliciavam seus predecessores. Mundo cujas leis acreditamos conhecer, familiar e tranquilizador, mas que transforma-se em um mundo novo, assombrado, minado por vampiros que tecem sua teia a nossa volta, fechando-nos em seu círculo encantado.

Seria a estética do fantástico uma estética do falso, do mau ou do feio? Não faltam teorias para sustentar que o bem é o mal e vice-versa...

Há simplesmente condescendência por um ou outro. Um prazer positivo é buscado na experiência de um sentimento negativo. Esta característica particular do gosto pelo estranho chama-se ambivalência (VAX: 1965, p.46).

Se essa temática é muitas vezes ambivalente, angustiante em algumas narrativas e/ou grotesca em outras, é porque necessita da habilidade do narrador, bem como da imaginação dos leitores para impor-se. Não existe vampiro por si só. Ele precisa do narrador, tanto quanto o narrador precisa dele⁶. A execução da obra importa tanto quanto o assunto tratado. Graças à arte do narrador, o sortilégio torna-se plausível e o inacreditável toma a forma da evidência. *O sentimento do fantástico não brota do conhecimento do extraordinário, mas de uma participação em uma situação que desconcerta e ameaça* (VAX: 1965, p.61); é como se nascesse justamente do jogo de escritura que se apóia no paradoxo, clareando o sentido dos dados contraditórios, privando assim o leitor de toda leitura préconcebida.

A solução do enigma leva a pensar em um estado sobrenatural. Após o amadurecimento necessário, o mundo transforma-se e torna-se inquietante, assombrado, antes mesmo que algum fenômeno se manifeste. A metamorfose de Héloïse em vampiro é apenas o instante agudo do drama, o alcance dos limites do fantástico. Frente à mudança

de regime, personagem/leitor suspendem a incredulidade para contemplar/participar do acesso a essa nova sensibilidade.

Os fatos e os gestos de Bernard—mesmo que se esforce em guardar uma aparência normal—não estão mais sob o seu domínio. Atordoado, joga com forças que não consegue controlar, abandona-se ao desatino e torna-se espectador e vítima de seu próprio espetáculo.

Christine, que pertence ao universo real, pede-lhe que fale, conte seus sonhos... Em vão. *Como lhe dizer? Como explicar...estar possuído por uma mulher que não se assemelha a nenhuma criatura viva?* (p.63) No dia-a-dia, fascinado pelo interdito e por essa jovem sempre em fuga, Bernard torna-se ausente e sonhador. Ele sabe que será conduzido à morte, mas seu desejo é irresistível...

Teleguiado, enfeitiçado, persegue Héloïse pelas entranhas da terra—ao magma terrestre ao qual voltamos sempre—, pois é na terra que tudo se desenvolve. A terra/mãe/Héloïse representa a mãe má, aquela que bebe o sangue da vítima. Contra Christine, beleza diurna, esposa doméstica que usa *jeans*, Héloïse exhibe a outra face da mulher: chapéu com flores, vestido rodado de seda vermelha, ela *guardaria, todo tempo de sua visita, suas longas luvas negras...*(p.97).

Assim como encontra alusão ao vampirismo, o leitor sente-se inclinado a pensar em Toulouse-Lautrec e na Goulue, lembrando através desses elementos a Paris de 1900, motivo essencial da obra. Ou, quem sabe, uma lembrança da Goglue, personagem mãe e feiticeira dos *filhos do sabbat?* Os elos associativos se afastam e se recobrem, formando uma imensa rede onde todos os pontos passam pelo ponto umbilical.

Na verdade, o destino de Bernard está traçado por três mulheres: sua mãe costureira, que cortava e costurava centenas de vestidos; Christine, promessa de longa vida, mulher e companheira, rapidamente repudiada, não mais constituindo-se em objeto de desejo, logo

substituída por Héloïse, amada e temida ao mesmo tempo. Tal paixão faz pensar nas Divindades do Destino—as Parcas da mitologia latina—Lachésis, Cloto e Atropos, que presidiam sucessivamente os rituais do nascimento, da vida e da morte dos seres humanos, sendo responsáveis por sua (in)felicidade.

Bernard, como em sonho, passa da tecelã, que se ocupou de seu nascimento, à que corta o cordão. Cloto, que desenrola o fio da vida, não o interessa mais... Ela constitui-se apenas em intermédio supérfluo, que desaparece frente a Héloïse. Intervêm na problemática da realidade quotidiana, entidades mitológicas e/ou sobrenaturais que, conforme os termos de J.-B. Baronian, apóiam-se em torno de um elemento que a razão pura, a lógica ou o simples bom senso, em hipótese alguma, poderiam admitir. Mistura-se ainda a todo esse amálgama a alegoria, e a mais simples veria em Héloïse a morte, como em algumas *lieder* de Schubert: *cette femme est la mort, mon chéri* (p.123).

