



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA RIBEIRO CARVALHO

O ESPAÇO EM UM *CORAÇÃO APERTADO*, ROMANCE DE MARIE NDIAYE

São Cristóvão - SE

2019

JULIANA RIBEIRO CARVALHO

O ESPAÇO EM UM *CORAÇÃO APERTADO*, ROMANCE DE MARIE NDIAYE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.
Orientadora: Profª. Drª. Josalba Fabiana dos Santos.

São Cristóvão - SE

2019

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Carvalho, Juliana Ribeiro

C331e O espaço em um *Coração apertado*, romance de Marie Ndiaye /
Juliana Ribeiro Carvalho; orientadora Josalba Fabiana dos Santos. – São
Cristóvão, SE, 2019.

132 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe,
2019.

1. Literatura francesa – Crítica e interpretação. 2. Ficção francesa. 3.
Espaço na literatura. 4. Ndiaye, Marie, 1967. I. Santos, Josalba Fabiana
dos, orient. II. Título.

CDU 821.133.1.09

A Ana Liz, pelos seus sorrisos que perdi durante o meu cansaço e pelos seus olhos, que ávidos, correm em torno do meu abraço, aquecendo o meu coração.

AGRADECIMENTOS

Em cada lugar de encontro, os trajetos são meros cenários, adornados pela riqueza de quem me ajuda a persistir.

Agradeço a Rosely pela paixão desde cedo implantada, pela poesia que se espalhava na voz, no doce gesto das cantigas de ninar. Suas canções e orações sempre me fortalecem.

A Marcus, amor que preenche meus espaços, pela parceria ininterrupta, pela força mesmo em meio aos silêncios, por me fazer acreditar até quando eu nem tinha mais esperança.

Agradeço imensamente a Josalba, que em sua atuação de excelência, contribuiu para o meu crescimento acadêmico e pessoal. Sua observação arguta e dedicação inegável são, certamente, memórias que me perseguem, dádivas que me inspiram. No recinto escuro de encontrar uma orientadora, considero, de fato, ter sido presenteada.

Aos professores que compuseram a minha banca de qualificação, Alberto Roiphe e Cícero Bezerra, cujos olhares e contribuições ampliaram minha perspectiva, enriqueceram meu texto e trouxeram alguma beleza à minha escrita.

Sou extremamente grata aos meus professores do mestrado por todo aprendizado construído. Destaco Christina Ramalho, cuja paixão pela arte ilumina minha mente, molha os meus olhos.

Agradeço também aos meus colegas de turma do PPGL - UFS, cujas vidas, pesquisas, trocas tornaram o meu percurso mais leve, a jornada menos fatigante. Cada um deles contribuiu de modo indelével para o meu desenvolvimento. Em especial, quero agradecer a Michelle Oliveira, Cássio Augusto e Éverton Santos: a ela, pelo amor em forma de oração, ouvido atento, unidade e empatia; a Cássio, pela grandeza do seu espírito, que exalou em conhecimento partilhado e trocas tão enriquecedoras; por fim, a Éverton, pela afeição em tom de abraço, olhar competente, bondade exalando em palavras.

Aos meus amigos e familiares, que me apoiam tanto, com uma distinção para os queridos da Cru Sergipe: obrigada por me fazerem crescer, por serem sorriso, convite à reflexão e incentivo.

Por fim, porém não menos importante, sou grata a Deus. Ele dá sentido à minha existência, me revelou um lugar de começo quando não se tinha expectativa e mostrou que o tempo, organizado a seu modo, refaz em mim a plenitude de perseguir o que sou ou o que Ele me criou para ser.

*“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos
pelo que nos olha”.*

Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*

*“O caminho muda e ele muda o caminhante
É um caminho incerto, não um caminho errado
Eu, caminhante, quero o trajeto terminado,
Mas no caminho, mais importa o durante.”*

Estêvão Queiroga, *A partida e o norte*

RESUMO

Analizamos neste trabalho o romance *Coração apertado* (2010), da escritora francesa Marie NDiaye, sob a perspectiva da categoria espaço, no que tange à sua acepção no texto literário. Na obra, temos narrada, em primeira pessoa, a conturbada história de Nadia, francesa filha de imigrantes que decide abandonar a periferia em que habitam seus familiares e antigos amigos para se inserir no cenário do centro da cidade de Bordeaux, onde ela se casa com um “verdadeiro francês” e passa a viver o contexto da elite bordalesa. Seu deslocamento no espaço se efetiva também como uma reconfiguração do tempo, visto que a personagem nega e deixa para trás o seu passado. O que acontece, porém, é que repentinamente tudo começa a mudar, e a sua nova realidade surge fugaz, ameaçadora e monstruosa. A noção de espaço é nitidamente presente no livro, desde o seu título, e duas das perguntas que para nós ecoam durante toda a leitura são: de que modo os espaços são ocupados pelo indivíduo contemporâneo? Identidades distintas são, de fato, alvos de aceitação? Debruçamo-nos, assim, sobre os aspectos espaciais presentes no texto, a fim de compreendermos como eles se efetivam na narrativa, como também objetivamos compreender algumas facetas que compõem o perfil do sujeito contemporâneo. Para tanto, tomamos por base os estudos de Brandão (2013) a respeito do espaço literário e estabelecemos um percurso de análise do livro que, de certo modo, segue a trajetória experimentada pela protagonista do romance. Inclinao-nos, assim, inicialmente sobre o espaço da casa em que ela habita; em seguida, analisamos o seu percurso pela cidade de Bordeaux; depois nos dedicamos à compreensão do espaço corpo e, por fim, voltamos o nosso olhar para o espaço linguístico, o qual permeia todos os outros. Como o desajuste da personagem se efetiva com uma dúvida, iniciamos com ideias de Flusser (2011) e fundamentamo-nos, dentre outros, em estudos de Bachelard (1998), Barthes (1993), Deleuze e Guattari (1996) e Fiorin (2005), os quais nos possibilitam uma maior compreensão e algumas discussões no tocante aos espaços da casa, da cidade, do corpo e da linguagem; em Freud (1919), que nos propicia uma reflexão a respeito do ser estranho, e em Cohen (2000), cujas teses sobre monstruosidade são relevantes para a nossa leitura. Além destes, a contribuição de Peyronie (2005) faz-se essencial para a compreensão do labirinto em que se insere a protagonista. Este estudo nos permite considerações sobre o papel exercido pela categoria espacial na literatura contemporânea, enquanto não somente pano de fundo, mas, inclusive, como personagem e agente de significações, além de nos possibilitar uma percepção de como ela pode contribuir para a constituição e o desmascaramento do sujeito contemporâneo, deslocado e formado a partir de diversas identificações.

Palavras-chave: Espaço literário. Desenraizamento. Labirinto. *Coração apertado*. Marie NDiaye.

RESUMÉ

On analyse dans ce travail le récit *Mon coeur à l'étroit* (2010), de l'écrivaine française Marie NDiaye, sous la perspective de l'espace, dans ce qui concerne à son acception dans le texte littéraire. Dans le livre nous avons, racontée en première personne, la difficile histoire de Nadia, une française fille d'imigrants qui abandonne la banlieue où habitent ses parents et anciens amis pour s'insérer dans le centre de Bordeaux, où elle s'est mariée avec un "vrai français" et se met dans le contexte de l'élite bordelaise. Son déplacement dans l'espace s'est effectué comme une reconfiguration temporelle parce que Nadia nie et laisse son passé. Pourtant, il arrive que soudain tout commence à changer et sa nouvelle réalité devient fugace, ménaçante et monstrueuse. La notion d'espace est bien évidente dans le livre, depuis son titre, et une des questions que nous nous posons pendant la lecture est de comprendre de quelle manière les espaces sont-ils occupés par les individus contemporains. Des identités diverses sont-elles acceptées? On se dédie, donc, aux aspects spatiaux qui sont dans le texte dans le but de comprendre comment ils se sont effectués, et on cherche aussi comprendre des caractéristiques qui composent l'individu contemporain. On a pour base les études de Luís Alberto Brandão (2013) sur l'espace littéraire et on a établi un parcours d'analyse que, en certe manière, suit le chemin de l'expérience de la protagoniste du livre. On s'incline, alors, premièrement ver l'espace de la maison où elle habite; après on analyse son parcours par la ville de Bordeaux; suivant, on s'est dédiée à la compréhension de l'espace du corps et, finalement, on regarde l'espace linguistique, qui englobe tous les autres. Comme l'inadaptation du personnage arrive à partir d'un doute, on commence avec des idées de Flusser (2011) et on s'est basée, entre autres, sur les études de Bachelard (1998), Barthes (1993), Deleuze et Guattari (1996) et Fiorin (2005), lesquels ont possibilité une compréhension plus profonde et quelques discussions sur les espaces de la maison, de la ville, du corps et du langage; aussi sur Freud (1919), à partir duquel on peut réfléchir sur l'étrange et Cohen (2000), dont les thèses sur la monstruosité sont importantes pour notre analyse. En plus, la contribution de Peyronie (2005) est essentiel pour la compréhension du labyrinthe dans lequel se trouve la protagoniste. Cet étude nous possibilite des considerations par rapport à la fonction de la catégorie spatiale dans la littérature contemporaine, pas seulement en tant que toile de fond, mais, aussi, comme personnage et agent de significations. Elle nous proportionne une perception de sa contribution dans la constitution du sujet contemporain et pour le démasquer, en tant que sujet déplacé et formé par des identifications diverses.

Mots-clé: Espace littéraire. Déracinement. Labyrinthe. *Mon coeur à l'étroit*. Marie NDiaye.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 ESPAÇO(S) DESLOCADO(S) | 16 |
| 1.1 A casa | 21 |
| 1.2 Um percurso labiríntico pela cidade: por entre tensões e intenções | 36 |
| 2 O ESPAÇO CORPO..... | 56 |
| 2.1 Uma trajetória por entre rostos..... | 60 |
| 2.2 O corpo estranho de Nadia | 78 |
| 3 ESPAÇO DA LINGUAGEM..... | 92 |
| 3.1 O espaço da estrutura textual e da materialidade das palavras..... | 98 |
| 3.2 O espaço da voz do narrador e a suposta loucura de Nadia | 110 |
| CONSIDERAÇÕES ATUAIS | 124 |
| REFERÊNCIAS | 127 |
| ANEXOS..... | 131 |

INTRODUÇÃO

De acordo com Tzvetan Todorov, os indivíduos são movidos por uma “atração em direção ao absoluto” (TODOROV, 2014, p. 266), e isso se dá, dentre outros motivos, porque eles dispõem simultaneamente “de uma existência finita e são dotados de uma consciência aberta ao infinito” (TODOROV, 2014, p. 255), a partir da qual anseiam pelo contato com alguma forma de perfeição ou de beleza que lhes seja maior, de algum modo transcendente. Mediante o acesso, por exemplo, a textos de qualidade notável, os seres humanos se tornam então capazes de se aproximar de um “estado de plenitude” (TODOROV, 2014, p. 254) que é proporcionado pelo toque, “mesmo que fugidio” (TODOROV, 2014, p. 254), do absoluto. Em consonância com Antonio Candido (2011), então, entendemos que o acesso ao belo, nesse caso à literatura, contribui para nossa organização e humanização. Por esse viés, mas numa perspectiva ampliada, Todorov afirma que em convívio com as belas artes o indivíduo “poderá se aperfeiçoar” (TODOROV, 2014, p. 269), pois a arte revela o ser (TODOROV, 2014, p. 321) e pode favorecer a construção de “seres renovados” (TODOROV, 2014, p. 270).

Pesquisar sobre literatura, desse modo, se constitui para nós não somente como um meio de aquisição de prazer ou de identificação direcionadas a um determinado texto escolhido, mas, mediante a fruição e as reflexões que ele nos evoca, almejamos transbordar suas linhas através de um ato pensado – por que não dizer político? – de tentar contribuir para o nosso aprimoramento enquanto indivíduos, seres finitos, mas carentes de infinitude.

No nosso percurso de fruição e pesquisa em literatura, portanto, optamos por nos debruçar sobre um romance da escritora francesa contemporânea Marie NDiaye. Ela apresenta uma produção vasta – seu primeiro livro foi escrito aos dezoito anos – que se estende da novela ao romance, às peças de teatro e à literatura infanto-juvenil. Dentre os romances escritos, elencamos: *Quant au riche avenir* (1985); *Comédie classique* (1987); *La femme changée en bûche* (1989); *En famille* (1991); *Un temps de saison* (1994); *La Sorcière* (1996); *La Naufragée* (1999); *Rosie Carpe* (2001); *Autoportrait en vert* (2005); *Mon cœur à l'étroit* (2007); *Trois femmes puissantes* (2009); *Ladivine* (2013) e *La Cheffe, roman d'une cuisinière* (2016). O livro alvo do nosso estudo é *Mon cœur à l'étroit*, que, como visto acima, é o décimo romance da autora, mas o primeiro a ser traduzido em terras brasileiras e lançado aqui em 2010, com o título *Coração apertado*. Apesar de a nossa primeira leitura do romance ter sido realizada no idioma em que o mesmo foi escrito, optamos por desenvolver este trabalho com a versão traduzida para o português devido ao contexto em que estamos inseridos e, por consequência disso, entendermos que desta maneira a dissertação teria maior

abrangência e acessibilidade no que tange ao cenário brasileiro. Deste modo, a presente pesquisa não revela uma preocupação no que concerne a estudar aspectos ou teorias da tradução, apesar de termos realizado, inicialmente, uma leitura comparativa dos dois textos (em francês e em português) e não termos observado maiores impasses a respeito da tradução do romance.

A escritora NDiaye, francesa nascida em 1961 na cidade de Pithiviers e criada na periferia de Paris, é uma das mais importantes escritoras contemporâneas da França. Apesar de ainda não ser tão conhecida no Brasil, é renomada em seu país, onde ganhou o prêmio Femina (2001) e o principal prêmio de literatura francês, o Goncourt, em 2009, pelo seu livro *Trois femmes puissantes* (*Três mulheres poderosas*). É válido salientar que ela foi a primeira escritora negra a ganhar esse prêmio. Além da obra em questão neste trabalho, há mais dois livros da autora publicados em solo brasileiro: *A Diaba e sua filha* (2011), classificado como literatura infanto-juvenil, e *Três mulheres poderosas* (2013), todos pela Cosac Naify. Dos seus textos podemos depreender sólidos questionamentos – ou desmascaramentos – a respeito do sofrimento humano e dos impasses pertinentes à vida de imigrantes, estrangeiros ou pessoas que, de alguma forma, se sentem inadequadas dentro do contexto nos quais estão inseridas. Trata-se de existências complexas, realidades inconciliáveis, como ela expressa, inclusive acerca de si mesma. Ao lhe pedirem, por exemplo, para escolher uma cor que a representa (entre o branco e o preto), ela disse verde, por ser esta, segundo NDiaye, uma cor estranha que traz consigo o azar e ao mesmo tempo fascina (NDIAYE apud RABATÉ, 2009, p. 166).

No ano de publicação de *Coração apertado* aqui no país, algumas revistas e jornais, dentre os quais podemos citar *Cult*, *Gazeta do Povo*, *Estadão*, *Folha de S. Paulo* e *Suplemento Pernambuco*, lançaram textos e/ou resenhas sobre o livro, entretanto ainda existe pouco material publicado sobre o trabalho da escritora no Brasil. Podemos afirmar, todavia, que os artigos escritos por duas pesquisadoras brasileiras foram relevantes para a nossa pesquisa. Alessandra Pajolla, no seu texto “A reinvenção do fantástico na literatura de autoria feminina francesa” (2013), faz um breve percurso histórico sobre a produção literária mundial e, dando maior enfoque à literatura francesa, destaca duas escritoras contemporâneas que têm sido importantes nesse cenário: Marie Darrieussecq e Marie NDiaye. Com uma escrita pautada na psicanálise e no viés da crítica feminista, Pajolla discute a relevância da autoria feminina no contexto atual francês e afirma que, independentemente de os textos dessas escritoras, em sua opinião, serem femininos e feministas, eles possuem amplitude que gera reflexões universais no que tange, por exemplo, à problematização da(s) identidade(s) do

sujeito contemporâneo. A contribuição de Pajolla em nossa pesquisa se dá, portanto, no que concerne à discussão sobre as diversas identificações nas quais se insere o indivíduo atual, as quais corroboram para o abalar da “crença em estrutura monolítica” (PAJOLLA, 2013, p. 205).

Por sua vez, com o artigo “Reescritas fantásticas e fantasmáticas do ‘eu’ em Marie NDiaye” (2015), a professora Irene de Paula Cardozo desenvolve uma interessante análise a respeito dos livros *Mon coeur à l'étroit* e *Autoportrait en vert*, de NDiaye, sob uma abordagem psicanalítica. A pesquisadora nos possibilita uma reflexão a respeito de identidade e alteridade, a partir dos conceitos de real, fantástico e estranho, com os quais afirma ser a escrita de Marie NDiaye uma literatura que enseja a convergência de lógicas distintas e de realidades opostas. Para Cardozo, assim, pensar nas heroínas da escritora francesa é pensar em indivíduos que não se adequam ao contexto no qual se encontram. O texto de Cardozo nos faz atentar, portanto, para a identidade vacilante da protagonista do romance em estudo e para o “desacordo entre eu e o mundo” (CARDOZO, 2015, p. 83) que persegue toda a sua trajetória.

No que se refere ao cenário estrangeiro, três produções em especial apresentam notável contribuição para o nosso percurso. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Procédés de distanciation chez Marie NDiaye* (2010), Nathalie Letsch realiza um estudo acerca da obra de NDiaye para refletir sobre o tipo de linguagem empregado por esta autora. Ao afirmar que a escritora francesa se utiliza de uma técnica narrativa que produz um efeito de distanciamento (LETSCH, 2010, p. 9, tradução nossa)¹ entre o espectador e a ação dramática, a estudiosa defende que tal técnica contribui para interromper a identificação natural do leitor-espectador com os personagens, provocando assim uma sensação de desfamiliarização (LETSCH, 2010, p. 9). Nesse sentido, os capítulos do texto em questão estão divididos de modo a analisar os procedimentos de distanciamento através da observação do aspecto da ambivalência moral das personagens, da linguagem e da dificuldade da aquisição do saber. O texto acadêmico contribui bastante para a nossa reflexão a respeito do modo como se desenvolve a linguagem de Marie NDiaye no romance alvo da nossa pesquisa, visto que Letsch se propõe a discutir a “literatura desconcertante” (LETSCH, 2010, p. 8, tradução nossa)² da escritora em pauta.

Jamie Herd, por sua vez, na sua dissertação *Hybridité et identité, les enjeux d'Autoportrait en vert de Marie NDiaye* (2009), se propõe a estudar o livro *Autoportrait en*

¹ “effet de distanciation” (LETSCH, 2010, p. 9).

² “littérature déconcertante” (LETSCH, 2010, p. 8).

vert da autora francesa na perspectiva do hibridismo. Ao abordar a interseção entre literatura e fotografia presente na obra que analisa, Herd inicia uma reflexão a respeito do caráter híbrido que envolve a obra de NDiaye e, inclusive, a sua própria existência. A pesquisadora se utiliza desse fato, portanto, para desenvolver uma interessante discussão sobre, dentre outros aspectos, identidade, mestiçagem e errância. A respeito de NDiaye, Herd afirma:

Francesa de cultura, de língua e de nacionalidade, NDiaye reivindica seu lugar na literatura francesa e não na literatura francófona. Entretanto, seu nome de família indica uma origem africana, mesmo que ela insista no fato de não conhecer esta cultura. Contudo, no tratar de temas de pertencimento e da origem social ou cultural, a escrita de NDiaye mostra afinidades com a literatura afro-americana, antilhana ou com outras literaturas de populações imigrantes ou migrantes [...]. Há, então, uma ambivalência identitária e literária em NDiaye (HERD, 2009, p. 5, tradução nossa).³

Em acordo com as palavras acima mencionadas, Dominique Rabaté, importante pesquisador da obra de NDiaye, nos informa que os pais dela se separaram quando era bem pequena e que toda a sua educação e cultura se deram na França, por isso o estudioso afirma não fazer sentido associar NDiaye ao contexto francofônico, visto não ser esse o seu meio nem o seu horizonte. Por muito tempo a escritora afirma ter experimentado certa impostura em não se permitir dizer nem francesa nem senegalesa, mas, enfim, ela se reconhece no contexto da literatura francesa (RABATÉ, 2008, p. 24; 25, tradução nossa). O texto de Herd, então, dentre outras contribuições, nos oportuniza enxergar a posição híbrida da escritora francesa que, a despeito do seu horizonte europeu, carrega consigo também marcas de uma escrita pós-colonial.

A outra produção estrangeira que teve função significativa no desenrolar do nosso trabalho foi o livro *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'oeuvre* (2009), uma coletânea de importantes artigos sobre o trabalho da autora, apresentados no primeiro colóquio internacional sobre NDiaye, ocorrido em Londres, em 2007. Além da entrevista realizada com a própria escritora, os textos do compêndio nos permitiram maior acesso a sua obra e, especificamente o texto “*Mon coeur à l'étroit: espace et éthique*”, de Michael Sheringham, nos proporcionou uma reflexão mais ampla sobre a relação da moralidade da protagonista do livro alvo do nosso estudo com o espaço no qual ela está inserida. Todos os textos mencionados apresentaram, portanto, imprescindíveis aportes para o desenvolvimento da

³ “Française de culture, de langue et de nationalité, NDiaye revendique sa place dans la littérature française et non dans la littérature francophone. Pourtant, son nom de famille indique une origine africaine, même si elle insiste sur le fait qu'elle ne connaît pas cette culture. Cependant, dans le traitement des thèmes de l'appartenance et de l'origine sociale ou culturelle, l'écriture de NDiaye montre des affinités avec la littérature afro-américaine, antillaise, ou avec d'autres littératures des populations immigrantes ou migrantes [...]. Il existe donc une ambivalence identitaire et littéraire chez NDiaye” (HERD, 2009, p. 5).

nossa pesquisa e terão trechos citados no decorrer das seções desta dissertação, conforme sua melhor aplicabilidade em cada tópico.

Nossa inserção e contribuição neste cenário se efetiva, então, por meio de uma reflexão que considera as ideias dos pesquisadores acima, mas se dedica a um olhar mais detido sobre a espacialidade literária, a fim de, através dela, buscar compreender de que modo o indivíduo ocupa os espaços nos quais se insere. Esses espaços são preenchidos conforme as acepções na realidade sensível ou a partir das projeções psicológicas e/ou sociais do próprio indivíduo? A literatura e o romance de NDiaye, nesse caso, apresentam-se como fonte de possível desmascaramento e acesso à compreensão de como se configuram os espaços ocupados pela principal personagem da obra.

Entendemos que um inegável sentimento de estranheza perpassa a leitura do texto desde suas primeiras páginas, e tal percepção sugere uma similaridade para com as palavras da própria autora: “Eu gosto que o livro desperte um estranhamento”⁴ (NDIAYE apud RABATÉ, 2008, p. 9, tradução nossa). A capa do romance publicado em 2007 pela Gallimard, na França, em consonância com a própria sensação de estranhamento que permeia o romance, aponta para nós a condição de sua protagonista: um corpo aprisionado, disforme, que se contorce numa sugestão de profundo sofrimento, sem saída. De modo distinto, mas sob um viés parecido, a capa da versão de 2010 publicada em português pela Cosac Naify – que é alvo do nosso estudo – apresenta também um corpo aparentemente preso, com formas indefinidas, limites confusos, demonstrando, porém, uma potencialidade de crescimento. Em ambos os casos, é como se os corpos estivessem confinados, sendo observados, fotografados, mas incompreendidos, estranhos, ou fora de foco⁵.

Em geral, nas obras de Marie NDiaye é justamente essa impressão que atravessa todo o percurso da leitura e normalmente isso se dá porque as personagens de alguma forma sentem, questionam ou refletem a estranheza do mundo (RABATÉ, 2008, p. 15). Nos textos da referida autora, os sujeitos ficcionais são geralmente alvo de uma notável inadequação, e tudo isso é observável através de suas experiências, nas quais o sentimento de não familiarização é latente. Tais aspectos são também notórios na vida pessoal da própria escritora, a qual pode ter servido como fonte e inspiração para tantas histórias. Filha de uma mulher oriunda da região da Bretanha, na França, de uma família de agricultores, e de um então estudante bolsista proveniente de Senegal, desde cedo NDiaye teve o olhar aguçado pelas diferenças e, com relação a seu próprio nome de família, ela optou por utilizá-lo de

⁴ “J’aime que le livre relève de l’étrangeté” (NDiaye apud RABATÉ, 2008, p. 9).

⁵ Ambas as capas estão anexadas ao final deste trabalho.

maneira distinta ao que comumente se faz com relação à origem senegalesa – em que se usa o “d” minúsculo: “[...] ela decidiu grafá-lo com as duas maiúsculas iniciais, como que para enfatizar aí sua singularidade” (RABATÉ, 2008, p. 24, tradução nossa).⁶

Com a observação dessas características, então, interessam-nos, dentre outras, pesquisas de Luis Alberto Brandão (2013) que nos subsidiam a analisar os efeitos que as diferentes categorizações do espaço efetuam na economia da trama, com uma reflexão que parte dos distintos ambientes nos quais se insere a protagonista de *Coração apertado*. A intenção é de que, a partir das concepções levantadas por Brandão a respeito disso, também pautando-nos em estudos de outros pesquisadores sobre essa temática, a análise seja desenvolvida, adotando-se, portanto, a discussão sobre esta categoria como baliza deste trabalho. Nossa percepção se volta para o texto contemporâneo, enxergando-o como uma “literatura que se lança na aventura de perturbar as determinações da espacialidade literária” (BRANDÃO, 2013, p. 261).

Nosso interesse pelo livro *Coração apertado* surge a partir da identificação para com a literatura produzida em francês – que se dá não somente por gosto pessoal, mas, inclusive, em virtude de nossa atuação no ensino de língua e literatura francesa e francófona –, e, sobretudo, pela inquietação despertada em pensar e discutir os diferentes tipos de deslocamento realizados pela narradora protagonista, tendo por base o conceito de deslocamento proposto por Roland Barthes (1980), a fim de pensarmos a respeito dos diversificados tipos de espaço que são configurados, preenchidos e que podem contribuir para compor o sujeito contemporâneo. Sob a perspectiva de Barthes (1980, p. 15), temos a definição de literatura a partir de sua descrição como uma prática que possibilita o trapacear da língua com a língua, numa trapaça salutar, uma esquiva que permite ouvir a língua fora do poder. Compreendemos, por isso, que o texto literário pode ser o ambiente propício para apontar, desmascarar ou discutir diversificados aspectos daquilo que se entende como real, visto que, ainda em Barthes (1980, p. 16), a literatura exerce um trabalho de deslocamento sobre a língua, fato que lhe permite o assumir de muitos saberes, tendo o real por objeto de desejo (BARTHES, 1980, p. 21). Por essa lógica, notamos o papel significativo efetivado por NDiaye por meio de sua atuação enquanto escritora, porque, consoante Herd, Ndiaye, “no lugar de entrar em conflito direto com os discursos identitários que se apoiam na autenticidade das origens, [...] escreve

⁶ “[...] elle a décidé d’orthographier avec les deux majuscules initiales, comme pour en souligner la singularité” (RABATÉ, 2008, p. 24).

de modo a desconstruir a identidade francesa mediante mimetismo e paródia” (HERD, 2009, p. 89, tradução nossa).⁷

Em nosso percurso de análise, seguimos uma lógica de abordagem não meramente fundamentada a partir da sequência dos fatos ocorridos no livro, mas nos propomos também a realizar uma interpretação e discussão progressivas desses acontecimentos, partindo do ambiente tido como mais íntimo – a casa – até o espaço da linguagem, que permeia todos os locais e relações. Nesse sentido, o trabalho se estabelece da seguinte maneira: na primeira seção, fazemos uma breve explanação a respeito das discussões de Luiz Alberto Brandão (2013) sobre o espaço literário e, nos tópicos posteriores, fundamentados em pensamentos de Vilém Flusser (2011), partimos para uma reflexão que se desenvolve de modo a buscar compreender como a dúvida desencadeia o desajuste da protagonista com relação a sua casa e a sua cidade, analisando estes espaços como personagens e agentes de significação dos fatos que circundam os sujeitos ficcionais, sobretudo a protagonista Nadia. Neste ínterim, também voltamos o nosso olhar para os estudos de André Peyronie (2005) porque, através da sua definição de labirinto, podemos reconhecer de que maneira se efetua o percurso labiríntico da personagem no romance. Por conseguinte, na seção dois, a partir de uma tentativa de compreensão das escolhas realizadas por Nadia mediante a imagem do(s) rosto(s), apoiamos-nos em estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari para refletir acerca do espaço do corpo e da trajetória da protagonista por entre os rostos; além disso, com o estudo de ideias de Sigmund Freud (1919) sobre o estranho e de Jeffrey Jerome Cohen (2000) sobre monstro, pensamos a respeito da monstrosidade e estranhamento atribuídos ao(s) corpo(s) e buscamos analisar de que modo essas características são forjadas na sociedade e atribuídas a determinados indivíduos. Por fim, na terceira seção, por entendermos, a partir de Gérard Genette (1972), que a linguagem é “toda tecida de espaço” (1972, p. 105), dedicamo-nos a analisá-la sob o viés de José Luiz Fiorin (2005), que pensa o espaço linguístico como algo que se organiza em torno do eu que nele se enuncia (2005, p. 42), por isso pautamos aqui a nossa trajetória na observação de como se efetiva a linguagem de Nadia no romance, tanto a partir da sua atuação enquanto personagem como, sobretudo, pela economia que ela realiza enquanto narradora da trama.

⁷ “Au lieu d’entrer en conflit direct avec les discours identitaires qui prennent appui dans l’authenticité des origines, NDiaye écrit de façon l’identité française par mimétisme et par parodie” (HERD, 2009, p. 89).

1 ESPAÇO(S) DESLOCADO(S)

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.
Michel de Certeau (1925-1986)

Pensar na perspectiva do espaço mostra-se para nós como algo bastante pertinente, porque, de variadas formas, ele permeia tudo o que toca a existência, seja de modo a apresentar-se como pano de fundo e parte do ambiente que nos circunda, seja de maneira a configurar, influenciar e/ou determinar a nossa atuação nesses locais. O espaço é algo tão impreciso e complexo de ser analisado que muitos estudos já foram feitos – seja no domínio da geografia, da filosofia ou das artes, por exemplo – com o objetivo de entender e explicitar a forma como se apresenta. De acordo com o reconhecido geógrafo Milton Santos, por exemplo, o espaço se caracteriza por ser uma realidade relacional, na qual estão imbricados os objetos geográficos, os naturais e os sociais, que o animam e o definem como um “conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento” (SANTOS, 1988, p. 9).

Como o espaço, apesar de seu caráter impreciso, se manifesta, portanto, absoluto – visto estar intimamente unido à sociedade –, torna-se extremamente válido também percebê-lo e avaliá-lo no âmbito do texto literário, sem dissociá-lo do tempo, o que, obviamente, não passou despercebido ao olhar dos teóricos da literatura. De acordo com Stuart Hall,

[...] o tempo e o espaço são as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*. Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais (HALL, 2005, p. 70, grifo do autor).

Ainda sob esse mesmo prisma, vejamos o que nos diz Mikhail Bakhtin:

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler *os indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos) (BAKHTIN, 2003, p. 225, grifos do autor).

Pela lógica dos raciocínios acima, objetivamos, portanto, entender o espaço, o qual está inserido no viés dinâmico do tempo que o movimenta e o preenche, compreendendo que tais aspectos não podem ser descartados ou deixados de lado no que tange a uma análise literária.

Ao realizar um percurso histórico pela teoria da literatura a fim de nela perceber o papel desempenhado pela categoria espaço, Luis Alberto Brandão desenvolve indagações a partir das quais se pode notar um interesse em entender a dimensão e a aplicabilidade do termo. Nesse sentido, o autor demonstra buscar compreender se o espaço se refere à literatura ou ao espaço mencionado nela (BRANDÃO, 2013, p. 3). No seu percurso, portanto, Brandão observa que em correntes teóricas como o formalismo russo e o *new criticism* norte-americano não há uma preocupação visível ou um destaque para o estudo da categoria espaço, uma vez que este “era entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linhagem positivista do século XIX” (BRANDÃO, 2013, p. 22). Logo, como os teóricos das referidas correntes recusavam-se a atribuir à arte a missão de representar a realidade, a categoria espaço não lhes “despertava especial interesse” (BRANDÃO, 2013, p. 22), visto que eles difundiam um pensamento essencialmente “antimimético” (BRANDÃO, 2013, p. 23). O que se percebe, então, é um papel secundário desempenhado pelo espaço na linha de raciocínio acima.

A partir dos anos 1960, porém, com a propagação do estruturalismo francês, passa-se a adotar a ideia da prevalência da sincronia sobre a diacronia, voltando-se o olhar para a coerência interna do texto. Por esse motivo, Brandão (2013, p. 23) afirma que o espaço começa a ser visto não somente como um aspecto identificável nos textos, mas também como um sistema interpretativo, como uma forma de ler e enxergar o texto, orientando epistemologicamente a leitura.

Tal quadro se amplia a partir das perspectivas da desconstrução e dos estudos culturais. Na primeira, há uma negação das hierarquias e dos sistemas de oposição como sentido/forma, alma/corpo dentro dos quais o termo espaço sempre ficava em segundo plano – no paralelo tempo/espaço –, fato que lhe proporcionava a associação a algo inferior ou posterior; assim como há também, num duplo movimento, a recusa à ideia de que o espaço deve ocupar o lugar do primeiro termo. O objetivo, assim, é desfazer e/ou questionar esses posicionamentos hierarquizantes. Desse modo, o espaço se alarga porque deixa de ser visto sob um prisma de fixidez e “passa-se a tratá-lo como efeito da diferença, ou seja, segundo uma perspectiva radicalmente relacional” (BRANDÃO, 2013, p. 29). Já no que tange ao denominado campo interdisciplinar dos estudos culturais, ocorre também uma abertura no conceito de espaço, uma vez que são colocados “em foco os lugares nos quais os discursos são produzidos” (BRANDÃO, 2013, p. 30), trazendo-lhe uma noção politizada. Tomando-se, pois, como alvo os distintos locais em que se produzem os discursos, os espaços presentes na

obra literária ganham, então, caráter politizado, o que se dá “quando se concebe o espaço segundo o parâmetro de suas definições identitárias” (BRANDÃO, 2013, p. 31).

Esse espaço identitário é, portanto, conforme Brandão,

marcado não apenas por convergências de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é intrinsecamente político (BRANDÃO, 2013, p. 31).

Com toda essa ampliação nos estudos e na atenção dada à categoria espaço no que concerne ao contexto artístico e literário, podemos concordar com a afirmação de Gérard Genette, quando ele sustenta que “a linguagem, o pensamento, a arte contemporânea são *espacializados* ou pelo menos comprovam uma ampliação notável da importância concedida ao espaço” (GENETTE, 1972, p. 99, grifo do autor).

Passando, assim, pelos conceitos de espaço enquanto modelo de leitura; orientação epistemológica; lugar da diferença e da não fixidez; politizado e identitário, muito nos interessa estudá-lo simultaneamente como “sistema de organização e de significação” (BRANDÃO, 2013, p. 35), posto que, ao analisar uma obra contemporânea, objetivamos, parafraseando Genette (1972, p. 105), perceber o espaço contemporâneo enquanto significação do sujeito contemporâneo. Essa perspectiva parece corroborar algumas reflexões de Brandão, visto que, segundo o autor, o questionamento sobre o espaço termina por se mesclar à indagação sobre o sujeito (BRANDÃO, 2013, p. 6). A configuração espaço-temporal se dá, portanto, por meio da relação entre os indivíduos e os lugares, pois são aqueles que terminam por definir ou caracterizar estes. Segundo Michel de Certeau:

O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres (CERTEAU, 1998, p. 202, grifos do autor).

Ao pensarmos, desse modo, no espaço enquanto lugar praticado e de certa maneira definido pelo sujeito, entendemos que, pela provisoriedade do estar desse mesmo sujeito (aspecto que corrobora a sua associação com a categoria temporal), ele termina por assumir estados distintos consoante as circunstâncias do(s) espaço(s) no(s) qual(is) se insere (BRANDÃO, 2013, p. 6), e, num duplo movimento, o espaço também se altera mediante a atuação das pessoas sobre ele. É o indivíduo que se desloca no espaço-tempo e que o desloca, reconfigura, reinventa; por isso, ao se pensar nesse estatuto, termina-se por refletir também no

estatuto do sujeito, cada um notavelmente interligado ao outro. De fato, tal concepção muito nos envolve, pois entendemos o estudo do espaço no romance de Marie NDiaye como uma interessante maneira de aceder ao ser humano contemporâneo, aqui representado pela figura da protagonista, Nadia.

Ainda nos utilizando dos termos levantados por Brandão (2013, p. 72), neste trabalho pensamos o espaço consoante três diferentes perspectivas: como produto, ou seja, como referência dada no decorrer do romance; como relação, visto que em todo o processo da trama o espaço se articula e opera sobre os personagens – mais especificamente a narradora – que nele se inserem; e como condição, pois a partir dele se identificam as circunstâncias e relações são estabelecidas.

Nesse contexto, cabe-nos destacar a realização do espaço como um conjunto de relações, segundo afirma Michel Foucault:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos (FOUCAULT, 2003, p. 414).

Por esse viés, compreendemos a efetivação do espaço na literatura através desse conjunto de associações que se apresenta para nós como resultado do olhar ou da percepção influenciada por diversificados fatores e, sob essa perspectiva, como componente diretamente ligado, o tempo também será agente e alvo de todas essas influências. Pensamos na categoria espacial, portanto, como um lugar construído pelas pessoas, o qual se efetiva por meio das relações. Nessa lógica, entendemos que a literatura, enquanto arte, contribui para o redimensionar dos espaços.

Os espaços presentes na obra são aqueles sobre os quais se fala, frutos da vivência de um ou mais personagens; por isso concordamos com a afirmação abaixo, do pesquisador Paulo Soethe:

Só há, em literatura, espaço sobre o qual se possa falar, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo. Assumo, diante disso, a definição do espaço literário como conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor,

contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si (SOETHE, 2007, p. 223).

A compreensão a respeito de como se efetiva esse espaço, amplamente heterogêneo, e sua inter-relação com o tempo, dentro do texto literário, é, portanto, o nosso alvo, visto que através dele – do espaço categorizado sob diversificados aspectos na trama de *Coração apertado* – se delineia para nós o perfil desse sujeito contemporâneo, forjado a partir e dentro de diversificados processos de identificação e deslocamento.

A noção de espaço é nitidamente presente em *Coração apertado*, aspecto bastante visível desde o seu título. O adjetivo apertado nos remete à sensação de confinamento, espaço exíguo, comprimido, e esse sentimento perpassa toda a leitura da obra. Em acréscimo, o termo limitado (tomando por base uma das acepções da palavra presente no título em francês, *étroit*) parece nos revelar também relações restritas, mentes apertadas, concepções limitadas, que serão melhor percebidas no decorrer desta análise. No que se refere ao coração, quando entendemos ser esse o órgão que bombeia sangue para todo o corpo, a fim de mantê-lo em funcionamento eficaz, pensamos na sua função essencial para a consumação da vida. Ao imaginarmos, portanto, um coração apertado, o que nos vem à mente é a imagem de alguém enclausurado em si mesmo, cerceado por uma existência, de certa maneira, sem plenitude. Afora tal aspecto, pensamos também ser o coração o espaço onde possivelmente se guarda a estima pelas coisas e pessoas que nos são mais caras, entretanto, se esse local é estreitado, somos conduzidos a concluir que, de algum modo, as afeições ali mantidas são restritas ou, talvez, passaram por uma tentativa de apagamento ou anulação que as tornou insuficientes. Por fixarmos o nosso olhar, então, nas diversas acepções do espaço visíveis no livro de Marie NDiaye, os estudos de Luis Alberto Brandão (2013) despertam bastante o nosso interesse, posto que neles são apontadas várias perspectivas ou modos de leitura da forma como a categoria se realiza no texto.

A protagonista do romance em análise é alguém que, em virtude dos acontecimentos estranhos que começam a se consumir na sua vida, como veremos no decorrer da seção, se movimenta por diversos ambientes da sua cidade – e até fora dela –, e essa movimentação, que a princípio mais se delineia como uma fuga, acaba por se tornar uma espécie de caminho para um possível encontro consigo mesma e com suas origens. O seu deslocamento espacial, bastante problematizado no romance, é também um deslocar-se psicológica e emocionalmente. Não se sabe ao certo se os espaços frequentados por Nadia lhe são hostis, ou se essa hostilidade é resultado da projeção de um processo que começa dentro dela mesma, por meio da culpa e da vergonha que se agigantam e comprimem o seu coração. Esses

sentimentos de alguma forma corrompem a sua percepção do espaço e do tempo que a circunda e que podem ser chamados de real, já que, consoante Brandão (2001, p. 78), o espaço é, ademais, um “desdobramento de vivências”.

Mover-se, no cenário do romance, parece, desse modo, não implicar somente um movimento de mudança física, local, mas, antes, é um desarticular-se num jogo intenso de inadequações que extrapolam o limite do deslocar-se para atingir a realidade de sentir-se deslocado. O espaço no qual se desloca é, igualmente, o espaço que desloca, que provoca desconforto, estranhamento, e todo esse desajuste se dá, sobretudo, na relação da protagonista com a sua alteridade e, conseqüentemente, com a sua própria identidade. Vejamos o que nos diz Alessandra Pajolla sobre a escrita de Marie NDiaye e Marie Darrieussecq:

Há nessas obras uma angústia latente, um descompasso entre o mundo interior e o exterior. E, também, um deslocamento. Este pode ser o sinal de que não apenas o sujeito é descentrado, mas também o sistema simbólico é movediço, abalando a crença em estrutura monolítica. A dificuldade dos personagens em reconhecerem a si próprios tem como consequência o descompasso entre a autorreferência e o olhar do outro (PAJOLLA, 2013, p. 205).

Para entendermos, portanto, de que modo se efetiva o descompasso de Nadia entre o seu mundo interior e o exterior, escolhemos nos debruçar inicialmente nos espaços da casa e da cidade, a fim de notar de que maneira esses locais são (res)significados e/ou influenciam o comportamento da personagem no desenrolar do texto. Eles se apresentam para nós como alvos iniciais e/ou agentes dos desarranjos ocorridos na experiência da protagonista.

1.1 A casa

Em *Coração apertado*, narra-se, em primeira pessoa, a história de uma mulher, Nadia. Ela vive bem com seu marido – Ange – em um apartamento no centro de Bordeaux, porém, de repente, algumas circunstâncias bastante estranhas começam a acontecer, e o casal passa a ser maltratado pelas pessoas a sua volta, e é nesse ponto que entra em cena a saga inquieta de Nadia. Ao comentar com o esposo sobre os últimos acontecimentos, a personagem se perturba:

Quando me atrevo a falar dessa mudança na frente do Ange, à mesa do jantar, ele me responde, depois de uma ligeira hesitação de pudor ou de embaraço, que notou a mesma coisa em relação a ele. Ele me pergunta, me fitando diretamente, se na minha opinião é nele que seus alunos têm algo a reprovar ou se, através dele, é a mim que visam, sabendo que sou sua mulher. Essa pergunta me desconcerta. Que foi que eu fiz, afinal, e a quem? (NDIAYE, 2010, p. 5)

A trama do romance se inicia com este dilema: há um problema constatado que desconforta e rouba a tranquilidade rotineira do casal, porém é a pergunta de Ange, conforme visto acima, que desconcerta e lança uma enorme dúvida em Nadia. Segundo Vilém Flusser, “Somos, como seres pensantes, fundamentalmente seres expulsos. Somos desterrados” (2011, p. 93), e, através de uma nítida alusão à narrativa bíblica, o autor nos remete ao contexto da “expulsão do paraíso” (FLUSSER, 2011, p. 94). No Jardim chamado Éden, em um diálogo com Eva, uma serpente – representação do diabo – lhe pergunta: “É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 1). Pondo em questão uma ordem do então Criador às suas criaturas – “De toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás” – (BÍBLIA, Gênesis, 2, 16-17), a serpente insere a mulher em um profundo questionamento a respeito daquela ordenança, ensejando-lhe pensar nas oportunidades que poderiam surgir ao transgredi-la. Nesse processo, portanto, motivada pela dúvida e pela curiosidade, Eva decide comer do fruto, ofertando-o, inclusive, para o seu companheiro, Adão. A consequência de tal ato é, dentre outras, a expulsão do paraíso – “O Senhor Deus, por isso, o lançou fora do jardim do Éden [...]” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 23) – e, obviamente, o seu desterro. Inaugura-se aí a peripécia dos dois indivíduos sobre a terra.

Ao fazermos certo paralelo dessa história com o trajeto de Nadia, observamos em Ange – o “anjo bom” da protagonista – a função de plantar na sua então esposa uma indagação que a perturba: seria ela a causa de todos aqueles eventos desagradáveis que começaram a circundá-los? Ao considerar tal pergunta, refletindo sobre ela, Nadia se vê envolta em um jogo de dúvidas que a expulsam de suas referências, desterram suas convicções acalentadas e inauguram sua errância dentro de sua própria casa e de sua cidade. De acordo com Flusser, a dúvida “pode significar o fim de uma fé” (FLUSSER, 2011, p. 21), e é nesse sentido que pensamos que aqui se instaura o questionar de todas as bases da personagem, visto que a dúvida move Nadia.

Em poucos instantes, conforme lemos o romance, sem planejamento algum tudo começa a mudar. Não há controle. Segundo Pajolla, “Em *Coração Apertado* (2010), a narradora Nadia e seu marido Ange, ambos professores, sentem que de uma hora para outra são olhados com desprezo por todos ao redor. Eles desconhecem o motivo. O medo assombra o casal [...]” (PAJOLLA, 2013, p. 203).