Se seguirmos outra seqüência de idéias, observamos que poucos personagens escritores atravessam a obra de Anne Hébert. Michel, que escrevia no primeiro romance da autora, *Les chambres de bois*, é um personagem ao mesmo tempo *preso pela existência e exilado da existência, dilacerado entre a necessidade e a impossibilidade de ser* (HÉBERT: 1958, p.21). Bernard escreve poemas. Christine, que acredita no poder das palavras, propõe-lhe que volte a escrever como se a poesia pudesse substituir Héloïse. Não seria Héloïse a imagem de uma vocação abafada que se vinga? Ou a arte, que domina a vida do artista, o atingiria, o afastaria, deixando-o muitas vezes desviado de toda possibilidade de produção?

Nesse romance de poucos personagens, encontramos além de Christine e Bernard—o casal que se destrói—, Bottereau, zelador e antiquário, Héloïse, a desconhecida, milhares de passantes, pedestres, automobilistas e a massa hostil de usuários do metrô. Vários combates e derrotas são oferecidos ao leitor: de uma sociedade muito organizada, de uma certa modernidade, de um certo quotidiano, ao mesmo tempo em que é questionada a existência do homem.

O imaginário contesta a decadência de fim de século de uma sociedade quase esquecida do indivíduo, dos seus desejos, do amor pelo outro: *este mundo em que vivemos acolhe com o mesmo ar indiferente e cansado toda a singularidade e fruição perversa* (p.102). A ruptura da ordem racional expressa pelos versos na epígrafe inicial,

O mundo está em ordem
Os mortos embaixo
Os vivos em cima.

e que voltam mais tarde (p.109), deixa transparecer o que vai acontecer... Essa ordem é, efetivamente, uma ordem à qual os escritores submetem-se toda vez que desejam relacionar vivos e mortos. Entretanto, apesar de ordem aparente, ela comporta o germe da desordem.

No universo tumultuado de Héloïse, Anne Hébert lida com sabedoria com o que Freud denomina *a inquietante estranheza (das Unheimliche)*, que contamina nosso cotidiano familiar e toma, ao longo das obras, um lugar cada vez mais importante. Ela vai ainda mais longe nessa narrativa que conduz o leitor a regiões perturbadoras do imaginário: vai ao cair do dia, quando a calma dos vivos permite aos mortos esgueirarem-se até a superfície: *os mortos estão soltos entre nós. Olhos refeitos, vozes reconstituídas, esqueletos novamente reunidos, misturam-se à multidão, sem que prestemos atenção* (p.102).

Bernard não sabe mais de onde vem essa força que o carrega a lugares pavorosos e assombrados. Nasça dele ou venha de longe, ela o domina, o possui, faz com que adoeça e não resista mais ao desejo insinuado de Héloïse, embora não consiga, no momento em que ela se aproxima,

evitar de observar, escapando da jovem, o mesmo odor de vasa de Bottereau. Por um instante ele se transtorna, mas o forte e abrangente cheiro de mar e de oceano toma conta, o faz girar e deita-o lá, sobre os degraus do metrô (p.88);

finalmente ele sucumbe; é levado à morte, convidando-nos a participar das orgias e degustar o horror ao ver revelada sua face sombria, a outra face potencial do mundo. É pertinente citar o que Louis Vax diz sobre essa atração/repulsão experimentadas por Bernard:

o maior desgosto é apenas o inverso da maior sedução...; vislumbra-se com horror nas relações sexuais de certas pessoas, amantes que bebem no mesmo copo, dormem nos mesmos lençóis e dão-se sem repugnância nem reserva. As zonas do corpo humano possuem um “relevo axiológico” ao mesmo tempo positivo e negativo, como os icebergs. A apreensão simultânea da atração e da repulsão constitui a ambivalência da sexualidade como do fantástico. Nesse aspecto há isomorfismo: a conquista sexual é a das regiões mais íntimas e mais “vergonhosas”; a busca fantástica é a do centro do horror (VAX : 1965, p.51).

Héloïse obedece à lei da terra: ninguém deve ignorá-la, deixar de cumprir a missão de matar os vivos e sugar seu sangue para manter e prolongar a vida.

Em princípio concebido para ser roteiro de filme, o romance possui uma “mise-en-scène” perfeita. A fantasticidade da narrativa é acentuada por sua terminologia própria: *ornamentos ultrapassados; casas...adormecidas; estação desativada; ausência de qualquer sinal de vida; vertigem; estranha; mal-estar; habitação...assombrada*, para citar apenas algumas passagens contidas no primeiro capítulo. Palavras e expressões minuciosamente escolhidas, colocadas a serviço do gênero, é a partir delas que o leitor— figura fundamental pelo elo que se estabelece entre ele e o personagem—constata se a história será desenvolvida em território fora do real, pois, como atesta Tzvetan Todorov, a linguagem é a forma por excelência e o agente estruturante da relação do homem com o outro⁷. As falhas do real, a

(ins)(es)tabilidade, o (ir)racional, as fronteiras de um ou outro, as tensões e os combates, é pela linguagem que são demonstrados.