A protagonista, francesa filha de imigrantes, deixara seu antigo marido e familiares que habitavam a periferia de Bordeaux e se casou com um “verdadeiro francês” – respeitado pedagogo de origem francesa e pertencente à camada mais elitizada –, inserindo-se no

contexto do centro da cidade. Ali, enquanto professora, passa a viver uma vida tranquila da qual se orgulha, ao lado de seu companheiro, Ange, deixando escondido e para trás o seu passado, esconderijo no qual ela comprime o centro de sua existência, abandonando-o em um canto qualquer de sua memória, restrito por um coração apertado. Ela permanece trinta e cinco anos sem ver os pais e se refere a eles como mortos; vive distante do filho Ralph – fruto do casamento anterior – e esconde, tanto dele quanto do pai deste e do seu atual esposo, a existência de seus progenitores. A sua inserção em um local mais elitizado de Bordeaux se apresenta como uma rasura nítida e uma negação aparentemente planejada do seu passado: Nadia faz um risco na sua história e assume o risco de um novo começo, revelando-se indiferente ao desprezar praticamente todos os aspectos da vida que ela havia tido nos anos anteriores. Tudo o que pode sugerir o acesso às suas verdadeiras origens causa-lhe uma espécie de asco, vergonha ou até um (proposital?) esquecimento, como, por exemplo: o nome da sua neta – Souhar –, cuja sonoridade evoca a uma proveniência árabe; a dificuldade em lembrar-se do nome da mãe da sua neta – Yasmine –, cuja predominância de uso é maior em países de língua árabe; assim como o seu próprio nome é comum em nações de idioma árabe. Nesse sentido, é interessante observar, por exemplo, o nome dado ao filho: Ralph. No caminho oposto ao de Souhar, Ralph é uma designação de origem germânica, e tal escolha nos permite cogitar uma confirmação do desgosto e do desencaixe de Nadia para com as suas origens, as quais não são mencionadas claramente no texto e tudo o que se tem são pequenos indícios (dissimulados e forjados): a respeito da cor da pele, dos costumes, dos locais de habitação, do idioma, das condições sociais.

Com relação a essa recusa, identificamos uma possível primeira constatação que impulsiona a protagonista e antecede os acontecimentos narrados no romance: ela não se sentia parte dos seus. Conforme Flusser (2011, p. 21-22), é a dúvida que acaba com a ingenuidade e a inocência do espírito, por isso entendemos que, ao deixar seus familiares e suas origens, Nadia já se havia questionado – perdido a sua fé – a respeito de sua adequação àquele ambiente e, por de alguma forma não se sentir pertencente a ele, demonstra ter perdido a ingenuidade no que tange a seu encaixe, a sua identificação para com tudo o que caracterizava o espaço no qual ela havia crescido (o que será abordado mais à frente, quando citamos um trecho em que a própria personagem se compara ao ex-marido e à inocência dele).

No decorrer dos trinta e cinco anos passados, a personagem parece então ter encontrado seu lugar e vive confortavelmente em um apartamento com seu esposo, na zona nobre do centro de Bordeaux. Subitamente, porém, como descrito no trecho citado antes, Nadia é forçada a sair do contexto da sua vida pacata de respeitada professora, juntamente

com seu esposo Ange, para ter que passar a conviver com olhares estranhos e maus-tratos dos outros habitantes da cidade, e também do seu companheiro, que começa a proceder com indiferença e hostilidade. O descontrole dos eventos e da velocidade com que se realizam ocasionará, portanto e conseqüentemente, uma perturbação no tempo e no espaço. Aqui verificamos, desse modo, a segunda dúvida que desorganiza Nadia: “E eis que esta noite evito até estender a mão para tocar de leve a testa do Ange – por que me tornei de repente sua inimiga?” (NDIAYE, 2010, p. 50); mediante a ocorrência dos olhares diferentes, dos comentários maldosos, dos variados tipos de agressão ao casal e do desdém do próprio esposo com relação a sua mulher, a personagem reflete e se questiona a respeito de sua harmonia com Ange. Consoante lemos em Flusser, “pensar é duvidar” (FLUSSER, 2011, p. 100), e a dúvida surge de uma fé que, muito provavelmente, dará lugar a outras certezas, mais sofisticadas, entretanto, por serem o desdobramento da fé anterior, elas já não serão igualmente autênticas (FLUSSER, 2011, p. 22). Sendo assim, podemos também afirmar que as certezas advindas desse processo são, por consequência, muito mais questionáveis e flexíveis, o que nos faz compreender que a experiência “exuberante e eufórica” (FLUSSER, 2011, p. 101) do pensamento é simultaneamente “tenebrosa e apavorante” (FLUSSER, 2011, p. 101), pois permite ao indivíduo o questionar, inclusive, das suas mais fundamentais referências.

Na própria escola em que Ange e Nadia trabalham, objeto da devoção e do orgulho de ambos, os colegas, as crianças e os pais destas começam a olhá-los com menosprezo e indiferença. Aqui é relevante ponderar como a escola, especificamente falando da França, é um palco notável para conflitos sociais dos mais variados tipos, sobretudo no que se refere a questões religiosas e raciais, temática já abordada, por exemplo, na obra do escritor francês François Bégaudeau, *Entre les murs* (2006) – em português, *Entre os muros da escola* –, que em 2008 virou filme com o mesmo nome e foi vencedor do prêmio Palma de Ouro do Festival de Cannes.

Retomando a história de Nadia, o que se percebe é que há um desarranjo; a personagem passa a ter medo de estar nos locais aos quais já estava habituada e indaga-se a respeito do lugar que ocupa no(s) espaço(s) em que está inserida: a sua legitimidade e o seu senso de pertença são postos em questão. Por sermos “seres desterrados” (FLUSSER, 2011, p. 93) a partir da inerente potencialidade em hesitar, é a própria dúvida que faz Nadia questionar-se a respeito da sua terra, do seu lugar; e assim tudo passa a estar indefinido.

As primeiras páginas do livro já despertam em nós esse forte sentimento de incompreensão e dúvida a respeito do que está acontecendo – como se pode perceber pelo próprio título da seção: “Quando foi que começou?” (NDIAYE, 2010, p. 5) – e é notável

também a desconfiança que permeia o casal, dentro do seu próprio lar, diante das circunstâncias inusitadas que se apresentam; ambos estavam sendo afetados, mas o que se deixa entrever é que a raiz do problema residia em Nadia.

O desconcerto provocado pela situação inesperada ativa nas personagens um embaraço visível: em Nadia, a incompreensão e a angústia por, em certo modo, não compreender o que estava acontecendo; em Ange, o incômodo que lhe permite constatar na própria esposa um grande inconveniente. Há uma dúvida que contamina tudo e o aguçar de uma culpa que se aloja entre o casal, a qual paulatinamente estilhaça a proximidade existente entre eles, como veremos mais claramente no decurso deste texto. A relevância da construção da confiança e do afeto se desfaz proporcionalmente à antipatia que se estabelece; é o ruído opaco, mas persistente, de um tempo que se esvai gotejante, levando consigo cada elo construído, ignorando o que teria ficado ali dentro, na relação do casal.

A partir dos fenômenos insólitos e do desarranjo mencionado, toda a forma de a personagem se incluir nos distintos ambientes, se enxergar e ser tratada se transforma. A eventualidade dos acontecimentos instaura uma profunda modificação em Nadia: os espaços são reconfigurados e o tempo se desorganiza. Subitamente, situações, de certo modo contornadas num processo que durou trinta e cinco anos, começam a aflorar como se estivessem unicamente aguardando a hora certa para emergir. Conforme apontado por Brandão (2013), um aspecto que marca fortemente o espaço é a sua instabilidade, e “há sempre o risco de que o que se toma por conhecido se apague, de que os elementos determinados percam a determinação” (BRANDÃO, 2013, p. 9). Tal afirmação nos parece facilmente aplicável ao contexto a que se tem acesso no percurso de Nadia: de fato, há uma instabilidade nos espaços em que a personagem se insere, e estes são claramente marcados por alterações; o que antes parecia domado, contido, após os acontecimentos abruptos aparenta adquirir novas configurações e significados; o tempo, por sua vez, que parecia transcorrer no liame da felicidade e da aceitação, se altera de tal forma que a personagem em muitos instantes perde a noção das horas decorridas, já que se vê envolta por incontáveis questionamentos e dúvidas; o passado se atualiza, e o que se havia experimentado há tantos anos volta vividamente à tona. O espaço está confuso, e essa confusão atinge os diversos contextos da vida de Nadia. O processo de transformação é inicialmente observado nas ruas, por meio do tratamento esquisito das pessoas, mas acontece paralelamente em sua própria casa e na escola e através de seu percurso na cidade de Bordeaux.

A gravidade dos maus-tratos das pessoas para com o casal atinge tal nível que o marido, não se sabe exatamente como, é fortemente ferido por seus alunos, na região do

abdômen: “Um buraco sangrento, mais ou menos na altura do fígado, rasgou a camisa do Ange” (NDIAYE, 2010, p. 12). Nadia imediatamente comunica e chama as filhas do ferido – Gladys e Priscilla –, a fim de a ajudarem nos cuidados com o pai, apesar do clima perceptível de competitividade, desentendimento e desprezo que circunda o relacionamento das enteadas para com a madrasta. Nessa mesma ocasião, um vizinho do casal – Richard Victor Noget –, professor e escritor reconhecido a nível nacional, mas até ali desconhecido e/ou desprezível para ambos, adentra o apartamento deles sem autorização, sob a justificativa de cuidar do ferido e de Nadia através do preparo de alimentos e cuidados com a casa. Ange não aceita ser levado ao hospital, decisão firmemente reiterada por Noget, Gladys e Priscilla, as quais parecem unir-se em admiração ao vizinho dos cônjuges. As duas moças não compreendem o desdém de Nadia com relação a Richard Noget e se utilizam também desse fato para vilipendiar a madrasta: “– Desculpe a Nadia – diz Gladys. – Nossa, você nos envergonha”, ou “– Nosso pai não falaria assim – diz Priscilla. – Ele é muito mais culto que Nadia e reconheceria o seu nome” (NDIAYE, 2010, p. 39); aqui as duas se referem ao fato de Nadia demonstrar nunca ter ouvido falar de Noget. Nesse ínterim, percebemos o descaso das enteadas e do seu pai para com a protagonista; ela vai sendo nitidamente apartada da conjuntura familiar, de Ange, através, inclusive, das próprias atitudes dele.

Além de ter que passar a conviver com distintos maus-tratos e a inserção súbita de um indivíduo estranho no seu próprio apartamento, a protagonista agora coabita com a ferida purulenta que cresce no corpo de Ange – incompreensível, sem autorização dele para ser tocada –, a qual é simultânea à aflição que se alastra na sua alma. O odor detestável da carne em putrefação do ferido, que se apossa de todo o quarto do casal, é similar à inquietação e à culpa que começam a possuir a protagonista: nele, a ferida que se expande visível, por fora; nela, a dor que irradia por dentro e aniquila a sua paz. Os sentidos da esposa de Ange estão confusos, e o leitor pode se indagar ao pensar na possibilidade de a percepção dela ser uma mera deturpação da sua realidade, fruto de um coração e uma mente emocionalmente agitados.

Entrementes, acontece todo o desconforto efetivado no âmbito da casa. O lugar que antes era o refúgio, o aconchego da intimidade do casal, passa a ser apresentado de maneira estranha, fato que causa sensação de medo e desconfiança em Nadia.

O espaço da casa é o ambiente visto por alguns como de pertencimento, da referência inicial. Em Gaston Bachelard, para quem o espaço é imagem, a casa representa “o nosso canto do mundo” e “o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1998, p. 24); ou ainda:

Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade (BACHELARD, 1998, p. 62-63).

A entrada intempestiva de um desconhecido – e aqui mais uma vez se percebe o descontrole de Nadia com relação ao tempo –, a desconfiança que se avoluma entre os cônjuges e o medo que sufoca a protagonista inauguram, no espaço que deveria resguardar a intimidade, um forte sentimento de ameaça, de vigília, de espreita. É o que se pode ver, por exemplo, no trecho abaixo:

Ange ainda está dormindo quando retorno ao nosso quarto. O apartamento mergulhado na escuridão – a única luz acesa é a da pequena luminária de mesa de cabeceira. Adivinho, na sala, na cozinha, a forma dos móveis, tão familiares, e no entanto é como se eu entrasse numa casa desconhecida onde tivesse acontecido uma tragédia causada por um passo em falso meu. Sinto uma estranheza em relação a minha própria casa, que conservo tão bem e com tanto amor. Preparo-me para acender as luzes quando um medo me detém (NDIAYE, 2010, p. 41).

Apavorada, objetivando evitar os encontros com Noget e sem entender nada do que está acontecendo em seu entorno, a personagem termina por prolongar o seu tempo fora de casa e, no trecho transcrito acima, é perceptível o seu retorno à noite. A despeito do que vimos nas palavras de Bachelard, o ambiente descrito no excerto em nada se assemelha a um lugar de refúgio e encontro. Muito pelo contrário, o que se lê é um notório estranhamento, como se algo houvesse sido rompido, quebrado, na intimidade do casal e no espaço que lhes pertence. Todo o recinto da casa mostra-se repulsivo, ameaçador, por isso a protagonista se encontra desterrada. O quarto, que guardava a privacidade, de alguma forma expulsa Nadia por causa do odor insuportável da ferida de Ange e da sua estranheza; os tratos dos cônjuges mudaram, e eles não dialogam mais; ali o casamento está sendo desfeito sem palavras e aparentemente sem desentendimentos anteriores; o silêncio da desconfiança e do medo é que fala alto. O lugar de esposa perdeu-se, e o constrangimento cresce, estabelecendo-se como uma barreira entre os dois personagens: “Posso sentir sua vergonha tão profundamente quanto a minha, como um mesmo fluxo que nos arrasta, a ele e a mim, e nos abandona por alguns segundos para em seguida nos arrastar de novo, mas sem permitir que nos toquemos, que nos aproximemos” (NDIAYE, 2010, p. 13). Nadia experimenta uma ojeriza pelo quarto – ela não tem onde permanecer, perambula de um cômodo a outro, como se estivesse perdida em seu próprio lar. Escolhe, então, passar a dormir no cômodo utilizado como escritório, a fim de afastar-se do quarto fétido e de, por algum modo, proteger-se do vizinho, Richard Noget: “Para não cruzar com Noget no apartamento, só deixo o escritório onde durmo para ir ao

banheiro ou para me ocupar do Ange, às pressas” (NDIAYE, 2010, p. 84). Aquele ambiente servia, inclusive, como espaço de racionalização do que estava acontecendo. Enquanto não conseguia aceitar, muito menos entender, as ocorrências, a protagonista utilizavam o recinto como um local de reflexão, onde ela poderia estar sozinha e elucubrar possíveis causas para os problemas que lhe acometiam. Dada à intelectualidade, Nadia reluta em notar as razões sentimentais daquela circunstância, por isso, o escritório, lugar de trabalho e estudo, se consumava naquele instante como um espaço de esconderijo, assim como de tentativa racional de compreensão dos acontecimentos.

A sala, por sua vez, parece ameaçá-la, causando-lhe pavor:

Levanto, vou de novo escutar na porta do quarto e verificar se o trinco está bem fechado – e de novo esses rangidos e lamúrios vindos da sala. Na minha testa e no meu pescoço escorre um suor impregnado do forte odor do medo. O que será isso? A tempestade, o vento forte? Mas lembro que há pouco, na sala, não cheguei a ouvir barulho de rajadas (NDIAYE, 2010, p. 48-49).

De semelhante forma, a cozinha do apartamento não pertence mais à protagonista, Noget se apossara desse espaço e lá se dedica a preparar pratos cada vez mais elaborados, gordurosos e suculentos. Dividida entre a aversão, a fome e o desejo provocados pelo aroma atraente dos alimentos, Nadia se vê mais uma vez confusa, desnorteada. Vejamos o que ela diz a respeito do seu vizinho:

Vai direto para a cozinha. *Aqui ele está em casa, ele pensa ou sabe que não vão mais mandá-lo embora, que conquistou seu lugar.* Coloca as provisões em cima da mesa, convida-me a sentar com um gesto largo sem ironia, depois procura a cafeteira, abre o armário onde estão as xícaras, tira o café da lata, tudo com a precisão e a graça de quem, sabendo exatamente o que deve fazer, adapta cada movimento à finalidade buscada (NDIAYE, 2010, p. 53, grifos da autora).

A firmeza de Noget diante de seus próprios atos e a informalidade com a qual lida com o ambiente e com o casal confirmam para a protagonista o fato de que aquele espaço não é mais o seu; há aí outro lugar (função) sendo questionado: o de dona da casa. Mesmo no que se refere ao edifício no qual se situa o apartamento, Nadia experimenta uma forte sensação de perplexidade, há uma firme impressão de que todos os outros vizinhos haviam desaparecido:

Parece também que várias pessoas do nosso prédio se mudaram – pois onde andam os Foulque, os Dumez, os Bertaux, todos esses casais de excelentes e pacíficos vizinhos que, ainda oito meses antes, se comprimiam nesta mesma sala, com uma taça de champanhe na mão, para festejar o nascimento da minha neta? Havíamos convidado todo o prédio, com exceção de Noget. Agora não vejo mais esses

vizinhos, não os ouço mais e, além disso, não vejo mais seus carros na rua (NDIAYE, 2010, p. 78).

Os espaços nos quais nos inserimos são habitados por nossas convicções e identificações, quando a hesitação se avulta, porém, qualquer parte se torna móvel e incerta; as relações parecem perder os sentidos e se esvanecem; as dimensões espaciais apresentam-se tão fluidas e complexas como os próprios indivíduos que as preenchem, elas se apressam em desfazer-se.

Em tudo isso, podemos refletir que a casa parece personificar-se para fazer-se desconhecida e assustar Nadia, que, apesar de conhecer milimetricamente cada canto e cada objeto decorativo por ela pensado e cuidado, demonstra sentir-se imprópria, estranha a seu ambiente. O sentimento de inadequação parece, entretanto, proporcional ao de pesar, porque, mesmo sob a sensação de adentrar uma casa que não lhe pertence, Nadia demonstra enxergar um acontecimento – “uma tragédia” – causado exatamente por um deslize dela.

Observemos ainda:

Continuo sem me atrever a acender as luzes e também não me atrevo a focalizar o pensamento assustador, mas vago, que aflora em minha consciência e quer me fazer admitir que não tenho a menor ideia do que está acontecendo, do que eu veria, se deixasse a luz clarear a sala onde meus móveis, meus móveis bonitos e valiosos, ocultam, provavelmente para me enganar, desconhecidos inquietantes e agressivos. Penso que o vizinho pode ter sido enviado com o único objetivo de desviar minha atenção daquilo que na realidade se trama aqui mesmo, na minha sala, da qual eu não desconfiaria facilmente (NDIAYE, 2010, p. 44).

No trecho acima, é mais perceptível a personificação da casa: esta, possivelmente associando-se a “desconhecidos inquietantes e agressivos”, escancara para Nadia a realidade de que ela está perdida, sem compreender nada do que lhe está acontecendo. O recinto, antes familiar e aconchegante, do qual ela se orgulhava e no qual ostentava seus objetos valiosos, se apresenta agora sob a função de anunciar o desmoronamento de toda estrutura cuidadosamente forjada. É justamente a casa, o espaço da intimidade – primeiro universo –, no qual idealmente o indivíduo se desnudaria e descansaria suas máscaras, a encarregada e a mais coerentemente responsável por espreitar, confundir e desvendar Nadia diante dela mesma e dos outros. Essa casa, o vizinho, os seus sentidos afetados e os seus próprios pensamentos parecem fazer um complô para desnorteá-la, expulsá-la. Vê-se claramente um jogo de reconfiguração e confusão do olhar da personagem. A sua visão está comprometida, e essa perturbação a acompanhará não somente em casa, mas durante todo o seu percurso pela cidade. A mente confusa, inquieta, lhe propicia e constrói uma visão desordenada e

vacilante, pois a sua agitação mental nitidamente transborda para uma confusão dos seus sentidos. A falta de clareza na consciência se expande para um notório anuviar do olhar, fato que será fortemente perceptível durante as andanças de Nadia por Bordeaux. É como se ela não soubesse ao certo o que havia para ser visto no lar, que, de certa forma, a ameaçava, e a intromissão do vizinho é também compreendida como uma estratégia para desviar do seu foco os reais perigos que a circundam.

A angústia de Nadia reconfigura o espaço da sua própria casa, e nós nos deparamos com, pelo menos, duas diferentes perspectivas: o ambiente da casa se modifica, a partir do comportamento das pessoas que a frequentam, em razão dos acontecimentos que circundam o casal, ou a personagem muda a casa a partir do seu olhar perturbado e inquietado pelos fatos? De acordo com Bakhtin, a nossa realidade interior influencia de tal forma a nossa exterioridade que, quando um indivíduo está sofrendo, “os tons volitivo-emocionais, que abarcam esse visível mundo concreto, são os tons do sofrimento” (2003, p. 23), ou seja, nitidamente nossa forma de enxergar o mundo é direcionada e transformada conforme os filtros que experimentamos no momento.

Com essas indagações, retomamos algumas das discussões realizadas por Brandão que nos auxiliam a melhor entender a possível transformação espaço-temporal que ocorre no livro de Marie NDiaye. No decorrer do tempo da história literária, de acordo com o teórico da literatura aqui mencionado, o conceito de espaço assumiu diversificadas concepções (BRANDÃO, 2013, p. 17), as quais foram definidas de acordo com a cultura, a época, dentre outros condicionantes sociais, políticos e econômicos. Essas concepções, ainda conforme Brandão (2013, p. 18), extrapolam a perspectiva do espaço enquanto aspecto meramente físico e atingem outras instâncias presentes e extremamente importantes na economia da trama.

Por esse motivo é que nos fundamentamos em alguns dos conceitos abordados por Brandão, a fim de identificarmos de que maneira podemos utilizá-los para nortear a nossa leitura de *Coração apertado*. Inicialmente, é válido mencionarmos dois desses conceitos: o espaço enquanto categoria empírica, de caráter observável (BRANDÃO, 2013, p. 56-57), e a problematização do espaço (BRANDÃO, 2013, p. 175). De acordo com a primeira perspectiva, pode-se entender o efeito do caráter espacial no texto literário como algo ligado ao real, ou seja, vinculado à percepção e “à esfera do sensível” (BRANDÃO, 2013, p. 57), ele é compreendido pelo seu aspecto de exterioridade e é também conhecido como “espaço natural (também denominado físico, geográfico, cosmológico)” (BRANDÃO, 2013, p. 57). Por outro lado, ao desenvolver o conceito de espacialidade (BRANDÃO, 2013, p. 175),

Brandão problematiza o viés unicamente empírico, ampliando-o, no ambiente literário. Nessa acepção, ele estabelece três modelos de espacialidade – visão, tato e movimento (2013, p. 181), os quais norteiam a maneira como se definem ou se efetivam as categorias espaciais na literatura. Por esse ponto de vista, tem-se, portanto, a possibilidade de notar os espaços descritos na obra não apenas enquanto determinantes, mas também, de modo mais flexível, como algo que pode ser determinado segundo as circunstâncias que o permeiam e/ou o olhar e as percepções de quem o descreve, conforme observamos abaixo:

O espaço, entretanto, também pode ser abordado não como categoria de base, determinante de outras categorias, mas como resultante, como um efeito; a momentânea cristalização de processos em estados (que podem se revelar em graus de incerteza maiores ou menores). Espaços podem ser conceituados como efeitos de deslocamentos, o que introduz no cerne do conceito as noções de movimento e tempo (BRANDÃO, 2013, p. 180).