No início, a descrição do misterioso apartamento deixa entrever o que acontecerá. Mas é no último capítulo que Anne Hébert se sobressai: *o tempo fragmenta-se; os mortos são largados entre os vivos* (p.102), numa *empreitada insensata* (p.119); Bernard está *pasmado na noite dos túneis*; o nome da estação de metrô inscreve-se *azul sobre branco: Michel-Ange-Auteuil* (p.120). Inacreditável, impassível, inatacável, indiferente são palavras que pertencem à construção do fantástico canônico e denunciam, pela recorrência do prefixo “in”, a negação do mundo real.

O escândalo inominável do metrô manifesta-se quando o *charme perverso* (p.123) de Héloïse atrai Bernard para o pecado e a morte. *É apenas a fascinação da morte, querido* (p.123); quanto maiores forem as relações entre a realidade e a ruptura dessa realidade, maior será a empatia entre leitor/personagem, mais intensa será a fantasticidade do texto.

Conclusão

Eis o trem noturno que começa sua ronda no fundo da terra, bem ao abrigo dos vivos (p.121). As portas fecham-se e o metrô segue até a estação Père Lachaise. Héloïse desce com Bernard, recém tendo concluído sua conquista. A morte está no fim do caminho, nas profundezas, comparada a uma *Hidra selvagem* (p.119), serpente subterrânea insensata, que figura os múltiplos vícios. Ela *ajoelha-se, logo em seguida senta no chão e deita o jovem sobre seus joelhos. Pietà selvagem, ela o envolve com seus braços* (p.123), transformando-se em imagem materna.

É possível relacionar essa última passagem aos versos do poema no início deste texto, *O Túmulo dos reis*, que evoca a *carne sacrificada*. Da mesma forma, pode-se relacioná-la ao surpreendente episódio descrito no segundo capítulo de *Héloïse*, quando Bernard, alucinado,

vê sua mãe morta há pouco tempo, *bater sobre a toalha da mesa com seu dedal de prata para reivindicar a palavra* (p.14). A recusa dos sentimentos contraditórios pela mãe engendra a sensação do *Unheimlich* freudiano, a volta do reprimido das representações infantis. Deve-se salientar que Bernard não conheceu o pai. A mãe, *mulher abandonada*, educou-o sozinha. Essa ausência paterna é recuperada no fim do romance: no lugar onde Héloïse e Bottereau dormem, no cemitério onde enfim Bernard volta ao seio materno *pode-se ler o nome da estação Père Lachaise através da bruma* (p.124).

O sentimento de “estranhamento” nasce do retorno de uma situação de medo, angustiante, que não vem de fora. Ameaçadora, ela desagrega pelo interior: *não ficara ele impedido por longo tempo por mil fios invisíveis, costurados por sua mãe sobre a pele quando era criança e dormia em sua caminha, contra a grande cama materna?* (p.13,14)

A conclusão de *Héloïse* não espera o fim do romance para evidenciar-se; ela atravessa toda a narrativa. Se fizermos cortes transversais no percurso da obra verificaremos um equilíbrio estável no início tender para o equilíbrio instável no meio, ambos antecipando o desfecho. Ao saber que Bernard quer tranquilizar Christine quanto ao apartamento misterioso, para que ela não o impeça de alugá-lo, estragando *o bom desenrolar dos acontecimentos* (p.51); mais tarde, quando ele diz: *tudo que desejo é esse apartamento, para nele viver e morrer* (p.53), e ainda, no décimo quinto capítulo, quando o narrador anuncia: *Bernard não será jamais o mesmo, entregue a essa lenta erosão de todo seu ser. Sua vontade desfaz-se, transforma-se em pó. Breve ele será apenas submissão e fascinação* (p.62), são aspectos que, reunidos, nos impelem a pressentir o trágico fim... Como afirma Louis Vax, o desfecho é somente a finalização normal e natural de um horror que se amplifica. A morte que atinge Bernard é previsível. Anne Hébert não tem outra saída: a loucura, a redenção no último instante ou a morte.