Segundo essa mesma linha de raciocínio, que nos faz pensar o espaço físico – sensível – como resultado, inclusive, da experiência de (um) olhar, o qual sobre ele constrói significados, Brandão afirma:

[...] Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um *certo modo de olhar* que é cultural. [...] Nossa percepção de espaço físico é, assim, mediada por *valores*. A literatura é capaz de mostrar que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos (BRANDÃO, 2001, p. 69, grifos do autor).

Faz-se pertinente para nós abordarmos essas definições trazidas por Brandão porque em *Coração apertado* há a descrição clara da casa em que habita o casal e da cidade de Bordeaux, na França, dentre outros locais, mas essa descrição sofre também efeitos de determinação oriundos de outros aspectos, como, por exemplo, psicológicos, sociais ou em virtude dos deslocamentos efetivados no espaço pela personagem principal. Os valores de Nadia, que começam a ser redefinidos, deslocados, influenciam nitidamente numa mudança no seu modo de enxergar e de se relacionar com os espaços. Para nós, a observação dessas características no romance em estudo confirma o posicionamento de Brandão, quando ele explica o aspecto da espacialidade no texto literário e a sua concepção do espaço como algo relacional, efeito da diferença (BRANDÃO, 2013, p. 29). A nova circunstância que se apresenta para a personagem a desordena e provoca uma diferente configuração na sua realidade. Nadia está perturbada, e, a partir do seu olhar, a sua própria casa contribui para espreitá-la ou, de alguma forma, voltar-se contra ela:

E se cada móvel, cada objeto se revelasse diferente do que escolhi e conheci, se neles eu descobrisse o sorriso desagradável de criaturas dotadas de uma vida insuspeitada e misteriosamente incompatível com a minha, a nossa? Como posso estar certa de que não é isso? O vento volta a gemer. As janelas tremem ligeiramente. Resolvo fechar as cortinas, mas logo torno a abri-las. Se acontecer alguma coisa, que os vizinhos da frente, pelo menos, possam ver e testemunhar que eu não provoqueei nada voluntariamente (NDIAYE, 2010, p. 41, grifos da autora).

A culpa que condensa o coração e a mente de Nadia lhe faz imaginar vidas que, ao contrário da sua, estão fora de suspeita e estabelecem entre si uma conspiração para desmascará-la. A personagem já não consegue enxergar sua própria casa do mesmo jeito, posto que o lugar no qual ela refugiou consigo mesma por tantos anos cada um dos seus segredos parece, então, exercer agora o papel de seu inquisidor, encarregado de revelar suas mais terríveis falhas. Nadia não tem mais o seu “canto no mundo” (BACHELARD, 1998, p. 24). Assim, onde a intimidade deveria estar salvaguardada, ela é execrada.

Ao pensarmos na referência anteriormente mencionada de Bachelard com respeito ao ambiente da casa, torna-se extremamente irônico e desconcertante conceber a imagem construída no romance para esse lugar. Poderíamos especular a existência de uma casa na qual a mulher de Ange se abrigasse, como num recôndito, ao chegar da rua apavorada pelos acontecimentos, resguardando-se no aconchego do lar, que poderia acobertar, em cumplicidade, os seus possíveis equívocos. O que se vê, porém, é justamente o oposto disso; vemos a angústia do indivíduo alijado daquilo que ele entende por si mesmo, furtado do que ele mesmo escolheu construir enquanto realidade e identificação. É como se a casa, por algum motivo, se vingasse de Nadia. A protagonista está sem chão, sem referências, e o seu estar é o do não pertencer. A agonia que transborda da personagem pode também contaminar o leitor.

O estado de não pertencer – ou de, por outro lado, pertencer a locais diversos – é bem visível não somente no percurso da protagonista do livro aqui em análise, mas (sobretudo) nos seres humanos atuais. Nos estudos desenvolvidos por Hall (2005) a respeito do sujeito contemporâneo, ele nos possibilita compreender mais claramente como se dá tal processo. Ao intitular os movimentos desse sujeito como uma “descentração” (HALL, 2005, p. 9), o estudioso nos leva a entender que tal indivíduo já não está necessariamente ligado a um determinado centro de identificações, todavia, experimentando identidades móveis e amplamente desintegradas, as pessoas estão ligadas a diversos centros de poder e reconhecimento, dentre os quais elas caminham, numa sucessão de certezas, mas também de dúvidas e inquietações. O indivíduo, anteriormente visto como unificado, reconhece-se então a partir da fragmentação do seu ser diante das diversificadas identificações que o movem,

atraem ou causam repulsa. Nesse sentido, entendemos que a trajetória da personagem nos suscita a observação desse mesmo fato no decorrer do texto literário em estudo.

A dúvida no que diz respeito a todas as áreas da vida de Nadia permeia os seus parâmetros, e estes, conseqüentemente, vão sendo fortemente deslocados e questionados, como podemos ver nos exemplos que se seguem. A escola, objeto de sua veneração, e as pessoas que a frequentam solenemente expressam o seu desgosto em vê-la ali, como é possível perceber na reação da diretora: “– Deixou seu marido sozinho? Ele não precisa da senhora? – Meu lugar é aqui – digo. [...] – Não leve tão a sério a sua função – ela diz, seca” (NDIAYE, 2010, p. 58). As pessoas que passam por ela pela rua demonstram de maneira evidente o seu incômodo em vê-la, assim como seu descontentamento em ter que interagir com ela: “Você olhou para mim? Sorriu para mim? Com que direito você sorri para mim, sua imunda?” (NDIAYE, 2010, p. 9). E o seu próprio esposo, exemplo maior de cumplicidade e confiança, aparenta ter-se tornado seu opositor: “– Cuidado com o que você diz. Você fala demais. Depois fecha os olhos, grosseiro, para encerrar a conversa. Ele não pronunciou a última frase como um conselho, mas como uma ameaça” (NDIAYE, 2010, p. 51).

Simultaneamente a toda essa confusão nas referências de Nadia, as circunstâncias na sua casa estão cada vez piores, e o recinto torna-se mais e mais repulsivo, seja por causa das conversas com as pessoas que coabitam o local e não suportam mais a presença da protagonista, tentando convencê-la a retirar-se:

– Falando francamente – diz Priscilla –, viemos para ajudar a cuidar do meu pai, mas também para recomendar que vá embora o mais breve possível, com papai, se ele puder, ou senão vá sozinha, na esperança de que ele vá ao seu encontro quando se restabelecer.

– Seria o mais sensato – diz Noget.

– Na verdade, você não tem escolha, diz Gladys, num tom conciliador (NDIAYE, 2010, p. 39).

Seja em razão das impressões pertinentes à personagem, que lhe ensejam sentimentos de repulsa e horror: “Mas balanço a cabeça, tomada de vertigem à simples ideia de ficar no apartamento, de passar o dia entre a sala repleta de almas desconhecidas, hostis, e o quarto sombrio, malcheiroso” (NDIAYE, 2010, p. 56).

Durante todo esse processo, então, a protagonista, conturbada por uma carta irônica e, de certa forma, desaforada enviada do seu filho para ela, na qual ele de algum modo a acusava de ser insensível às necessidades do seu pai, que estava na miséria, resolve visitar o ex-marido, no apartamento que lhes pertencia enquanto eram um casal, em um bairro bordalês, na Rue Fondaudège. Após extremo embaraço para aceder ao local, devido à dificuldade que

Nadia começa a apresentar para movimentar-se na cidade – visto que não (a) (se) reconhece mais –, chega ao recinto. Talvez ela esperasse encontrar um apartamento que ainda guardasse em si as características que deixou, visto que o largara intacto, porém aquilo a que se tem acesso (através do olhar da personagem) é um apartamento que “[...] cheirava a miséria, a renúncia sem alegria” (NDIAYE, 2010, p. 142). Ela estava ali para entregar um cheque ao ex-marido, uma espécie de esmola ou breve expurgação da sua culpa, contudo esse anseio paradoxalmente se confunde com a sua mesquinhez ao sentir-se levemente aliviada quando o seu antigo companheiro faz menção de não aceitar a oferta, ao que depois ele volta atrás: “Brutalmente despojada do cheque quando me preparava, com algum alívio, para recolocá-lo no bolso, me senti trapaceada” (NDIAYE, 2010, p. 142).

O reencontro com o ex-cônjuge – nascido e criado no mesmo contexto da periferia bordalesa – e a observação do estado deste e do apartamento em que moravam ensejam em Nadia dois sentimentos contraditórios: de um lado, o orgulho vão de sentir-se melhor, liberta, numa realidade superior a dele – “Hoje meu ex-marido é um homem medíocre, arruinado” (NDIAYE, 2010, p. 145) –; de outro, a compunção que lhe martela a consciência, fazendo-lhe observar mais detidamente o caráter do seu antigo esposo: “E esse homem era bom e íntegro...” (NDIAYE, 2010, p. 144). Como numa tentativa, porém, de convencer-se a respeito do caráter exitoso da sua atual condição, a personagem reflete: “Hoje eu sou, eu... Ah, eu vivo muitíssimo bem, penso. Ao contrário dele, não perdi nada, pois me casei de novo, com um homem extremamente parecido comigo. *Sou feliz, feliz, feliz*” (NDIAYE, 2010, p. 145, grifos da autora). As convicções de Nadia estavam claramente arruinadas, e a ironia do trecho é latente, uma vez que ela precisa persuadir a si mesma de que é feliz.

Durante a visita ao apartamento, entretanto, dois aspectos chamam ainda mais a atenção de Nadia e lhe provocam firme sentimento de incômodo e repulsa. O primeiro é a presença ali (fato que evoca fortemente lembranças do seu passado) de sua antiga companheira de infância, Corinna Daoui, cujos hábitos ela de certa maneira execrava, e que agora usa o seu antigo escritório de trabalho para marcar os encontros com seus clientes – Corinna confirmara a sua atuação como “profissional do sexo” (NDIAYE, 2010, p. 157). Aquele recinto era um espaço sagrado para Nadia, recôndito da sua devoção pelo ofício que realizava e pela dedicação à intelectualidade; agora se via conspurcado pela presença daquela mulher. O segundo aspecto que aterroriza a protagonista nesse encontro é o quarto de seu filho, agora transformado no quarto da neta, Souhar. Primeiramente, a mulher não consegue esconder a sua indignação com o fato de que seu ex-marido tinha o direito de conhecer a neta e ela não; em seguida, ela sente repugnância pela decoração e pela “tolice consumidora”

(NDIAYE, 2010, p. 152) daquele homem: “– Onde arranjou dinheiro para toda essa bugiganga? [...] Saí rapidamente do quarto, enojada com tanta vulgaridade...” (NDIAYE, 2010, p. 152). O coração mesquinho de Nadia não tolera o fato, por ela considerado como exagero, mas ele também não se contém diante da inveja e do ciúme daquelas aparentes mediocridades. Enxergar a iniciativa do avô de Souhar como prováveis banalidades parece revelar, porém, o caráter presunçoso da personagem. Nadia não necessariamente se inquieta apenas com o tipo de decoração escolhida para o cômodo e o valor que teria sido gasto, mas o que a sua reação manifesta é a crença de alguém que se acha superior ao seu “miserável” ex-cônjuge. Para ela, não havia sentido em direcionar para ele a afeição e a presença da neta. Os objetos ali cuidadosa e carinhosamente instalados lhe denunciam um amor e uma relação dos quais ela não fazia parte, dentro dos quais ela não tinha espaço.

A personagem deixa o apartamento, certa de que aquele ambiente nada mais tem a ver com tudo o que ela havia construído ali. Não havia mais nenhuma identificação com o local, com o que o compunha nem com as pessoas que o frequentavam. É mais uma casa dentro da qual Nadia não tem lugar, mesmo que, legalmente, o espaço fosse seu, visto que era proprietária do apartamento, usando tal situação para, de certa maneira, humilhar seu ex-marido. Em todo tempo é possível observar a confusão nos sentimentos da protagonista, pois estes de um lado a ensoberbecem, no sentido de convencê-la a enxergar-se mais digna e melhor do que seus antigos familiares e amigos; por outro lado, é o contato com eles que também lhe escancara a sordidez dos seus atos. “Você é má, Nadia” (NDIAYE, 2010, p. 159), afirma seu ex-marido.

Todos esses eventos, somados, provocam em Nadia a emergência de retirar-se. O apartamento no qual ela habitava com Ange também não lhe pertence, e, assim como as pessoas, os objetos e os cômodos se lhe apresentam extremamente hostis. Não há mais lugar para ela naquele ambiente, por isso toma a decisão de deixá-lo, sem, contudo, eximir-se da culpa que mais uma vez a envergonha; é o que vemos no trecho abaixo, quando Nadia comunica sua partida às filhas de Ange:

- Espera! Vocês duas precisam saber que... eu vou embora.
- As lágrimas me queimam os olhos. [...]
- É? – diz Gladys, cada vez mais distante. – Vai embora, você disse?
- Vou visitar meu filho. Mas devo deixar o Ange, Gladys, ele não tem condições de viajar.
- [...]
- O Ange ficará sob a guarda do nosso vizinho – digo isso com um sentimento de vergonha intolerável – [...] (NDIAYE, 2010, p. 79).

Mesmo constrangida e temerosa, Nadia deixa, então, o seu apartamento. Após ter o reencontro com seu ex-marido, Corinna Daoui e Lanton, ex-namorado de Ralph, ela reúne forças para enfrentar Bordeaux e iniciar sua trajetória em direção à cidade onde moram o seu filho e a sua neta, Souhar, possível local de origem da família da protagonista. A personagem não tem o seu ambiente de refúgio e o seu espaço é o do deslocamento, do trânsito, da errância; o seu lugar é o de não ter lugar. Ela não consegue mais encaixar-se no seu presente, mas também já estava muito longe de identificar-se com o seu passado. Em Bordeaux, ela sente não caber mais em lugar algum. Sem a referência da casa, Nadia atravessará a sua saga em busca de pessoas (especificamente filho e neta), com o objetivo também de fugir de outras que a amedrontam. O ambiente do lar se mostra como mais uma evidência da ausência de refúgio e se apresentará para nós, nessas condições, como algo tão fluido e instável como o próprio indivíduo.

Com esse desencadear dos fatos, então, interessa-nos agora refletir sobre a cidade, que, por extensão da casa, é o local em que se habita e no qual se constroem, dentre outras, as identificações sociais, por isso analisamos como a configuração desses espaços interfere na construção e/ou no questionamento da identidade da protagonista.

1.2 Um percurso labiríntico pela cidade: por entre tensões e intenções

O mundo parecia um deserto que eu tinha de atravessar em busca de rostos familiares.
Charles Lamb (1775-1834)

Conforme afirmamos no início desta seção, entendemos a categoria espacial no romance em estudo não apenas em sua acepção empírica ou como referência dada aos locais nos quais os personagens perambulam, compreendemos também como resultado e/ou agente de identificações e significados no desenrolar do texto, dentro do qual servirá como meio de comunicar importantes desdobramentos no percurso de Nadia, que é o objeto do nosso foco. Destacamos, para melhor elucidar essa linha de raciocínio, um trecho do artigo “Textos da cidade” (1999), de Luis Alberto Brandão, no qual ele versa sobre o papel desempenhado pelo contexto urbano na literatura contemporânea: “A cidade surge não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem” (BRANDÃO, 1999, p. 132). Nesse sentido, ao determos o nosso olhar à sucessão de fatos ocorridos durante o percurso da protagonista do livro em estudo, percebemos como nítida a função exercida pelo espaço da

urbe, que ali aparece não apenas como pano de fundo para situar a trama, mas em alguns instantes parece ter vida própria, como uma personagem que se movimenta e contribui na caracterização da história, segundo veremos adiante.

Ainda sob essa lógica, consideramos relevante visitar algumas ideias de Roland Barthes. Em “Semiologia e Urbanismo” (1993), esse autor considera a urbe como um discurso através do qual ela fala com seus habitantes, assim como estes, por sua vez, também se comunicam com ela (BARTHES, 1993, p. 260-261). Barthes, nesse contexto, reconhece a cidade como uma escrita, um discurso em constante construção e continuidade, para o qual os seus usuários devem ser os leitores (BARTHES, 1993, p. 264), assim como reconhece esse espaço como o lugar do encontro com o outro (BARTHES, 1993, p. 265). Cabe-nos, assim, acrescentar a esse ambiente o fato de ele, inclusive, poder se apresentar como o lugar da possibilidade de encontro consigo mesmo (com a sua possível identidade?), consequência lógica do encontro com a alteridade. A cidade, portanto, configura-se para nós como um lugar prolífico em sentidos – na acepção geral do termo – e encontros.

O espaço urbano é rico de significados, com nítidas determinações e influências. Conforme Renato Cordeiro Gomes (2000), após o advento da Revolução Industrial esse espaço deixa de ser apenas o cenário ou pano de fundo dos acontecimentos no texto, pois passa a exercer um papel relevante, tornando-se personagem de muitas narrativas, aspecto que coincide com as ideias de Brandão (1999) citadas acima. Ainda sob a perspectiva do pesquisador, quando nos deparamos com as cenas descritas na literatura, lemos textos que leem a cidade (GOMES, 2000, p. 179), e, nesse sentido, ratificando também o pensamento de Barthes (1993), a cidade se apresenta como uma linguagem, repleta de distintos conteúdos.

Na trama de *Coração apertado*, o espaço urbano é um dos lugares em que é concebível o acesso à aflição e aos questionamentos de Nadia. Por meio de suas andanças e inserções em Bordeaux, a personagem transborda a inquietação que sufoca a sua mente e começa a nos permitir enxergar a dificuldade das relações e da ocupação do sujeito contemporâneo na cidade, fato que nos possibilita concordar com as palavras de Cordeiro Gomes (2000, p. 179) quando afirma que ler e mapear o espaço urbano na literatura se faz como um “jogo aberto à complexidade”. A cidade, no âmbito literário, é justamente o lugar em que fato e imaginação se fundem, e no texto contemporâneo é perceptível a polifonia de vozes e a porosidade do limite entre realidade e ficção (GOMES, 2000, p. 188). Por essa lógica, torna-se instigante, para nós, analisar a trajetória da personagem na cidade, visto que o que se tem é um jogo entre a provável descrição de Bordeaux – com nomes de ruas, divisões de bairro – e as observações confusas, frutos do olhar embaçado de Nadia, contaminado pela

angústia que cerceia seus pensamentos. Temos, pois, uma escrita que descreve a cidade, resultado da observação de Nadia, mesclada entre a significação do seu sentido empírico, espaço geograficamente considerado, e a manifestação do que a cidade revela após a perturbação interior da personagem. Valendo-nos da terminologia utilizada por Brandão (1999), é como se houvesse no texto a cidade-cenário, que é fruto da descrição e da visibilidade imediata, e a cidade-personagem, de cunho mais complexo, “que emerge das lacunas da cidade-cenário” (BRANDÃO, 1999, p. 137), objeto de vivências e diversificadas significações.

Sob a lógica das concepções mencionadas, no decorrer da história de *Coração apertado* podemos ter acesso a nomes fidedignos de bairros e ruas de Bordeaux; a cidade apresentada enquanto espaço geográfico, pano de fundo, acepção empírica. Afora isso, a narradora nos expõe também uma cidade que aparenta constituir-se de divisões claras – e aqui o nosso olhar se mantém atento à imagem construída pela personagem sobre Bordeaux: para ela, enquanto atual moradora do centro da cidade, não parece conveniente e nem muito menos interessante frequentar a periferia bordalesa, de onde ela busca afastar-se veementemente, através de uma atitude que se delinea como forma de superação do passado (o que fica evidente na sua conduta de permanecer tantos anos sem visitar os pais, conforme já mencionado neste trabalho); para o seu esposo, francês de nascimento e de origem, de acordo com palavras da narradora, a periferia sequer existe: “Eu me abstive de levar o Ange a Aubiers, e ele nunca me pediu isso. Esse bairro simplesmente não existe para ele, assim como a periferia não poderia pretender fazer parte de Bordeaux” (NDIAYE, 2010, p. 154-155). Há um orgulho, um esnobismo medíocre e perceptível no procedimento de ambos: em Nadia, a atitude mesquinha de sentir-se distinta dos seus – “Sou agora uma burguesa respeitável...” (NDIAYE, 2010, p. 155); em Ange, a crueldade silente que Nadia se encarrega de interpretar – “você é tudo o que quiser, ele parece dizer, menos bordalesa” (NDIAYE, 2010, p. 155). Em outra posição, porém, estão os pais da personagem e os habitantes de Aubiers; como que comprovando essa fragmentação apresentada pela protagonista, os seus familiares não ousavam transitar pelo centro de Bordeaux, pois “a repulsa e o medo” (NDIAYE, 2010, p. 154) os afastavam. Esse aspecto possivelmente explica o motivo que levava a família de Nadia a privar-se de procurá-la durante todo o tempo em que se mantiveram afastadas.

Pela ótica dos argumentos desenvolvidos por Nadia, portanto, a cidade está notavelmente compartimentada, e as identidades são, para ela, estabelecidas a partir do espaço ocupado por cada indivíduo e pelas condições socioeconômicas e raciais por eles experimentadas.

O que acontece, todavia, é que a imprevisão dos eventos apresentará à protagonista um contexto do qual ela se esgueirava. O desarranjo dos fatos lhe mostra uma cidade complexa, que vai aparecer, portanto, como um discurso difuso, um ambiente no qual há o cruzamento de diversificadas identificações. O lugar da cidade, na literatura contemporânea, conforme Brandão, é justamente o oposto das identidades fixas e estanques, porque o espaço urbano apresenta-se com formas oscilantes, as quais não contribuem para que nenhuma identidade se constitua. Ao contrário disso, torna possíveis as “tendências de irreconhecer o mundo e irreconhecer-se” (BRANDÃO, 1999, p. 132).

É interessante, porém, perceber, durante o percurso de Nadia pelas ruas de Bordeaux, um tipo de comportamento e/ou reflexão que parece seguir na linha oposta, ou pelo menos diversa, do que foi mencionado acima. Se, por um lado, a protagonista aparenta se deparar com a derrocada das suas concepções cuidadosamente fixadas a respeito da cidade e das divisões que ela mesma legitimou em e para si, provocando-lhe uma dificuldade de reconhecimento de si mesma e do que lhe cerca; por outro, é como se as caminhadas e a errância pela cidade lhe apresentassem uma parte de si que ela não conhecia, um grupo de pessoas para quem ela era indiferente, uma semelhança por ela ignorada. De alguma forma, a sua trajetória lhe permite um profundo questionamento a respeito do seu senso de pertença, de sentir-se componente daquele local, interrogando-lhe sobre as suas mais profundas identificações; em contrapartida, é nessa mesma localidade que ela reflete sobre uma parte de si desconhecida ou, mais possivelmente, refutada. Vejamos mais claramente exemplos desses dois diferentes aspectos em alguns excertos do livro destacados a seguir. Primeiro, o assombro em não (se) reconhecer (n)a cidade, a identificação sendo duramente tensionada:

Eu que nasci em Bordeaux, no bairro de Aubiers, que passei toda a minha existência nesta cidade, amo-a com uma ternura fraterna, como a um semelhante humano. No entanto, eis que Bordeaux se furta e se subtrai à minha amizade de uma maneira estranha, eis que suas ruas me parecem mudar de aspecto e de direção... (NDIAYE, 2010, p. 105).

Segundo, durante a ida a uma delegacia de Bordeaux para encontrar o ex-namorado do seu filho, o inspetor Lanton, a surpresa de Nadia em notar certa semelhança com relação às pessoas que se encontravam no local (possíveis migrantes que ali estavam para regularizar sua documentação no país); uma paridade sendo revelada:

A sala de espera está cheia, apesar de ser tão cedo ainda. Perturbada, levanto o olhar e percebo, quando reúno bastante coragem para encarar os que ali esperam, que

somos semelhantes, eles e eu. [...] ... – o que importa é um eco múltiplo provindo de nossas almas semelhantes, uma singularidade da qual, *pela primeira vez, tomo consciência* (NDIAYE, 2010, p. 88-89, grifo nosso).

De acordo com o observado acima, portanto, toda a confusão ocorrida na vida da narradora lhe impulsiona a essas andanças pela cidade, justamente como uma tentativa de fuga dos ambientes execráveis em que haviam se tornado todos os recintos dos quais ela gostava, sobretudo o seu próprio lar, e também como uma forma de procurar entender tudo o que estava acontecendo. Sendo assim, mesmo que involuntariamente, as ocorrências experimentadas por Nadia durante a sua trajetória por Bordeaux lhe permitem o enfrentar e/ou o buscar de si mesma. Segundo Certeau: “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 1998, p. 183). Associando tal trecho à saga da nossa protagonista, o que nos parece claro é que o desespero da fuga, a sua errância, viabiliza a possibilidade de procura ou de encontro com a sua própria identidade. Todavia, consoante Brandão, no texto ficcional contemporâneo o conceito de identidade deixa de ser visto como espaço de fundação e é substituído pelo espaço de horizonte, isto é, um espaço além, lugar não ocupado, “que nos acena à distância” (BRANDÃO, 1999, p. 136). Tal argumento coincide, para nós, com as situações observadas na trama de *Coração apertado*, visto que, em todo o decorrer da história, o que se tem, a nosso ver, são identidades sendo postas em questão, sem, contudo, alcançarem um alvo conclusivo; é sempre um horizonte que vislumbra e acena, talvez até, de alguma forma, normatizando determinadas condutas, mas nunca as esgotando. São identidades que tocam, mas que rapidamente escapolem por entre os dedos, justamente por serem móveis e cambiáveis, como o próprio espaço da cidade e o tempo que a personagem ocupa nele. Nesse sentido, no decorrer do romance, como veremos no desenrolar desta subseção, temos a percepção nítida de identificações *tencionadas* que experimentam um processo complexo e contínuo de *tensionamento*.

Ainda sobre o espaço urbano, em mais um dos seus textos Brandão diz:

Não por acaso, a cidade, feixe de relações, é o lugar onde algo começa a desmoronar. No cenário urbano, o sujeito se dissemina em múltiplos papéis. A cidade se apresenta como um tabuleiro de xadrez em que identificações e movimentos emergentes se cruzam. Nessa cartografia, se esboça uma nova figura: a do estrangeiro na própria terra, aquele que experimenta viver nas bordas de um palco de migrações, de etnias, de subjetividades. O habitante do espaço urbano é concebido como um sujeito rasurado, deslocado. É alguém que, se sabendo estrangeiro, renuncia a qualquer pretensão de totalidade, de completude, pois já não há mais nem centro nem periferia fixos e delimitados, mas um campo de batalha onde fervilham diferenças e traços multiculturais. Os signos da diferença cultural não podem ser unitários, porque sua contínua implicação em outros sistemas

simbólicos deixa-os sempre incompletos, constantemente abertos à tradução (2001, p. 88-89).

É efetivamente na cidade de Bordeaux que algo na vida de Nadia começa a desmoronar; ela, um ser deslocado, de algum modo estrangeira na própria terra. Desde as primeiras páginas do livro, o leitor se depara com circunstâncias que não pode entender; há a sensação de adentrar um labirinto; entra-se, mesmo sem querer, numa sucessão de indagações que se iniciam desde o título da primeira parte do livro – “Quando foi que começou?” (NDIAYE, 2010, p. 5). Conforme a pesquisadora Irene Cardozo:

Em *Mon coeur à l'étroit*, Nadia e o marido Ange, respeitadores professores de Bordeaux, passam, inexplicavelmente, a ser hostilizados e rejeitados pelos que estão ao seu redor. Suas identidades baseadas na profissão, no respeito e na admiração que inspiram, ‘desmoronam’ subitamente. Nadia começa a inspirar uma estranha repulsa plena de ressentimentos em quase todos que a rodeiam, perde o emprego e vê seu mundo/sua identidade desconstruírem-se. O livro inicia-se, assim, com a constatação de uma mudança, que diz respeito ao ‘olhar’ e à maneira como a narradora acredita estar sendo vista; abruptamente sua alteridade se revela e ela não é mais vista ‘como os outros’. ‘Trata-se de um mal-entendido?’ ‘Excluídos por quê?’, essa é a pergunta à qual a narradora (e o leitor) procurará responder ao longo do romance. Inexplicável, a princípio, essa transformação se apresentará como um verdadeiro enigma (CARDOZO, 2015, p. 83).

Devido ao caráter incompreensível que se apresenta na trama a partir daí, através de uma sequência de eventos inesperados na vida de Nadia, partimos de um dos conceitos de labirinto apresentados por André Peyronie, o qual corrobora com o comentário de Cardozo mencionado anteriormente. Segue a definição: “O labirinto é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado” (PEYRONIE, 2005, p. 556). E mais:

[...] o labirinto talvez esteja tanto dentro de nós como nós dentro dele; ou ainda, que somos nós que o projetamos para fora. De objetivo ele se faz subjetivo, ou vice-versa [...]. Posso escapar a esse *de fora* que é também o meu *de dentro*? Estou de qualquer modo envolvido, e a figura se mostra como um embuste sedutor, ou um destino adverso a que é bem difícil escapar (PEYRONIE, 2005, p. 560, grifos do autor).

Inicia-se, assim, um percurso labiríntico, sem o controle da personagem, como um destino do qual ela não consegue escapar, e ele se confunde com um labirinto individual, que pode, inclusive, ser fruto de um olhar equivocado sobre a realidade. Esse labirinto, que se origina a partir das confusões internas da personagem, projeta-se para fora e se efetiva, de alguma forma, na própria cidade de Bordeaux. Temos aqui, portanto, duas percepções

complementares para esse espaço: o labirinto que começa de dentro, fruto de uma imagem mental, como visto acima no excerto de Peyronie, e que, por consequência, de certa maneira se realiza no de fora, no ambiente externo ao indivíduo. Observamos, assim, alguns enigmas que envolvem o romance: para nós, no processo de leitura, há o labirinto da trama, dentro do qual a dúvida é a maior certeza, que traz consigo o desejo pelo desvendar da história; em *Nadia*, o labirinto de si, que se confunde com ou contamina a cidade.

Esse espaço labiríntico se constitui como o ensejar de uma enorme interrogação porque, quando está diante dele, o indivíduo se depara com questionamentos do tipo: para onde devo ir? Como vim parar aqui? O que posso fazer para escapar dessa circunstância? Essa realidade é perceptível na trajetória de *Nadia*, visto que, envolta em um emaranhado de pensamentos que a perturbam, a protagonista tem sua mente confusa. O seu labirinto se revela inicialmente não como um lugar em si, mas tomamos esse espaço segundo a concepção esboçada anteriormente, como o labirinto de suas próprias dúvidas e agonias. De acordo com Flusser:

Um pensamento segue outro porque o segundo duvida do primeiro, e porque o primeiro duvida de si mesmo. Um pensamento segue o outro pelo caminho da dúvida. Sou uma corrente de pensamentos que duvidam. Duvido. Duvido, portanto sou. [...] Estamos num beco sem saída (FLUSSER, 2011, p. 24).

É justamente essa ebulição de pensamentos duvidosos e confusos que insere *Nadia* no seu percurso labiríntico. A dúvida permeia suas reflexões pessoais, resvalando para o seu diálogo com as outras pessoas e para a sua forma de enxergá-las, bem como para o modo como ela passa a ver e se comportar na sua querida cidade. A inquietação, que se inicia com “Que foi que eu fiz, afinal, e a quem?” (NDIAYE, 2010, p. 5), ganha dimensões cada vez maiores, dentro das quais o primeiro pensamento hesitante abre espaço para outro, que se complementa por outro e assim segue durante todo o decorrer da trama. A pergunta inicial da protagonista ecoa em cada aspecto de sua vida, conduzindo-a a um desencadear de questionamentos e vergonha. A série de ocorrências incompreensíveis se apresenta para ela, como um labirinto no qual é inserida e através do qual se efetivam distintos conflitos internos e externos, os quais irão se manifestar através e/ou sobre diferentes aspectos do espaço. A personagem se indaga sobre o motivo pelo qual estava experimentando aquele sofrimento, assim como, em cada uma de suas relações (com seu esposo, seu filho, seu ex-marido, seus pais, dentre outros), ela se defronta com consideráveis incertezas, algumas das quais escolhe externar: “– Mas afinal o que é que há?” (NDIAYE, 2010, p. 12); “O que foi que fizeram ao

meu marido?” (NDIAYE, 2010, p. 18). Imersa em uma sucessão de acontecimentos esquisitos para os quais ela interroga a causa, sem obter respostas plausíveis, Nadia se vê de fato em um beco sem saída, apertada agora, também, pelas dúvidas que a interpelam e transtornam o seu entendimento.

Consoante Flusser, a dúvida, a partir do intelecto, vai “em direção a todas as demais camadas da mente e ameaça solapar os últimos pontos de apoio do senso de realidade” (2011, p. 25), por isso acreditamos que a agitação da protagonista transborda para os seus sentidos e se põe a aturdir o seu olhar, dificultando o seu trânsito por Bordeaux. Perder-se e encontrar-se nesse local, portanto, aparecem para nós como a representação de um jogo em que Nadia perde e encontra a si mesma, durante suas idas e vindas, e isso pode ser a sua possibilidade de redenção, porque, de acordo com Peyronie: “O labirinto torna-se então a via de salvação, pois ele é o fio e como tal funciona para quem tem de atravessá-lo” (PEYRONIE, 2005, p. 559). O espaço urbano, que se mostra tão confuso, revela a projeção da personagem e – por que não? – desse sujeito caótico e desajustado da contemporaneidade.

O adentrar esse labirinto de indagações pode apresentar-se, inclusive, como uma promessa de reconfiguração e/ou reordenação; conforme Autran Dourado, “Labirinto não significa confusão mas nova ordem” (DOURADO, 1974, p. 5).

Antes de começar a ser vítima dos atos de hostilidade das pessoas que a circundam, para Nadia o seu lugar no apartamento em que mora, na escola onde trabalha e na cidade em que vive está cuidadosamente estabelecido e identificado. Através da rasura que ela conscientemente realizou no seu passado – “Da última vez, não foram meu pai e minha mãe que apertei contra o peito, no dia em que deixei Aubiers, com toda compaixão que me inspirava o fato de saber que eu jamais voltaria àquele lugar?” (NDIAYE, 2010, p. 190) –, os distintos aspectos da sua existência ganharam sentido diverso ao da sua origem, devidamente ordenado segundo sua própria expectativa. O que acontece, entretanto, a partir do insólito dos eventos que a contornam – os maus-tratos das pessoas na rua e na escola, a ferida que aparece em Ange, a entrada intempestiva de um estranho em sua casa –, é que as suas bases começam, de fato, a desmoronar ou a ser questionadas. Tudo que parecia estar arrumado e fazer amplo sentido passa a se desconfigurar. O provável anseio por completude, involuntariamente, começa a ceder: agora é Nadia quem está rasurada e ela não consegue mais (se) reconhecer (n)os espaços dentro dos quais desfrutava de intimidade e aconchego.

O deslocamento espacial da protagonista – realizado, inicialmente, no instante em que ela deixa suas origens na periferia de Bordeaux para reconstituir sua vida no centro da cidade – traz consigo uma possível reconfiguração de sua identidade. Segundo afirma Hall:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2005, p. 13).

Ao sair do local de onde é oriunda, distanciar-se do bairro do seu nascimento, assim como dos seus familiares, Nadia escolhe construir para si uma identidade distinta – sua identidade tencionada. Ela esconde cuidadosamente a sua história, assumindo identificações diversas àquelas dos seus semelhantes, pois ansiava afastar-se do convívio com “essa gente desprovida de refinamento” (NDIAYE, 2010, p. 139). A união matrimonial serve-lhe, assim, como porta de entrada ao mundo por ela almejado e como ruptura das localidades e pessoas a quem escolhe desprezar, a exemplo dos seus próprios pais: “Pois nunca penso neles, esqueci o rosto e quase até o sobrenome deles, que há muito tempo não é mais o meu, graças ao casamento” (NDIAYE, 2010, p. 161). Ela é a atual esposa de Ange, se identifica e deseja ser uma “autêntica bordelesa”, êxito que somente a “graça” do casamento poderia conceder-lhe. Diante de sua realização, Nadia se ufana num orgulho medíocre, por meio do qual acalenta vaidades tacanhas a respeito da sua vida cautelosamente cultivada no centro de Bordeaux: “Sou agora uma burguesa respeitável, sempre muito bem vestida, penteada, maquiada, e falo com bastante fluência, num tom ligeiramente alto, dando muito pouco espaço entre minhas frases” (NDIAYE, 2010, p. 155). É interessante observar como, na economia da trama, os próprios nomes de alguns locais frequentados pelas personagens nos parecem cuidadosamente escolhidos para proporcionar uma sensação de ironia latente: a rua em que Ange e Nadia moram chama-se “Esprit-des-Lois” (NDIAYE, 2010, p. 87). A expressão em português (“Espírito das Leis”) nos remete à obra clássica de Charles Montesquieu (*Do Espírito das Leis*, 1748) e nos faz pensar no sarcasmo que a mesma evoca. Dois indivíduos que se veem repentinamente envoltos por uma culpa e uma vergonha sufocantes são, por outro lado, os que demonstram se enxergar superiores aos outros, como acima da lei, reconhecendo que “[...] há um grande número de leis que nos convêm e nos beneficiam” (NDIAYE, 2010, p. 28); ao mesmo tempo, também se julgam irrepreensíveis, posto que “[...] havendo uma lei geral ou a aparência de uma lei geral, nós a respeitamos [...]” (NDIAYE, 2010, p. 28), ou ainda: “É, é verdade, o Ange e eu sempre nos sentimos vagamente superiores a nossos vizinhos, a nossos colegas” (NDIAYE, 2010, p. 78). O curioso, porém, é lembrar que a lei expõe o que se configura como erro, a fim de impedi-lo; conhecer a lei, estar exposto a ela atua, inclusive, como o conhecer de uma culpa.

Ainda sob o sabor de uma notável ironia, notamos o que o ensejar dos acontecimentos no romance permite entrever – o que os próprios questionamentos da personagem nos fazem observar –: dentro de si ela guardava identidades opostas, que de alguma forma passam a guerrear, causando-lhe uma forte sensação de atordoamento e culpa. É a própria Nadia quem começa a expor os aspectos questionáveis da sua conduta, e, o que parece ser um processo de tentativa de justificar-se a si mesma, revela-se o reconhecimento de uma culpa incontornável. Esse aspecto pode ser verificado, por exemplo, no trecho abaixo:

Meu ex-marido era uma alma simples, franca. Nunca pôde compreender o ódio frio que eu votava ao meio do qual saíra, nunca pôde conceber claramente uma coisa assim, pois não ignorava que, apesar de tudo, eu fora criada com gentileza, com benevolência.

O ressentimento em relação a pais que nos trataram corretamente, mas cujo modo de vida odiamos, ele não podia compreender. Minha recusa de me aproximar do bairro de Aubiers, onde passei a infância, de suas ruas com longas filas de casas e calçadas em mau estado, ele também não podia compreender (NDIAYE, 2010, p. 139-140).

Um dos aspectos que diferenciava Nadia do seu ex-marido, o qual crescera no mesmo bairro dela, era justamente esse desencaxe, esse incômodo da personagem no que diz respeito às suas origens. Ele não conseguia compreender que nesse desajuste da sua ex-mulher é que começava a se esboçar a sua culpa. As ocorrências que de uma hora para outra se fazem presentes no cotidiano da protagonista despertam-lhe para a constatação de um ressentimento que cria raízes, e o que vemos é que esse ressentimento parece transbordar nos espaços em que se insere.

Além dos olhares e das reações estranhas das pessoas, conforme visto anteriormente, a própria cidade de Bordeaux demonstra passar a tratar a personagem de uma forma diferente, como se quisesse comunicar-lhe alguma mensagem. Os ambientes nos quais ela antes se sentia bem e querida, como, por exemplo, a escola na qual lecionava, começam a ser descritos como recintos nos quais ela se sente constrangida, desconcertada. As ruas do seu bairro aparentam apresentar-se de maneira distinta – até os vizinhos com os quais ela tinha simpatia sumiram! –, e Nadia já não consegue achar-se nelas; há um desencontro, uma sensação de não pertencimento. Sua cidade querida agora se esconde por trás de um nevoeiro que não cessa – “Prossigue a neblina, como todo dia, e parece que agora ela nunca mais vai desaparecer completamente, que daqui por diante faz parte do caráter de Bordeaux [...]” (NDIAYE, 2010, p. 127). Tal fato, associado ao estranhamento com relação aos lugares e aos indivíduos, provoca na personagem uma sensação esquisita de ausência de identificação: ao não se reconhecer na sua própria e amada cidade, instaura-se em Nadia a dificuldade em reconhecer

a si mesma; é como se, segundo Cardozo (2015, p. 82), a sua identidade vacilasse sob a neblina branca que se apodera de Bordeaux, ofuscando sua visão. Suas identificações, que aparentavam fortemente atreladas aos espaços nos quais ela escolheu se inserir, parecem desvanecer com a mesma facilidade de uma névoa. Como mencionamos no início desta subseção, é justamente no espaço urbano, palco de tantos movimentos e oscilações, que as identidades não se constituem ou, pelo menos, são notoriamente tensionadas. Não há mais casa, bairro, escola, cidade que guardem consigo uma fidelidade a Nadia. Qual o seu lugar? Quem é? “Ela é uma mulher deslocada no espaço, incapaz de compreender as mudanças ao redor, buscando desesperadamente as referências que parecem sumir como num passe de mágica” (PAJOLLA, 2013, p. 205); mas Nadia é de fato incapaz de entender o que está acontecendo, ou será que ela também é agente e/ou cúmplice dessas mudanças?

O seu anseio por assumir uma vida que antes não lhe pertencia, a sua admiração voraz pelo “verdadeiro bordalês” (NDIAYE, 2010, p. 154), proporcionou-lhe um perder-se de si mesma – “O Ange e eu somos parecidos nesse ponto. *Ou você achou necessário ser como ele?*” (NDIAYE, 2010, p. 141, grifo da autora), por isso a provável necessidade de adentrar o labirinto de interrogações.

O espaço, que antes poderia ser visto como sinônimo de estabilidade e refúgio, revela-se tão móvel e instável quanto os deslocamentos de um indivíduo. O que essa constatação nos viabiliza mostrar é que o sujeito contemporâneo não está preso – e nem pode estar – a um lugar que costumava chamar de seu. Suas identificações são fragmentadas, difusas e, de maneira alguma, estanques. Tal observação coincide muito bem com o contexto de vida da própria autora do romance – Marie NDiaye –, filha de pai senegalês e mãe francesa.

Esta noção de país estrangeiro sempre ocupou um lugar fundamental na minha existência. [...] De qual país eu sou? Será que todo país não é, para mim, uma terra estrangeira? Essas dúvidas, claro, foram suscitadas a partir de particularidades da minha biografia que despertaram, desde a minha infância, um estado de mal-estar constante, ou, antes, uma eterna sensação de deslocamento tal que me parece que eu nunca me sentirei em casa em lugar algum e que em nenhum local me considerarão uma compatriota (RABATÉ, 2008, p. 24-25, tradução nossa)⁸.

A sensação constante de mal-estar experimentada por NDiaye – por muito tempo ela não conseguia dizer-se nem francesa nem senegalesa – parece verter-se em tema e/ou alvo de

⁸ “Cette notion de ‘pays étranger’ a toujours occupé une place fondamentale dans mon existence. [...] De quel pays suis-je? Est-ce que tout pays n’est pas pour moi une terre étrangère? Ces interrogations, bien sûr, ont été suscitées par des particularités de ma biographie, qui ont provoqué dès mon enfance un état de malaise constant, ou plutôt une perpétuelle sensation de déplacement, telle qu’il me semblait que je ne me sentirais jamais nulle part chez moi et que nulle part non plus on ne me considèrerait comme une compatriote” (NDIAYE apud RABATÉ, 2008, p. 24-25).

discussão no seu texto. O sentimento do ser estranho/estrangeiro na sua própria terra perpassa e é solo fértil em todo o decorrer da trama. Nadia e NDiaye, cujos nomes revelam uma proximidade sonora que não nos pode passar despercebida, estão, ambas, visivelmente afetadas pelo deslocamento do ser.

Tendo em conta todo(s) esse(s) deslocamento(s) e retomando Barthes (1993), reconhecemos que a cidade fala aos seus habitantes, assim como estes também se comunicam com ela e a modificam através de suas vivências e andanças. As experiências do indivíduo influenciarão diretamente no modo como os espaços se apresentam para ele, e o que parecia notoriamente objetivo ganha caráter de subjetividade, por isso é que se podem perceber, na protagonista do romance, os sentimentos de vergonha, angústia e culpa anuviando ou modificando o seu olhar – “É a neblina, penso, são essas longas faixas brancas e móveis que confundem a perspectiva. Será só a neblina?” (NDIAYE, 2010, p. 107).

Observemos o que nos diz Cardozo, ao se referir às experiências da personagem logo após o seu esposo ser ferido:

Ao sair de casa pela primeira vez depois do ataque, Nadia se depara com uma intimidante ‘atmosfera esbranquiçada’, ‘opacidade leitosa’, ‘densa, imóvel’, que transforma a geografia da cidade, as direções das ruas, as distâncias, seus nomes, e parece estar em relação direta e ameaçadora com ela. [...] Espécie de véu de irrealidade que se coloca entre ela e o mundo, como uma lente esfumada, será responsável por alterar sua percepção do tempo e do espaço [...] (CARDOZO, 2015, p. 84).

O caráter indecifrável das ocorrências nas vidas de Ange e Nadia proporciona a ela, como se pode notar, uma reconfiguração. Lidar com o labirinto das suas próprias indagações, nos quais ela se insere e é inserida, torna-se também o lidar com uma nova forma de ver a cidade, os outros ambientes antes frequentados, bem como os outros e a si mesma.