Assim, as palavras misteriosas rascunhadas por Bernard em uma aula de Direito na Sorbonne—*É quando então a morte colhe o vivo!*

(p.27)—encontradas mais tarde por Héloïse, correspondem ao resumo antecipado e premonitório do destino trágico que espreita o herói-vítima. Quem ouviu o canto da morte e a desejou será punido...; quem bebeu *Bloody Mary* nas cavernas da rua Git-le-Coeur executa a sentença anunciada: *Quem bebeu, beberá. Dente por dente, olho por olho* (p.27). Essa passagem remete ao leite materno e a Héloïse: *o desejo que tenho por ele é tão forte que beberei sua vida, até a última gota* (p.107).

Héloïse, embora sendo um romance curto, tem assegurado um lugar importante nas obras de estética fantástica. Em sua brevidade, deve sua amplidão à bruta intrusão da dúvida e do medo. Suas cento e vinte e quatro páginas distribuídas em quarenta curtos fragmentos deixam no espírito do leitor uma lembrança indelével.

Notas

- 1 Anne Hébert. *Héloïse*. Paris: Seuil, 1980. Os números das páginas entre parênteses correspondem a essa edição. As traduções são de minha autoria.
- 2 André Carpentier é escritor e professor na UQAM (Universidade do Quebec em Montreal). Esteve durante o primeiro semestre de 1995 proferindo palestras, ministrando cursos sobre a questão dos gêneros literários e sobre o fantástico em histórias breves, na UFF, UFRGS e na FURG. A passagem citada encontra-se no artigo intitulado: "Lectures des nouvelles québécoises", no prelo, devendo ser publicado em março de 1996 em *Tangence*, # 51.
- 3 Louis Vax, em *La séduction de l'étrange*, salienta que os personagens/antiquários, como Bottereau, possuem a coerência dos objetos estéticos. Se ele é velho, é porque vende coisas que a velhice esmaeceu. Coisas que deixaram de ser enternecedoras ou fora de uso para animarem-se de vida própria, feroz, repugnante: *distingue-se no monte de carcaças de bicicletas uma banheira torcida, apoiada sobre patas de leão com as rodas imensas de um landau de bebê, estribos enferrujados, num monte* (p.45). É na obscuridade que se penetra na boutique deste antiquário fantástico: a obscuridade é parente próxima da velhice e das velharias: *Faz sombra, apesar da hora matinal* (p.45), *mas os jovens habituam-se pouco a pouco à obscuridade* (p.46).

- 4 Tais reflexões são longamente desenvolvidas em *Le complexe du loup-garou*, de Denis Duclot. A unidade onde se encontra a passagem supracitada intitula-se “A mulher como o seu outro aviltado”.
- 5 Aqui saliento a importância do tema do osso em Anne Hébert. Em uma entrevista concedida a Pierre Pagé em 1966, ela diz: *o osso, num mundo que não nos pertence, é o que possuímos de mais certo, é o último recurso contra a destruição de si mesmo.*
- 6 Segundo Louis Vax, op.cit.3, p.67, o motivo do vampiro é pura criação cultural destinada a exprimir, justificar e aprofundar um certo horror coletivo.
- 7 Ver T. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970, p.147. Também, sobre esse aspecto, cf. André Carpentier em “Transportar o mar nas mãos”, sobretudo a passagem sobre o reprimido que, segundo ele, só é conhecido em sua representação pela linguagem.

Bibliografia

- ALMEIDA, Lilian Pestre. *Héloïse: la mort dans cette chambre. Voix et Images*, v.7, Printemps 1982, pp.471-480.
- HÉBERT, Anne. *Les chambres de bois*. Paris: Seuil, 1958.
- _____. *Kamouraska*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. *Les enfants du sabbat*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Héloïse*. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *Les fous de Bassan*. Paris: Seuil, 1982.
- _____. *Oeuvre Poétique*. Montréal/Paris: Boréal/Seuil, 1993.
- BARONIAN, J.-B. *Un nouveau fantastique*. Lausanne: L'Age d'homme, 1977.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, s/d.

CARPENTIER, André. Notes en marge d'un historique du fantastique québécois au XX^e siècle. *Voix et Images*, v.55, Automne 1993, pp.104-120.

_____. L'espace fantastique comme variété de l'espace vécu. *Tangence*,

"Lectures de nouvelles québécoises", n° 51, mars 1996 (à paraître). CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont, 1982.

DUCLOS, Denis. *Le complexe du loup-garou*. Paris: La Découverte, 1994.

EMOND, Maurice. Le fantastique dans l'oeuvre d'Anne Hébert. Dans: *Héritage francophone en Amérique du Nord*. Actes du colloque de Vancouver. Québec: Québec Français Éditeur, 1984, pp.145-153.

FERRON, Jacques. *Héloïse ou la Pietà*. Montréal: Le Livre d'Ici, 1980.

FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique*. Essai sur l'organisation surnaturelle. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

ROYER, Jean. Anne Hébert. Comment séparer le songe du réel? *Le Devoir*:Montréal, 22/3/1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil,1970.

VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965 [coll. Quadrige].