De acordo com Brandão, há uma politização da noção de espaço, e ele se define na interface com a alteridade (BRANDÃO, 2013, p. 31). Em todo o decorrer do romance, conforme mencionado, Nadia estabelece divisões claras no espaço da cidade, às quais ela chama de centro e periferia. Essas separações, segundo palavras e hábitos da protagonista, não devem ser transpostas, e ela deseja apagar da memória o seu lugar de origem (a periferia), pois demonstra não querer sentir-se parte dali. Cada local é identificado a partir das pessoas que o compõem, e tal identificação provoca desejo de aproximação ou repulsa na personagem, como podemos perceber no trecho que se segue: “esses pais que o Ange [...] ignora viverem abandonados em Aubiers, esses pais que não se sabem mortos, que não sabem que os declarei

mortos [...] esse mal vem da sua filha que partiu e nunca os visita nem telefona, nem uma vez em 35 anos?” (NDIAYE, 2010, p. 175).

Nadia não quer se reconhecer em seus pais nem na realidade que os cerca, por isso vive decididamente longe deles, sem contato, sem vínculo, sem nenhum tipo de proximidade. Declará-los mortos é a sua forma de delimitar – apertar – o espaço, apagar o tempo passado e esquecer que aquele contexto em algum momento lhe pertenceu. Logo, em atitude que lhe parece coerente com esse posicionamento, ela não se atreve a retornar ao bairro de Aubiers, onde habitavam os seus familiares. Ser indiferente a eles ou considerá-los mortos fazia parte do seu projeto de refutar a sua história, como se o tempo pretérito não existisse e sua existência se resumisse a um insidioso presente. A então esposa de Ange constrói uma nova vida no centro de Bordeaux, e voltar à periferia bordalesa ou a ter contato com os parentes e antigos amigos que ali habitavam era como ressuscitar uma existência que ela desejava morta e apagada. Esconder os seus, assim como esconder-se deles, era sua forma de existir.

Sob esse ângulo, visitamos o conceito de heterotopia apresentado por Michel Foucault, definido como “lugares absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam” (FOUCAULT, 2003, p. 415). Sendo assim, “heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2003, p. 418). Esse conceito é relevante em nossa pesquisa porque, ao ocupar o espaço da cidade de Bordeaux, é como se Nadia constituísse posicionamentos distintos, os quais, por sua vez, estabelecem juízos de valor sobre determinados bairros bordaleses. Conforme visto em alguns dos trechos anteriormente citados, para a personagem o centro da cidade é o local do seu desejo, da sua admiração e da identidade na qual ela anseia inserir-se; a periferia, por seu turno, é apresentada como o local do esquecimento, da insatisfação e da origem que lhe envergonha. Dentro de um único lugar – Bordeaux – Nadia se posiciona de maneira totalmente distinta, a partir das sensações e/ou memórias que cada ambiente dessa cidade lhe provoca; pensar nesse espaço urbano é, então, seguindo a concepção da protagonista, pensar em lugares que não se cruzam, incompatíveis, diversos.

Cada espaço da cidade que agrada à narradora-personagem, e que é diretamente associado às pessoas que o compõem, é transitado e mencionado por ela. Os outros, todavia, que se relacionam de alguma forma com o seu passado, parecem não ter denominação, como numa possível tentativa de rechaçá-los da sua memória. Seus pais, bem como o seu ex-marido, não têm nome e não há, por exemplo, nomeação clara do local de origem dos seus progenitores; o que se imagina, porém, a partir dos indícios presentes no romance, é que eles

sejam de origem magrebina⁹. Nessa lógica, torna-nos válido mencionar Dourado, quando ele define o labirinto como algo circular e a memória como o perfeito labirinto (1974, p. 8); percebemos, dessa maneira, como já dito, o labirinto que se realiza interna e externamente na vida da protagonista. Esse labirinto se efetiva internamente porque, conforme visto, os questionamentos lançam-na numa confusão de ideias; tal desordem, por sua vez, se expande de tamanha forma que o labirinto termina por fazer-se externo, posto que, ao ter seus sentidos perturbados pela inquietação do seu ser, Nadia começa a perder-se por entre as ruas, a desconhecer os seus pontos de referência, a desfazer-se da noção de tempo percorrido pela cidade:

Num certo momento, olhando meu relógio de pulso, constato que caminho há cerca de uma hora. Sou tomada de pavor. A Fondaudège é uma rua comprida, mas não a ponto de eu poder percorrê-la a grandes passadas durante uma hora sem que ela se bifurque e mude de caminho (NDIAYE, 2010, p. 128).

Consoante dito no início deste trabalho, espaço e tempo estão totalmente ligados, imbricados. Com a desconfiguração do seu olhar, a protagonista não somente se perde na cidade, como também ignora a noção temporal dos seus movimentos. Ela se sente encurralada por lugares que antes eram alvo do seu bem-estar; tudo parece estranho, operando um perfeito labirinto circular e apavorante. Mas o que esse labirinto esconde? Há alguma espécie de monstro a ser enfrentado na cidade?

De acordo com o que lemos em Sigmund Freud, no seu texto “O estranho” (1919, s. p.), “Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente”, contudo o que podemos ver através das andanças de Nadia é o exato oposto disso: como ela se encontra extremamente desorientada, o seu olhar percebe estranhezas por onde ela passa, incluindo-se aí a própria cidade. O estranho, ainda segundo Freud (1919), está associado à categoria do que provoca medo, do que é assustador, daí se retira a ideia de vinculá-lo a algo monstruoso, todavia, conforme Freud (1919), ele é oriundo de algo antigo e familiar. O estranho é algum tipo de sentimento reprimido, conhecido, que retorna (FREUD, 1919, s. p.), algo que se alienou da mente devido a um processo de repressão.

A protagonista coibira por tantos anos o seu desafeto ou o seu desconcerto com relação a partes específicas da cidade, e, associadamente, com relação às pessoas que a compunham; vivera muito tempo alimentando e acalentando essa indiferença dentro de si,

⁹ O Magrebe é a região noroeste da África que inclui três países de cultura árabe que foram colonizados pela França: Marrocos, Argélia e Tunísia. De lá são oriundos muitos imigrantes que hoje vivem em território francês.

porém, repentinamente, essa atitude se escancara, configurando justamente o que o estranho significa: esse “algo reprimido” que vem à luz. A cidade, portanto, exerce claramente o papel de trazer à tona o estranho, o monstro escondido em e por Nadia; Bordeaux guarda consigo a lembrança do que a personagem se esforça por esconder e é nas suas ruas e bairros que ela irá se deparar com a monstruosidade do seu próprio ser.

De forma a tentar lidar, portanto, com essa conflituosa situação, na memória de Nadia se efetiva um jogo perfeito de mostrar(-se) e esconder(-se), de perder(-se) e encontrar(-se), e o seu percurso labiríntico – o enfrentar a cidade – aqui é lido como uma presumível resposta para muitas das suas questões e conflitos; é, assim, potencialidade de uma nova ordem.

Durante a errância de Nadia pelas ruas bordalesas, numa tentativa de encontrar pessoas que lhe apresentem possíveis respostas para toda a mudança que vinha acontecendo na sua vida, acaba, mesmo sem talvez perceber, por seguir também numa busca da sua própria identidade, que escapa por entre suas divagações a respeito do presente e do passado e pelas imagens distorcidas que a cidade parece começar a mostrar. Respaldamos essa interpretação pelo viés da concepção do espaço enquanto linguagem, porque, por meio da leitura de “Espaço e linguagem”, de Gérard Genette, podemos perceber que esta se especializa, a fim de que, nela, o espaço fale e escreva-se (GENETTE, 1972, p. 103). Logo, o que se observa, a partir da narrativa de Nadia, é a presença de uma cidade que parece querer comunicar-se com ela, extraviando-a, causando-lhe estranhamento por revelar-lhe o que há tempos estava oculto e fora de vista. Essa sensação se dá desde os ambientes mais íntimos, como já visto na casa da personagem, até os ambientes mais externos, como as ruas ou os meios de transporte; é o que se pode notar, por exemplo, nos excertos seguintes: “[...] é a própria cidade que quer me extraviar, minha cidade querida, cuja fidelidade eu julgava irredutível” (NDIAYE, 2010, p. 106), ou ainda: “Não faço a menor ideia da direção a tomar de volta para casa, a menor ideia do lugar onde me encontro em Bordeaux. Chego mesmo a duvidar de que esteja ainda em Bordeaux” (NDIAYE, 2010, p. 113). Esses trechos nos fazem observar, mais uma vez, a personificação dos espaços. Assim como especulado sobre a casa, a cidade aparenta mostrar-se com vida e vontade próprias, como se comunicasse algum tipo de mensagem a Nadia; tal aspecto contribui ainda mais para a sensação de estranhamento, visto que:

[...] uma condição particularmente favorável para despertar sentimentos de estranheza, quando existe uma incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não ter vida, e quando um objeto inanimado se torna excessivamente parecido com um objeto animado (FREUD, 1919, s. p.).

Como numa espécie de vingança ou castigo, a cidade parece querer expulsá-la das suas ruas: “*Tenho medo que Bordeaux esteja querendo que eu me perca [...]*” (NDIAYE, 2010, p. 16, grifos da autora).

Se a personagem não consegue mais se reconhecer nos locais em que antes facilmente transitava, se até os indivíduos lhe parecem estranhos, a cidade, em resposta, também não a reconhece; é uma via de mão dupla, a cidade lhe comunica o que ela comunica à cidade, como num jogo de reflexo da sua própria monstruosidade, da sua estranheza. Cidade e personagem monstruosas, como num encontro que revela ou perfaz um único ser.

Pensamos, porém, no fato de que a própria Nadia promove esse perder-se e desencontrar-se, a fim de, nesse jogo, eximir ou aliviar a sua culpa. Esquecer-se de si mesma e dos lugares anteriormente frequentados – identificados – é, de certa forma, abandonar-se de si, expurgar as rasuras do seu passado. O retirar-se se torna, pois, mais uma vez, inevitável. A personagem, sufocada e amedrontada, seguirá viagem por ter sido expulsa de Bordeaux, para fugir do cenário que a execrava e a fim de reencontrar seu filho, além de, possivelmente, conhecer a sua neta e a sua nova nora, esta que, a despeito da compreensão de Nadia, parece ter “roubado” o lugar “legítimo” ocupado pela nora anterior – mãe da sua neta, Souhar. Deixar para trás as suas identificações e enfrentar uma realidade da qual ela se esgueirava são as únicas opções que se mostram cabíveis para o momento.

Ela parte em viagem para um local que não está claro no livro, tudo o que temos é a letra que inicia o nome do lugar “C” (NDIAYE, 2010, p. 174) e o nome da aldeia em que habita o filho, “San Augusto” (NDIAYE, 2010, p. 206). Por observarmos o trajeto da personagem desde a sua saída de Bordeaux até a chegada ao local alvo – ela vai de trem para a cidade de Toulon, no sul da França, e de lá pega uma “balsa do Mediterrâneo” (NDIAYE, 2010, p. 186) –, especulamos se tratar do local de origem dos seus pais, devido à forte referência ao idioma com o qual Nadia tinha intimidade, conforme podemos perceber no trecho que segue, em que ela, já em San Augusto, resolve tentar empregar-se numa escola da região: “Na verdade eu conheço a língua de vocês, eu gostaria de exclamar, na verdade finjo não conhecer, mas não há nenhuma língua que eu conheça tão intimamente como essa – me deixa ficar, por favor!” (NDIAYE, 2010, p. 250). A possível língua materna, também conservada entre os segredos da protagonista, reaparece ali firme, como se o tempo não tivesse transcorrido e estivesse à espera, para, de algum jeito, visitar e refrescar o passado.

Os deslocamentos realizados pela protagonista nos sugerem um anseio constante por reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 40); na busca pelas pessoas que talvez pudessem lhe explicar toda aquela situação, como, por exemplo, seu ex-marido, seu filho ou o

ex-namorado deste, Nadia termina por chegar a uma busca pelo seu espaço, pelo seu território. Mas que lugar é esse? Pelo que lemos em *Coração apertado*, não necessariamente iremos nos deparar com locais específicos, pois o que parece estar em jogo na trama é a possibilidade de resgate através dos encontros; a procura, antes de ser por lugares, é pelos indivíduos que fazem parte da história da personagem. Sair do labirinto, no caso de Nadia, é adentrar uma peripécia que lhe conduzirá à “via de salvação” (PEYRONIE, 2005, p. 559). Suas andanças por Bordeaux e a viagem que realiza para reencontrar seu filho – apesar da relação extremamente conflituosa existente entre eles –, como numa espécie de fuga contra os maus-tratos e o alívio em esconder-se da ferida de Ange – sua própria ferida –, ensejam a procura e a chance por compreensão dos episódios.

Ao adentrar uma nova cidade e, portanto, um novo espaço, o labirinto de dentro de Nadia aos poucos se desfaz. A culpa ainda não a abandonou totalmente, mas a aventura em direção à ordem se dá, dentre outras formas, quando, retomando os antigos laços, a personagem poderá aliviar-se da angústia causada por ter rejeitado pessoas tão importantes. Naquele momento, ela tentará reassumir e exercer o seu papel de mãe de Ralph, mas o que não imagina é que seus próprios pais agora moram na cidade onde habita o filho, e são os bisavós que se encarregam dos cuidados com a menina Souhar. Reencontrá-los será uma possibilidade de rever sua própria origem e, de certa forma, revisitar o seu próprio ser. Mesmo longe do seu espaço, do seu lugar de nascimento e habitação, é como se, a partir desse encontro, a narradora, de certo modo, se localizasse.

É intrigante contemplar também, no reencontro de Nadia com seus familiares, o caráter mais uma vez complexo e móvel do tempo: inserir-se em outro espaço corresponde, inclusive, ao adentrar de outra temporalidade. O que se observa nessa ocasião é um reencontro aparentemente sem queixas e sem ressentimentos por parte dos seus pais; as únicas reações visíveis são certo constrangimento da mãe e um grito do pai. Contudo, como se aquele longo hiato de trinta e cinco anos não houvesse existido, eles retomam suas atividades e prontamente acolhem Nadia. Vejamos:

– É Nadia que está aqui – diz a mãe na sua língua, com uma voz alegre –, sua filha Nadia, ela voltou.
 Meu pai dá um grito. [...]
 – Fique aqui, temos um quarto para você – diz a minha mãe.
 Digo num sopro: – Mas não sentem rancor?
 Eles me olham sem compreender, sorrindo vagamente, não conhecem o sentido dessa palavra (NDIAYE, 2010, p. 258-259).

Ali o tempo se aquieta, ganha outro ritmo, outro sentido. O que tem pertinência é o tempo da atualidade, como numa lógica totalmente diversa à do espírito confuso e ressentido da protagonista.

Todo o percurso de Nadia pelo espaço urbano, analisado nesta seção, remete-nos a pensar nos conceitos liso e estriado, apontados por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nos seus termos, o espaço estriado é o correspondente ao espaço sedentário, caracterizado por caminhos e ordenação; o liso, por sua vez, é equivalente ao espaço nômade, aberto e “marcado apenas por ‘traços’ que apagam e deslocam o trajeto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52). Assim, lembramos que para esses autores “a cidade é o espaço estriado por excelência [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 188). Cabe-nos, entretanto, a indagação: é plausível pensar que na trajetória de Nadia ocorre um processo de alisamento da cidade, para que se “provoque” o seu extraviar-se e a sua saída? As suas constantes dificuldades em transitar por Bordeaux levam-na à seguinte afirmação: “Não posso mais viver nesta cidade. Ela me assusta, me aniquila em fogo brando. Que eu possa ao menos ir embora sem que ela se agarre aos meus pés para me fazer afundar” (NDIAYE, 2010, p. 167). É como se a cidade se alisasse de uma forma a deslocar os trajetos, a fim de que a narradora perca toda a sua noção de espaço ordenado, controlado, e venha a desencontrar-se mediante o desencontrar dos caminhos.

Consoante o que se sabe a respeito da história sobre a criação da metáfora do labirinto e conforme as palavras de Dourado (1974, p. 5), Dédalo construiu esse lugar e pôs o monstro – Minotauro – dentro dele. Quem adentra o labirinto, portanto, não somente lida com o desafio de atravessá-lo, mas também com a ameaça e o pavor de ter que se deparar e enfrentar o monstro que habita dentro dele. No contexto labiríntico que circunda Nadia através de sua cidade, então, imaginamos que o espaço urbano, conforme visto anteriormente, revela a monstrosidade acalentada dentro da própria personagem. Transitar pela cidade se manifesta como algo assustador e monstruoso porque desnuda as suas falhas e faz emergir o que ela não gostaria de ver; Bordeaux reflete a estranheza de Nadia, provocando a sua expulsão, como podemos reparar mais claramente abaixo, em ocasião de uma conversa da narradora com seu ex-marido:

– Nem a cidade – prossegui –, você vai ver, nem a cidade nos quer mais. Não sei como explicar: ou ela se contrai para nos expulsar, ou se dilata monstruosamente para nos extraviar, ou ainda, como vi com meus próprios olhos, se transforma para que a gente não a reconheça (NDIAYE, 2010, p. 150).

Os aspectos monstruosos observados em Bordeaux se mesclam à própria monstruosidade – estranhamento – esboçada em Nadia, porque, de acordo com Brandão: “Toda imagem exclui aquele que olha; mas toda imagem aponta para o olhar que a veicula, olhar para o qual ela é imagem” (BRANDÃO, 2013, p. 238), ou ainda: “O olhar é figurado no cerne da própria narrativa, torna-se parte integrante da imagem por ele narrada” (BRANDÃO, 2013, p. 239). Por esse viés, podemos depreender que, ao narrar Bordeaux, de alguma forma a protagonista se posiciona como que do lado externo da imagem vista, contudo a opção que se nos oferece como mais plausível é o fato de que a desorganização vista é reflexo do desconcerto interno; sensações indecifráveis, esquisitas, por dentro, que reverberam e ressoam por fora. O monstro deve ser, então, a própria Nadia.

Por ser a imagem vista parte integrante de quem a vê e por notarmos, no enredo, a partir do olhar da personagem, o fato de a cidade só assumir composições estranhas para ela mesma, pensamos que o caráter ameaçador da cidade é Nadia. É ela quem está confusa, são as suas aparentes convicções que estão desarranjadas, é ela quem agrega em si posições opostas – vítima e algoz? A cidade, com seus “pedaços estranhos” de um “grande corpo familiar” (NDIAYE, 2010, p. 108), surge como projeção, retorno do que foi reprimido (FREUD, 1919) nesse corpo excêntrico que é a protagonista.

Ela se encontra aterrorizada. Como não consegue mais transitar sozinha por sua cidade, sem que encontre um olhar esquisito, uma rua que não reconheça ou até um trem que se esquive de parar para ela, a fuga tornou-se a sua melhor opção. Retirar-se para salvar-se; fugir para proteger-se. O que se pode perceber através da forma com que a narradora-protagonista lida com a cidade e da maneira como esta se apresenta no romance é que, na conjuntura do texto literário contemporâneo, o espaço urbano é o ambiente que fragiliza qualquer tipo de possibilidade de localizar-se. De acordo com Brandão, a cidade tem sido “um espaço onde a experiência da localização é complexificada e dificultada” (BRANDÃO, 2013, p. 258). Depreendemos que, com suas localizações ameaçadas, a própria Nadia se percebe frágil e, por isso, há a necessidade de ausentar-se daquele local.

Consoante Peyronie: “[...] o labirinto é evocado em todos os extravios [...] ao mesmo tempo que permite trazer à luz o caminho que leva, passando pela cidade, da ignorância ao autoconhecimento, do anonimato à identidade” (PEYRONIE, 2005, p. 569). Por essa lógica, compreendemos que, através do percurso labiríntico no qual se insere e é inserida, a personagem percorre o caminho de uma fuga que termina por contribuir para o seu autoconhecimento.

O indivíduo tem, na contemporaneidade, seu senso de localização de si mesmo ameaçado, ou, ao menos, ampliado, assim como é, a todo tempo, transformada e ampliada a cidade. O que nos parece válido nessa trajetória, porém, é que o tensionamento das localizações e das identificações pode oportunizar um reconhecimento mais consciente e, por consequência, mais compreensivo, dos seus próprios desajustes e fragmentações. Encontrar-se, nesse caso, representa para nós o reconhecer-se em toda a sua complexidade. O sujeito ficcional, aqui por vezes desajustado, mediante seus questionamentos que inquietam ou contaminam o leitor, termina também por contestar as polaridades que permeiam os lugares – como, por exemplo, no caso da cidade, a divisão entre centro e periferia acompanhada por juízos de valor – e por, conseqüentemente, escancarar o jogo que atravessa o funcionamento dessas polaridades, permitindo ao texto literário esse exercício de desmascaramento e/ou realização de novos modos, mais amplos e profundos, de representar os espaços.

Ainda uma dúvida, todavia, nos resta persistente: a nossa personagem de fato apresenta esse pretense sujeito contemporâneo, que sobrevive além ou a despeito das polaridades? Ao ser acolhida pelo aconchego dos pais, Nadia parece encontrar-se, e a tempestade de perturbação em sua mente se acalma, os lugares ganham sentido de paz, o tempo se ressignifica em bonança e aceitação. É como se fosse necessário estar perto dos seus para outra vez sentir-se parte, para de uma vez por todas conseguir identificar-se, por isso é que nos indagamos se ela de fato compreendeu a potencialidade de ocupação dos distintos contextos. Entretanto, apesar desse suposto ajuste, ainda pulsa no livro a afirmação do mistério que é a existência, e ele vem embalado pelas cantigas entoadas pela mãe de Nadia, como numa espécie de aviso e constatação do que ecoa após a leitura:

Mamãe, quantos problemas,
Alguns sabem das coisas,
Eu não sei de nada,
Quantos problemas, mamãe! (NDIAYE, 2010, p. 266)

2 O ESPAÇO CORPO

Consoante Luís Alberto Brandão:

Se o corpo também pode ser entendido como espaço (em muitas acepções, como a que defende que o corpo é o espaço continente do espírito, da consciência, da identidade ou da subjetividade), o exame do espaço literário demanda que se observe como são configurados e atuam os corpos dos sujeitos ficcionais (BRANDÃO, 2013, p. 251).

Fundamentados nesse prisma, entendemos ser extremamente significativa a análise dos corpos de algumas personagens, a saber: o da protagonista, o do seu ex-marido, o do seu esposo, Ange, e o do vizinho, Richard Victor Noget, cujas atuações no decorrer da trama contribuem no processo de composição e descrição da identidade de Nadia, assim como se apresentam como projeções do seu próprio ser contraditório e são relevantes para a sua conflituosa trajetória. Além disso, as conformações do tempo e do espaço se alteram mediante a atuação dessas personagens.

Observamos, nesse percurso, ser o rosto das personagens em geral um elemento ou característica marcante que atrai a atenção da protagonista, ocasionando-lhe sentimentos distintos, e acreditamos, inclusive, que toda a sua saga se realiza em direção ou para afastar-se de alguns deles, numa tentativa de compreendê-los, como num jogo de perder-se e encontrar-se; de identificação e repulsa, num movimento que não necessariamente se faz numa ordem precisa porque, como visto na seção anterior, Nadia se encontra num labirinto metafórico e existencial, dentro do qual todas as suas bases são questionadas e/ou diluídas. Desse modo, compreendemos que deter o nosso olhar sobre o rosto e refletir sobre essa parte do(s) corpo(s), dedicando-nos inicialmente a falar sobre ela, constitui-se como uma importante etapa para o nosso itinerário de análise, a qual nos possibilitará uma melhor compreensão acerca dos deslocamentos efetuados pela protagonista.

Em seus *Mil platôs* (1996), Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem uma seção intitulada “Rostidade”, a partir da qual podemos pensar a respeito desse componente do corpo. Conforme os autores, “O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35). Por ser um mapa, portanto, esse é um espaço cujos traços revelam muito sobre quem o possui, mas também se efetiva por meio do olhar daquele que o percebe, como numa produção social, pois os rostos “não são primariamente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). De acordo com

esses estudiosos, o rosto funciona mediante a efetivação de dois eixos: um de significância, ao qual eles chamam de “muro branco”, e outro de subjetivação, intitulado “buraco negro” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31), portanto, a partir da associação do sistema “*muro blanco-buraco negro*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31), o rosto se realiza. Esses rostos concretos surgem ou são produzidos por meio de uma “máquina abstrata de rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32) que:

assume um papel de resposta seletiva ou de escolha: dado um rosto concreto, a máquina julga se ele passa ou não passa, se vai ou não vai, segundo as unidades de rostos elementares [...]. A cada instante, a máquina rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 44).

Nesse sentido, podemos depreender que a máquina abstrata de rostidade produz (e enxerga) o rosto consoante os agenciamentos de poder por ela operados – como poder passional, poder político, poder do cinema, poder da televisão, dentre outros (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 42) – e esse rosto não se realiza necessariamente como algo individual porque: “O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 42). Por esse viés, compreendemos que a máquina está ali e através dela se estabelecem relações de aceitação, admiração, descaso ou antipatia entre rostos e corpos, o que significa dizer que os rostos se apresentam como resultado de um processo dentro do qual eles se encaixam ou não, dentro do qual eles são aceitos ou não, visto que “delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). Sendo assim, podemos depreender que a máquina de rostificação age de maneira a estabelecer um parâmetro, rostos que se conformam às demandas dos variados tipos de poder que a orientam e a partir dos quais se dá o nosso julgamento sobre outros rostos, o que termina por operar sobre todo o corpo, qualificando-o, ou melhor, rostificando-o, porque, segundo Deleuze e Guattari, a máquina abstrata atua “em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica segundo uma ordem das razões” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 42).

Todo esse raciocínio de alguma forma coincide com a definição encontrada no *Dictionnaire du Corps* (2007) – Dicionário do Corpo – para o rosto: ele “aparece assim como o lugar gerador do sentimento de identidade e do reconhecimento mútuo. Por meio dos seus traços todo indivíduo é nomeado, identificado, amado ou desprezado” (LE BRETON, 2007,

p. 974, tradução nossa).¹⁰ Desse modo, apreendemos que o significado do rosto no que tange à construção da individualidade e, por sua vez, da maneira como se efetiva a relação com a alteridade, é de notável relevância, o que nos possibilita, conseqüentemente, reconhecer a expressiva função da máquina abstrata de rostidade.

O modelo inicial produzido por essa máquina, ou, consoante os autores, a primeira referência de rosto, o próprio rosto, “não é um universal [...] é o próprio Homem branco [...]. O rosto é o Cristo. O rosto é o europeu típico” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43). Desse modo, eles afirmam que “os primeiros desvios padrão são raciais” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45), visto que o racismo europeu se dá, então, em função do “rosto Homem branco” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45), a partir do qual se estabelecem os padrões de variação ou desviança, por isso a máquina abstrata funciona, inclusive, como uma “detectora de desvianças” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 44). Nessa lógica, podemos conceber que a máquina abstrata de rostidade termina por atuar guiando-se por esse agenciamento, que se constitui como referência para estabelecer critérios de tolerância ou apagamento total. O rosto, portanto, “é uma política” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45) que pode fazer-se tolerada ou apagada conforme seu grau de proximidade ou desvio do que se refere ao rosto padrão.

Para os autores, porém, uma questão importante é entender “*em que circunstância essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostificação*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35, grifos dos autores). O que podemos entrever é que sua manifestação se dá de modo inesperado, através do agenciamento de poderes despóticos e autoritários. O processo se efetiva, então, da seguinte forma: há profundos movimentos de desterritorialização que agitam as coordenadas do corpo e nele traçam agenciamentos particulares de poder; estes, por sua vez, ativam a máquina abstrata de rostidade, a qual instala no rosto – corpo – uma nova semiótica de significância e subjetivação (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 44; 50). Sendo assim, entendemos que a produção social de um rosto se executará por meio da atuação da máquina de rostificação, que será orientada pelo sistema muro branco-buraco negro, ou seja, por signos, redundâncias, consciências e paixões contidos nesse sistema, os quais formarão o modo como esse rosto se apresentará e também servirão como uma lente que norteará o jeito como serão vistos e encarados os outros rostos. Por esse motivo é que os estudiosos chegam a afirmar que o rosto é uma organização forte que depende de uma máquina abstrata, da qual ele se faz, portanto, um porta-voz (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31; 47; 58).

¹⁰ “apparaît ainsi comme le lieu fondateur du sentiment d’identité et de la reconnaissance mutuelle. À travers ses traits tout homme est nommé, identifié, aimé ou méprisé” (LE BRETON, 2007, p. 974).

Baseados nessa concepção, de que maneira podemos interpretar os deslocamentos de Nadia em *Coração apertado*? Que tipos de movimento de desterritorialização agitaram o seu corpo, permitindo-lhe o irromper de uma máquina abstrata de rostidade; e o que ela produziu? Inferimos que seus deslocamentos se efetivam mediante a relação com os diferentes rostos (corpos) dos que com ela convivem. Na sua trajetória, não sabemos exatamente em que ponto a máquina abstrata se efetiva, mas desde o início do livro temos acesso ao seu desconforto e vemos que ela deixara o seu contexto de origem para casar-se e viver em outro bairro, negando a existência de seus pais, familiares e amigos. Depois, ainda insatisfeita, ela abandona completamente seu antigo marido e o filho para associar-se ao cenário do centro da cidade, entre os “verdadeiros bordaleses”; após certo tempo, mediante as circunstâncias que lhe transtornam, ela faz uma trajetória pela cidade e começa a reconhecer-se em outros rostos nunca antes observados com tamanha atenção; por conseguinte, segue em busca do rosto conhecido e semelhante do seu filho, que por fim lhe revela outros (conhecidos) rostos. Em conformidade com Deleuze e Guattari, não somente o rosto é fruto da máquina de rostificação, mas também o corpo inteiro, uma casa, um utensílio, as roupas, dentre outros, os quais estão todos presos ou conectados a sua atuação (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41). Isto posto, deduzimos que a máquina de rostidade produzida em Nadia conduz todas as suas escolhas, a sua adequação e o seu bem-estar, ou não, entre as pessoas com quem se relaciona e nos lugares em que se insere.

Em algum momento da sua existência, o qual não fica totalmente claro no livro, a narradora-protagonista se desencaixa do contexto em que se encontra, pondo-o em questão: ela não se sente parte do seu local de nascimento, não se reconhece entre as pessoas que o compõem nem entre os seus gestos, hábitos, taxados como de “mau gosto”, de uma “gente desprovida de refinamento” (NDIAYE, 2010, p. 139), nem gosta de seu modo de falar, numa língua que ela diz ter desaprendido “de tanto maldizer” (NDIAYE, 2010, p. 249). Essa é, portanto, a agitação de Nadia, a sua desterritorialização: a alguns rostos ela atribui beleza e atração, o seu alvo; a outros, porém, ela associa estranhamento e monstruosidade, a margem, e essas impressões parecem produzir no seu corpo o anseio por deixar o cenário mencionado, a busca por deslocar-se. Ela, aparentemente, tinha um projeto: combater “todo traço visível da minha educação para que não se imprimisse nas minhas feições nem no meu modo de falar ou de me comportar” (NDIAYE, 2010, p. 256), o qual é acionado não somente pelo desejo de desterritorializar-se para encontrar um novo espaço, mas também, de acordo com o que dissemos na seção anterior, acontece impulsionado pela dúvida, porque, consoante as próprias observações da protagonista, o seu coração era “mais sabedor, mais diverso e mais cético”

(NDIAYE, 2010, p. 145). O desconforto da indagação, desse modo, muda de lugar a fé inocente que possibilitaria a Nadia o contentar-se em ocupar os mesmos locais, frequentar as mesmas pessoas; ela então segue em busca de responder às suas hesitações, tentando conformar-se a outro contexto, mas realiza isso de forma cruel e transformadora.

2.1 Uma trajetória por entre rostos

*Le visage est un sentiment.*¹¹

David Le Breton

Em primeira mão, torna-se significativo percebermos que Nadia não se refere com exatidão a seu respectivo rosto (ele é a todo tempo evitado, apagado ou silenciado), ao corpo, nem à cor de sua pele – “Embora eu não tenha a pele clara, as marcas de varizes são bem visíveis” (NDIAYE, 2010, p. 218); tudo o que temos são indícios apresentados por meio do seu olhar e da sua fala confusos; o que depreendemos disso, então, é que a personagem, por ter pais de origem distinta à francesa, carrega consigo a “desviança” de não ter o rosto do “europeu típico” (DELUETZ; GUATTARI, 1996, p. 43). No seu primeiro movimento de distanciamento dos seus familiares, ela demonstra ter feito de tudo para apagar as características que lhe identificavam enquanto filha de imigrantes e habitante da periferia bordalesa, pois, de acordo com o que entendemos dos escritos de Deleuze e Guattari (1996), o que nos parece é que a máquina de rostificação à qual se submete Nadia rejeita a aparência daquelas pessoas (e a dela mesma?), por serem visivelmente divergentes do “padrão homem branco europeu”, fato que, por sua vez, lhe impulsiona o introduzir-se no rosto de uma outra camada da sociedade para procurar abrigo e identificação nesse outro espaço. Ela demonstra rostificar o seu corpo para tentar encaixá-lo no seu próprio parâmetro, no que sua máquina produziu, todavia, numa determinada postura de negação do mesmo, adota certa arrogância por exaltar a sua pretenciosa grandeza de espírito – “[...] sinto o quanto esnobo esse pobre corpo insignificante e o quanto me orgulho secretamente da reticência do meu espírito [...]” (NDIAYE, 2010, p. 120) –, visto que este, o espírito, parece lhe permitir maior conformação ao modelo desejado. Tal aspecto, assim, teoricamente lhe propicia o apagar do seu rosto (e conseqüentemente do seu corpo), a fim de produzi-lo e enxergá-lo de outro jeito. A ambigüidade com relação a sua própria imagem é tamanha que, simultaneamente à estima mantida por ela, há também uma espécie de repulsa, a qual faz com que enxergue seu corpo

¹¹ “O rosto é um sentimento” (Tradução nossa).

como uma parte estranha a si mesma, um inconveniente: “Não se trata bem de mim e sim de um vizinho que eu amo, mas por cujo destino teria de assumir uma responsabilidade incômoda, enfadonha, obscuramente aviltante [...]” (NDIAYE, 2010, p. 64).

Essa negação de algum modo também lhe oportuniza ser indiferente ao rosto das pessoas que pareciam ser semelhantes a ela, assim como proporciona um (proposital?) esquecimento do rosto dos seus próprios pais. Esse suposto apagamento é, entretanto, um ponto de tensão entre Nadia e Ange, uma vez que, segundo o ponto de vista da narradora, seu esposo era “apaixonado por fazer distinção entre os verdadeiros bordaleses e os outros” (NDIAYE, 2010, p. 155), o que para ela configurava a certeza de que Ange via claramente “esse ar no meu rosto e essa expressão nos meus olhos” (NDIAYE, 2010, p. 155), os quais certamente a identificavam como desviante, fora do modelo esperado, diferente.

A personagem já havia efetuado o seu primeiro deslocamento quando deixara o bairro no qual fora criada – Aubiers; conforme nota da autora, lugar com população operária e desempregada, por vezes de origem estrangeira (NDIAYE, 2010, p. 237) – para ir morar com seu ex-marido e seu filho em outro local, no qual ela os priva de qualquer contato com seus familiares, todavia, a sua satisfação final, e seu conseqüente desconcerto, se dá exatamente quando já se encontra inserida no almejado contexto da chamada elite bordalesa. A conformação da personagem ao espaço se movimenta com os acontecimentos estranhos que perpassam sua vida, e a partir de então surge outra dúvida, a qual lhe oportuniza o indagar-se a respeito da sua própria imagem, do seu próprio rosto, a ponto de afirmar: “me olho atentamente no espelho, tentando compreender quem é essa mulher que parece ser eu, mas cuja imagem quase não consigo fazer corresponder à ideia que tenho de mim” (NDIAYE, 2010, p. 119). Ela dedicara trinta e cinco anos da sua vida nesse projeto de afastar-se e desfazer-se dos seus; os pais e familiares não têm nome nem identidade claramente definidos na trama, “Pois nunca penso neles, esqueci o rosto e quase até o sobrenome deles, que há muito tempo não é mais o meu, graças ao casamento” (NDIAYE, 2010, p. 161), contudo o tempo passado vem à tona por meio dos mais profundos questionamentos, e o espaço do corpo da personagem é nitidamente confrontado. Ela, então, que antes rejeitava o seu próprio rosto, bem como o daquelas pessoas que provavelmente eram, de alguma forma, semelhantes a ela, passa a vê-los, num processo de identificação do outro que resulta na realidade de identificar-se. Sendo assim, Nadia, durante as suas andanças e peripécias pela cidade, começa a enxergar as pessoas de cujos rostos ela tanto se apartou, percebendo traços que lhes caracterizam e assemelham, os quais, simultaneamente, lhe distinguem e diferenciam daqueles que eram objeto de sua admiração. E essa constatação vem acompanhada, como em

toda a trajetória da personagem, de muita angústia e sofrimento; é o que podemos visualizar no excerto abaixo:

Um incômodo me invade, mais forte que a desorientação, e me afasto o mais depressa que posso. Tive a impressão, como há pouco na delegacia, de que essa mulher e eu éramos semelhantes, pelo menos da mesma espécie, do mesmo gênero humano, contrariamente aos passantes e a Lanton, contrariamente a meus colegas ou a Noget, que sinto agora, em segredo, são diferentes. Mas como? Ainda não sei. É algo na expressão do rosto, naquilo que a alma reflete de si mesma na fisionomia. Sinto uma vaga repulsa, embora não haja nada de propriamente feio no que vislumbro. Porém é incômodo como a exposição inconsciente de um mistério que é habitual dissimular. Por isso não quero pedir nada a essa mulher, não quero que nos vejam uma diante da outra e que um olhar de fora, de um freguês, por exemplo, confirme nossa semelhança, englobando-nos numa mesma suspeita indignada (NDIAYE, 2010, p. 107, grifo nosso).

A máquina de rostidade à qual Nadia se submete produzira uma repulsa com relação àquelas pessoas, provavelmente imigrantes ou filhos deles (como ela mesma); não havia ali algo que ela julgasse feio, como o próprio trecho nos permite fitar, entretanto, mediante os agenciamentos de poder que provavelmente conduziram os seus conceitos (a sua subjetivação), a protagonista considerava estranho e vergonhoso se assemelhar àquela “espécie” de indivíduos, por isso se apartava decididamente de qualquer contato ou possibilidade de maior aproximação com eles. O que, todavia, aquelas pessoas começavam a revelar a Nadia? Segundo Deleuze e Guattari (1996, p. 47), “O rosto é um verdadeiro portavoiz”, por isso pensamos que, apesar da indiferença da personagem com relação a seu próprio corpo, num esforço por negá-lo, havia ainda ali uma superfície, uma trajetória a ser comunicada pela sua fisionomia, pela sua face que a distinguia e a situava. Rejeitar sua aparência e a dos seus semelhantes de forma alguma anularia o mapa contido no traçado dos seus rostos, que aponta para uma origem não francesa, e na profundidade das suas histórias, independentemente da máquina abstrata que havia se desencadeado nela e orientado suas escolhas. A riqueza da metáfora espacial esboçada através do rosto é reiterada também pela definição apresentada no *Dictionnaire du Corps*: o rosto “é uma espécie de traçado, de mapa a ser decifrado que remete ao resto do corpo e, simultaneamente, ao interior de cada um e as suas contradições secretas. Ele é o signo da condição humana” (MARZANO, 2007, p. 980, tradução nossa).¹²

Nadia se dividia entre a constatação da semelhança e a ojeriza que lhe caracterizara por tantos anos, enquanto esmerou-se por manter-se distante e indiferente àquelas pessoas.

¹² “est une sorte de tracé, une carte à déchiffrer qui renvoie au reste du corps et, simultanément, à l’intériorité de chacun et à ses contradictions secrètes. Il est le signe de la condition humaine” (MARZANO, 2007, p. 980).

Esse é mais um fator que contribui para o aumento da enorme culpa que se alojara dentro dela, já que no espaço do seu corpo coabitam a empatia e o estranhamento, o encaixe e a rejeição; e a personagem passa a ter consciência da sua responsabilidade, é o que podemos entrever no trecho abaixo:

Fui sempre justa e hospitaleira com aqueles entre os meus alunos, muito raros no bairro onde eu lecionava, que me lembravam Aubiers? Fui sempre correta com as meninas que se pareciam mais ou menos com aquela que fui? Na verdade não fui justa, nem hospitaleira, nem correta com essas crianças, me revelei dura e distante, até mesmo sarcástica, desejando no fundo de mim sua eliminação, seu voo para longe da minha querida escola; não me aconteceu de imaginá-las como pombos nos quais se pode atirar impunemente, por serem numerosos sujos e supérfluos? (NDIAYE, 2010, p. 25, grifos da autora)

O excerto escancara uma crueldade sem tamanho por parte de Nadia. Deixando extravasar seus mais profundos pensamentos, ela nos possibilita vislumbrar a selvageria dos seus propósitos que, por terem se empenhado em desfazer todo traço diverso àquele que a máquina de rostidade selecionara, negavam incisivamente e até maltratavam quem quer que a eles não se adequasse. Ela os queria longe, considerando-lhes indignos de habitarem o mesmo espaço. Movida pela ambivalência do seu próprio ser, porém, como em um choque de realidade, Nadia parece começar a despertar para a dor encerrada naqueles corpos e se questiona se sua face esboçava os mesmos sentimentos: “Será que também tenho uma pele assim, exalando cansaço e pavor?” (NDIAYE, 2010, p. 89).

Nesse labirinto de questões, a protagonista se vê, portanto, totalmente desnorçada. Além de verificar a perda de referências com relação a sua própria casa e também a sua cidade, Nadia se descontrola e sente estranhamento com relação ao espaço do seu próprio corpo: o rosto que ela havia escolhido como seu não se conforma à imagem dos seus familiares e antigos amigos, mas também não consegue prender-se ao modelo dentro do qual ela havia escolhido inserir-se; é um rosto (corpo) descentrado, ignóbil ou, conforme afirmação da própria personagem: “[...] sou agora uma criatura desprezível [...]” (NDIAYE, 2010, p. 172). Lidar com a sua própria figura é algo tão perturbador que ela se transtorna, na oportunidade do encontro com o inspetor Lanton, ao ter que mostrar a ele o documento de identidade: “Ele vem em minha direção e pega meu rosto entre suas mãos. *Como é embaraçoso!*” (NDIAYE, 2010, p. 99, grifos da autora). Por conta de tudo disso é que sua relação com os lugares e as pessoas se desorganiza visivelmente: havia um modelo de rostidade elaborado, uma produção social escolhida e acalentada, dentro da qual se encontravam não apenas pessoas, mas lugares, comportamentos, costumes, porém, em meio a

todos os eventos que perpassam a vida da personagem, sua rostificação precisará ser desfeita – ou pelo menos questionada –, o que não é em si um processo fácil, pois “Corre-se aí o risco da loucura” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57).

Vejamos, portanto, como se concretiza essa trajetória da protagonista por entre os rostos de importantes personagens que com ela convivem, a começar pelo seu ex-marido. Ele, assim como os pais de Nadia, sequer tem nome no romance, aspecto que já nos soa como um forte indício de negação. O ex-marido é a sua face pobre, rastro de um passado refutado; o seu corpo passa a ser rostificado pela protagonista de uma forma repulsiva e negativa, por isso tudo que o circunda forma um todo desprezível com esse corpo, inclusive o apartamento em que ela mesma havia vivido com ele e que, depois da saída dela, parece ter se conformado à imagem construída sobre aquele homem: “O apartamento cheirava a miséria [...]” (NDIAYE, 2010, p. 142); “Diante dele, em sua sala de pobre coitado [...]” (NDIAYE, 2010, p. 143).

O ex-marido de Nadia era eletricitista, havia crescido em Aubiers, assim como ela, e testemunhara os costumes dos quais ela buscou se afastar. Ambos haviam sido beneficiados pelos agrados proporcionados pela antiga colega de infância, Corinna Daoui, apesar de não serem afeiçoados a ela:

Aceitávamos com prazer mas sem gratidão, pois não gostávamos muito de Corinna. Como ela conseguia esse dinheiro? Sabíamos, sem que ela dissesse. Na época nem cogitávamos, meu ex-marido e eu, que éramos adolescentes pudicos, abordar esse assunto com quem quer que fosse, e nem a própria Corinna falava disso (NDIAYE, 2010, p. 159).

Não gostar das pessoas que compunham a periferia na qual moravam parecia ser lugar-comum na existência de Nadia; por consequência, e por ocasião do casamento, ela sai de Aubiers para morar com seu primeiro marido no centro da cidade de Bordeaux, na Rue Fondaudège. Ali, eles, juntamente com o filho, Ralph, demonstram ter desfrutado de uma união inicialmente feliz, é o que podemos ver no trecho seguinte:

[...] sorte de ter como marido esse homem que eu amava tanto, e como filho esse gracioso menino cujos olhos postos em mim se agitavam de inquietação só de pensar que eu pudesse deixar o quarto sem que ele notasse.
E esse homem era bom e íntegro, e essa criança morria de amores pela mãe [...] (NDIAYE, 2010, p. 144).

O que acontecera, então, para que aquela realidade se movimentasse, modificando-se tanto? Conforme a própria Nadia, o seu coração era “jovem e meio selvagem, interrogador e tímido” (NDIAYE, 2010, p. 144), e tal aspecto se relacionava ao fato de que ela se sentia

“menos íntegra, menos límpida” (NDIAYE, 2010, p. 143) do que seu ex-marido, o que proporcionou a ela ter possivelmente intuído a traição, antes mesmo de ter se concretizado. A personagem se encantara por Ange na escola em que ambos trabalhavam, e aos poucos a “sombra ameaçadora” (NDIAYE, 2010, p. 146) dele foi se tornando concreta, até que ela decide deixar a sua casa para unir-se ao colega de profissão. Nesse tempo se inaugura o desencaixe, a composição de um espaço que não mais comporta Nadia. Inicia-se com ele o litígio, a decisão a respeito de quem ficaria com o apartamento, o desapontamento do filho Ralph com relação a sua mãe. O ex-marido, que até então era “a melhor pessoa que eu já conheci” (NDIAYE, 2010, p. 143), paulatinamente assume o rosto de um homem “mediocre e arruinado” (NDIAYE, 2010, p. 145), pelo qual Nadia sente ojeriza.

Essa nova realidade, esse novo rosto produzido no ex-marido, ganha nuances ainda piores quando, depois de muitos anos, por ocasião de uma visita da protagonista ao apartamento, ela descobre a “decoreção ridícula” (NDIAYE, 2010, p. 152) adotada por aquele homem para ornar o quarto da neta e, ainda mais, quando ela se surpreende ao constatar que Corinna Daoui – habitante de um rosto que rejeitava – agora morava no mesmo local e se alojara no seu antigo escritório para marcar seus encontros de “profissional do sexo” (NDIAYE, 2010, p. 157), ocupação através da qual o seu ex-marido, então sem trabalho, era sustentado. Para Nadia a figura de Corinna Daoui era a representação do seu “passado detestável” (NDIAYE, 2010, p. 159), era a “miserável encarnação do que evitei a vida toda” (NDIAYE, 2010, p. 159), por isso encontrar naquele momento o seu ex-marido associado a ela reproduzia a face do que ela se esgueirava, era voltar a um tempo e um espaço rejeitados: “– Você, que já tinha se livrado disso, está sendo puxado de volta para esse mundo – eu disse ao meu ex-marido” (NDIAYE, 2010, p. 159). A conformidade dele àquela mulher “macilenta e malvestida” (NDIAYE, 2010, p. 159) confirmava, para Nadia, que o corpo – a própria existência – do seu ex-marido era mais um dos que ela deveria distanciar-se, rosto desviante, que precisava ser esquecido. É, entretanto, nessa mesma ocasião do reencontro que o mencionado coração interrogador da personagem se inquieta, pois, agora humilhada e amedrontada diante de todas as circunstâncias estranhas que lhe acometiam, sua culpa se dilata, preenchendo outros espaços do seu ser, quando ela se compara ao espírito do ex-marido e reconhece a “grande diferença de gentileza” (NDIAYE, 2010, p. 143) existente entre eles, ou ainda a “tamanho bondade” (NDIAYE, 2010, p. 143) daquele homem.

Por duas categorias distintas o ex-marido de Nadia é a exibição do que ela não suportava ver: de um lado, o rosto, produzido por uma máquina que o nega, repele, porque ele carrega consigo a reminiscência de um passado com o qual a protagonista não quer se

identificar mais; de outro, o ex-marido é a face da ingenuidade perdida por Nadia, é a constatação da sua crueldade, da sua indiferença para com o filho, da sua traição. Olhá-lo é ver-se através de um espelho inquisidor que, mesmo sem querer, em silêncio, escancara a podridão da sua imagem. E essa imagem, por sua vez, parece adequar-se perfeitamente ao perfil do seu segundo esposo, o professor Ange.

Seu próprio nome já é um fator bastante curioso, que convoca especial atenção. Ange, bem similar à palavra em português, significa anjo, e quando nos deparamos com esse termo somos acometidos por duas diferentes expectativas: ou a denominação esboça o perfil de alguém com conduta, de certa forma, irrepreensível e inalcançável, ou remete a uma profunda ironia. Nadia o conheceu na escola em que ambos trabalhavam e se devotavam; conforme observado no romance, ela começara a se apaixonar por ele quando ainda estava casada com o antigo marido. De acordo com a personagem, “[...] naturalmente fomos nos aproximando, sem precipitação, mas sem simular uma vontade de retardar o que teria acontecido de qualquer maneira” (NDIAYE, 2010, p. 7), ou ainda: “[...] a sombra de Ange já obscurecia ligeiramente essa sala na qual nós três vivíamos alegres e serenos, estava ali agachada num canto, modificando nosso futuro [...]” (NDIAYE, 2010, p. 144), tais excertos comprovam a sua traição. Ao contrário da protagonista, Ange havia sido educado na Rue Vital-Carles, como um ““verdadeiro bordelês”” (NDIAYE, 2010, p. 154), e, segundo Ralph, “O marido de minha mãe, o Ange, é bem nascido, recebeu uma boa educação, nunca se sentiu indigno” (NDIAYE, 2010, p. 225).

Após ser fortemente agredido, o marido de Nadia se encerra no seu quarto, querendo esconder-se e rejeitando incisivamente o tratar do ferimento. Suas atitudes em certo momento são narradas com uma espécie de devoção por parte de Nadia; ela havia se casado com um “verdadeiro francês”, rostidade alvo, um homem refinado – “O Ange é bom, pois é sereno” (NDIAYE, 2010, p. 156). Ele representa, assim, a imagem do corpo admirado e escolhido pela personagem, é a rostificação com a qual Nadia gostaria de assemelhar-se e, de certa forma, é a realização de um acalentado tempo presente, que se dedica a esconder e rejeitar os resquícios de um passado preterido. Contudo, as percepções se movimentam juntamente com a mobilidade dos acontecimentos, a estranheza que surge entre o casal e a chaga que toma o corpo do marido. Nadia se questiona, em princípio, se era ela mesma o alvo e a culpada por aquelas injúrias e ataques – “*O coitado do Ange, fui eu que o contaminei?*” (NDIAYE, 2010, p. 89, grifos da autora) –, todavia, como tudo em Nadia é impreciso, fonte de profundo questionamento e hesitação, seus pensamentos também deixam escapar: “*Ah, será que o Ange é mesmo bom? Será que ele não é exatamente o contrário da bondade?*” (NDIAYE, 2010, p.

156, grifos da autora); os próprios relatos da protagonista, no decorrer da história, esboçam uma resposta.

Ange se mostra mesquinho e individualista, como Nadia, e mantinha com ela uma “altiva reclusão conjugal” (NDIAYE, 2010, p. 153), por meio da qual eles viviam distantes de muito convívio com outras pessoas, inclusive seus próprios familiares, e isso se reforça por algumas escolhas, como, por exemplo, o esnobismo por não ter televisão e o preferir juntar dinheiro a gastá-lo com “frivolidades”:

Lembro que o Ange e eu sentimos às vezes uma espécie de embriaguez eufórica quando, após longa hesitação diante de uma roupa bonita, de um livro para Gladys ou Priscilla, de um cinto para o meu filho ou, mais seguidamente, para Lanton, saíamos de uma loja de mãos vazias e com a carteira cheia; e como confessar, sem corar, que nos sentíamos então os donos da cidade, controlando tão perfeitamente nossa cobiça, nossos impulsos, nossos caprichos que sabíamos tirar da sua não satisfação um deleite bem maior que o da sua satisfação? (NDIAYE, 2010, p. 142).

O casal se identificava em sua negação do consumismo e por tal característica costumava sentir-se superior e indiferente aos outros. Eles aparentemente viviam numa perfeita harmonia, dentro da qual Nadia se alojara, construindo para si um novo contexto, a despeito da sua história traçada e vivida anteriormente. Ange é reconhecido por Nadia, desde o início da trama, como um professor devotado, escritor de artigos relevantes sobre educação, mas, assim como sua esposa, parece ignorar a existência de Richard Noget, profissional e escritor respeitado do mesmo ramo. O que se tem acesso no final do romance, porém, é a um nítido sarcasmo quanto a isso, quando Nadia, já na cidade em que mora seu filho, se surpreende com um livro de Noget, encontrado na estante de uma escola:

Julgo inclusive reconhecer trechos de frases, expressões, quase um sopro, é como se eu ouvisse o Ange respirar!
Recoloco o livro na estante, viro para a diretora. Animada de um resto de esperança, pergunto:
– Conhece o Ange Lacordeyre?
– Não – ela diz.
– Ele escreveu artigos sobre esses assuntos, ele...
– O Richard Victor Noget é muitas vezes copiado – interrompe a diretora, sorrindo com uma leve arrogância –, mas seu estilo é pessoal e se reconhece logo. De todo modo, há plagiadores muito bons, é verdade (NDIAYE, 2010, p. 248).

O diálogo de Nadia com a diretora da escola, para onde ela vai à procura de emprego, sugere outra característica de Ange; além de mesquinho e avarento, temos também um “anjo” trapaceador e desonesto. Torna-nos pertinente, portanto, associar esse sujeito ficcional à figura mítica de Prometeu. Herói da mitologia grega, esse deus roubara o fogo do seu então

amigo Zeus, ou também chamado Júpter – outra divindade mitológica da Grécia –, a fim de conceder à humanidade o domínio sobre o fogo, beneficiando-a. Ao descobrir tal traição do amigo, Zeus decide puni-lo acorrentando-o em um monte sobre o qual ele seria diariamente bicado por uma ave, em um ciclo interminável. Segundo Thomas Bulfinch, “Júpiter mandou acorrentá-lo num rochedo do Cáucaso, onde um abutre lhe arrancava o fígado que se renovava à medida que era devorado. Essa tortura poderia terminar a qualquer momento, se Prometeu se resignasse a submeter-se ao seu opressor” (BULFINCH, 2006, p. 28). Assim como Prometeu, o personagem do romance de NDiaye exibe um ferimento no ventre que não cessa, ele havia roubado o fogo – o conhecimento – contido nas ideias de Noget, e este último prontamente se apresenta no apartamento, como que plenamente consciente das circunstâncias, para manter a ferida aberta, para manter o sofrimento do outro sob o seu controle, para castigá-lo pela sua ignomínia, havendo, entretanto, uma possibilidade de mudança, caso o oprimido se subjugasse:

[...] vim aqui para tentar convencer seu pai de que ele não deve, de jeito nenhum, esquecer sua ferida estão me entendendo? Que ele não deve esquecê-la sob nenhum pretexto, nem mesmo o pretexto do trabalho ou do amor-próprio ou do que quer que seja. Porque, vejam, se ele recair no erro, se quiser continuar fingindo que a situação não está seriamente comprometida, aí então é que tudo vai piorar (NDIAYE, 2010, p. 36-37).

A despeito da aparente ignorância de Ange, Noget se revela firme, numa ironia fina que possivelmente desconcerta e toma por assalto a Nadia. O casal desde sempre rejeitara aquele vizinho – “[...] sujeito que implicitamente consideramos, o Ange e eu, uma perfeita nulidade [...]” (NDIAYE, 2010, p. 32) –, mas ele os mirava e parece ter esperado a ocasião exata para enfrentá-los e – por que não? – sujeitá-los. Vejamos o que o vizinho fala a respeito de Ange: “[...] ele não suspeita que passei todos esses anos a observá-lo, inspirado não só pela afeição incondicional, não é mesmo?, mas pela admiração quase apaixonada, eu diria, que sinto por seus trabalhos...” (NDIAYE, 2010, p. 34). Nesse trecho é nítido o sarcasmo de Noget. Como se exprimindo a situação a partir do seu exato oposto, forja ter sido ele mesmo o admirador das ideias de Ange, do seu reconhecimento profissional, e Nadia, assistindo àquela cena, mas maculada por uma admiração subserviente ao marido, parece não conseguir compreender a gravidade do contexto. Noget então reitera:

– Diversos artigos – o velho me interrompe – que seu pai publicou em excelentes revistas dedicadas à educação e aos novos métodos de ensino na escola primária; esses artigos, que li e conservei com cuidado, me provaram que seu pai era não só

um homem inteligente e culto, mas um verdadeiro pensador de sua profissão [...] (NDIAYE, 2010, p. 34).

O renomado e reconhecido escritor parece falar em tom sério sobre os atributos profissionais de Ange; Nadia, visivelmente inconsciente de todo o cenário, é tomada de surpresa por aquela presença intempestiva e firme, e sua conduta quase nos faz acreditar na inocência do seu esposo e na inconveniência do vizinho, entretanto Noget, seguro de si, expressa com nuance quase ameaçadora:

– Eu pressentia – ele diz – que seu pai cometeria o erro que está cometendo, pois gosto dele e o admiro, como já disse, mas sei também que ele tem um defeito que, apesar de tudo, devo admitir, não pode ser excluído das razões pelas quais seu pai é o homem notável que conhecemos (NDIAYE, 2010, p. 34).

Aquele homem estava ciente de um erro, de uma transgressão de Ange, ignorada por suas filhas e sua esposa, e era esse mesmo homem o encarregado de – assim como a águia para Prometeu – manter a ferida, a chaga que apontava para a falha cometida, para uma culpa que precisava ser reconhecida e expurgada. Nadia, todavia, se mantinha inquieta, pois não conseguia compreender o objetivo da inserção daquele homem no seu apartamento – “*O que ele vem fazer?*” (NDIAYE, 2010, p. 84, grifos da autora) – nem muito menos a causa da submissão de Ange aos desmandos daquele, até então, desconhecido: “[...] o Ange não se queixa dele – é verdade, mas se atreveria a se queixar? Ele apenas faz coisas, para Ange ou à sua volta, cuja natureza e intenção ignoro. *Como se quisesse ter certeza de que o Ange não vai se curar?*” (NDIAYE, 2010, p. 84, grifos da autora). A protagonista ignora a razão da subserviência do seu esposo e o silente acerto de contas existente entre ele e o desprezado vizinho. Ela parecia desconhecer a existência do plágio, pois seu “Ange bom” não podia ter culpa de nada. Ao contrário, inclusive, Nadia chega a questionar-se, pois, para ela, se houvesse algum mal no seu esposo, só poderia ter sido originado nela mesma: “*O Ange é castigado por ter se casado comigo? Está marcado porque acabou se assemelhando a mim, como quem acaba se assemelhando ao mal que o penetra e do qual não desconfia, tomando-o mesmo por um bem?*” (NDIAYE, 2010, p. 186, grifos da autora). Seria o “mal” de Ange ter-se casado com Nadia? O que a narradora-protagonista nos permite ver a respeito do seu esposo nos sugere aspectos bem críticos no que tange ao caráter dele.

Além da desonestidade e mediocridade demonstradas no tentar se apoderar do que não lhe pertencia, de conceitos que não eram seus, Ange, inclusive, ostenta o comportamento de um homem machista e agressivo, ao desdenhar de uma vizinha, imitando os seus gestos, e

referir-se a ela, que costumava caminhar nua no seu próprio recinto, como “essa putinha” (NDIAYE, 2010, p. 80).

Temos, portanto, mais uma existência, mais um corpo enigmático no texto de NDiaye: Ange, no qual descobrimos racismo, misoginia e violência (SHERINGHAM, 2009, p. 177, tradução nossa)¹³. O que haveria, assim, de tão atraente naquele homem para despertar uma paixão quase que servil na nossa protagonista? Vimos como provável motivo dessa aproximação a sua origem bordalesa, e isso se deixa aprofundar no íterim das suas indagações durante os encontros com o próprio filho, Ralph, nos quais nos permite entrever: “[...] só me interessei pelo Ange para ascender socialmente e para me lavar do meu sangue?” (NDIAYE, 2010, p. 226); ou ainda: “Você não o amava, diria o meu filho, presunçoso, só queria esquecer de onde veio e as pessoas com quem se parece” (NDIAYE, 2010, p. 227). Seria Ange, portanto, conforme as questões da própria Nadia e as provocações de Ralph, apenas um degrau, a possibilidade de apagamento de um rosto para inserir-se em outro, uma porta de acesso ao novo tempo, à nova realidade acalentada? A angústia desses questionamentos contribui ainda mais incisivamente para o labirinto da dúvida no qual a narradora se insere. Ange é a parte ambicionada de Nadia, é a representação do rosto estabelecido como padrão, forjado pela máquina de rostidade, e do seu anseio por ascensão e mudança social, mas ela não está insensível ao fato de que ele traz consigo uma culpa e atitudes notoriamente detestáveis; isso não passa despercebido pelas pessoas que com eles convivem, como se pode notar pela afirmação da profissional de uma farmácia do bairro, onde Nadia vai em busca de medicamentos para o marido: “[...] é ao caráter intocável do que vocês são... o rigor e a pureza de vocês, o aspecto e os hábitos que vocês têm, ah, como posso dizer?... [...] a aversão e a hostilidade que inspiram a alguns [...]” (NDIAYE, 2010, p. 22); nem pelo seu próprio olhar apreensivo, que, além de apontar as circunstâncias observadas acima, ainda convive com a dúvida instigante a respeito do que haveria motivado aquele homem a casar-se com ela:

Muitas vezes pensei, porém, que ele se casou comigo porque já tinha atrás de si um casamento, que as filhas haviam sido concebidas e criadas pela mulher adequada e que ele podia então se permitir [...]. Era só uma questão de ser feliz. Comigo ele comprometia só a si mesmo, e não uma família, um bairro, toda uma raça de autênticos bordaleses (NDIAYE, 2010, p. 156).

O que a protagonista externa nesse trecho é, então, o resultado da sua própria forma de pensar e enxergar o mundo; é o que de fato Ange transborda por seus atos ou é a junção da

¹³ “nous découvrons chez Ange racisme, misogynie et violence” (SHERINGHAM, 2009, p. 177).

opinião de ambos que, por consequência, exhibe e escancara o pensamento de toda uma sociedade? A dúvida que exala do casal, de diferentes modos, traz consigo um aroma de culpa que contamina todos os espaços e cada pensamento. Qual seria a mais grave culpa de Ange? Casar-se com uma filha de imigrantes era, para as pessoas que com eles conviviam, o seu erro? “Vocês são tão diferentes, tão profundamente... desproporcionais [...]” (NDIAYE, 2010, p. 22). Em que eles eram tão diferentes? Nadia aparenta não conseguir compreender o significado daquela afirmação a ela dirigida pela funcionária da farmácia do seu bairro. Entretanto, é esquisito especular que, apesar de ser alvo das injúrias e dos maus-tratos, a própria personagem parecia raciocinar daquela mesma maneira – “Muitas vezes pensei, porém, que ele se casou comigo porque já tinha atrás de si um casamento, que as filhas haviam sido concebidas e criadas pela mulher adequada [...]” (NDIAYE, 2010, p. 156) –, apresentando-se assim como vítima e algoz, questionadora e legitimadora de uma postura violenta que perpassa e alimenta toda uma sociedade.

Nadia não se aceita, vive em um inferno de indagações em virtude da dúvida que nela se instaura, e, nesse processo, até o rosto de Ange começa a se desconfigurar. Para a protagonista, é como se o esposo houvesse sido ajustado a ela, formando assim um todo desviante e culpado que desencadeou o mal pelo qual ambos estavam passando, consoante observamos nas seguintes linhas: “*O Ange é castigado por ter se casado comigo?*” (NDIAYE, 2010, p. 186, grifos da autora). Por outro lado, quando a personagem reencontra seu ex-marido, ela também se questiona a respeito desse sofrimento, que inclusive o acometia, se não havia sido consequência de um passo errado dela: “*Teria o mal se abatido sobre nossa cabeça, teria o ódio nos cercado de todos os lados se eu não tivesse ido embora com o Ange?*” (NDIAYE, 2010, p. 146, grifos da autora). Os habitantes da cidade reiteravam um incômodo com relação à união entre Nadia e o seu segundo esposo, como se em suas faces existisse algo estranho a ser visto: “Vocês trazem estampado no rosto o que as pessoas não suportam ver... em nenhum rosto... e é uma coisa repugnante mesmo [...]” (NDIAYE, 2010, p. 22). O que poderia existir de tão repulsivo naqueles rostos? Seriam os atos desagradáveis dos dois que, juntos, formavam uma culpa indefinível e irritante aos olhos? “– Você sabe muito bem – eu disse suavemente – que temos os mesmos gostos, as mesmas opiniões, o Ange e eu” (NDIAYE, 2010, p. 146), Nadia afirmava orgulhosamente para o ex-marido; todavia, o que vemos nas citações é que as pessoas em geral não suportavam o esnobismo, a indiferença aos outros, o acúmulo de ações desprezíveis acalentadas por aquele casal. Certamente, a perversidade dos seus atos transbordava por entre as linhas das suas faces, agora então envergonhadas. É válido mencionar, porém, que no decorrer do romance Ange parece estar

indiferente aos possíveis erros cometidos mediante a sua conduta; o que naquele contexto começa a lhe causar vergonha é nitidamente o fato de estar associado, unido a Nadia pelo casamento.

De um lado, pudemos vislumbrar que os agenciamentos de Nadia com relação ao rosto do seu ex-marido partiram de uma admiração inicial que desemboca em um conseqüente estranhamento; este, por sua vez, em um processo simultâneo ao desconforto e ao emaranhado de dúvidas que dela se apoderam, começa a dar espaço a um provável reconhecimento da nítida bondade de caráter daquele homem, o que sugere haver por ele alguma estima. Por outro lado, o que observamos no movimento da protagonista com respeito a Ange parece ser justamente o inverso: partiu-se de uma trajetória que perseguiu aquele rosto, como a ambição maior, a conquista almejada, no entanto, no transcurso dos desenlaces e desajustes existentes na trama, ele passa a ganhar nuances assustadoras, questionáveis e até desprezíveis. Temos aqui, desse modo, um trajeto que se efetiva através de um jogo em que repulsa e admiração são pêndulos constantes e, apesar de opostos – ou talvez por isso –, complementares. Tal percepção parece corroborar a própria efetivação e o funcionamento da máquina abstrata de rostidade, porque, conforme Deleuze e Guattari, as seleções dela “não param de crescer” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 44), ou seja, a todo tempo a rostificação pode se ajustar a novos critérios de escolha e aceitação, a novos agenciamentos de poder, uma vez que o rosto “é inesgotável de novas significações ou a descobrir, cada dia sob um novo ângulo, o que se dá como um mundo a ser explorado” (LE BRETON, 2007, p. 976, tradução nossa).¹⁴

Diante desse cenário, constatamos a confusão crescente em Nadia, que se ratifica, dentre outros, mediante a figura do vizinho – Richard Victor Noget –, que intempestivamente se insere no seu apartamento e contribui ainda mais para esse desajuste interno e externo.

Noget aparece no romance, conforme descrição de Nadia, como um senhor magro e de aparência desprezível, que “Veste roupas miseráveis, sujas, rasgadas” (NDIAYE, 2010, p. 26). Ele se diz professor aposentado, algo que Nadia luta por negar – “Ele nunca foi professor, penso de repente. Está mentindo para se aproximar de nós” (NDIAYE, 2010, p. 26). É um reconhecido escritor de artigos sobre educação, e, a despeito da visível ignorância da protagonista e do seu esposo, que reiteram apenas saber da sua existência como um vizinho indesejável, sempre que o nome dele é mencionado na rua, em qualquer ambiente, todos demonstram conhecê-lo, como é notável na reação de Lanton – ex-namorado do filho de Nadia:

¹⁴ “est inépuisable de significations nouvelles ou à découvrir, chaque jour sous un nouvel angle, il se donne à la manière d’un monde à explorer” (LE BRETON, 2007, p. 976).

Como se chama o estranho que está te engordando?

– Richard Victor Noget – digo, aborrecida.

Ele assobia, admirado, espantado.

Se o grande Noget cuida de você, não se faça de rogada. E, mesmo se ele tem prazer em te engordar, deixa, muita gente pagaria caro para estar sob as asas maravilhosas de Noget!

– Eu não conhecia esse Noget – digo.

– Está vendo? – diz Lanton (NDIAYE, 2010, p. 95-96).

Ou ainda podemos ver o impasse do desconhecimento da protagonista, enfatizado durante uma conversa com seu ex-marido: “– Então como se explica que seu nome nunca tenha significado nada para mim e que eu nada soubesse dele antes de, por assim dizer, ele se instalar na nossa casa? [...] – O seu problema é que você só conhece o que quer conhecer” (NDIAYE, 2010, p. 135). Além de manifestarem conhecer a figura do senhor, consoante visto nas reações acima, as pessoas ainda externam certo espanto ao perceber a ignorância constatada em Nadia, como se desprezar a existência daquele homem comprovasse um estado de desatenção e alheamento, uma presunção antipatizada, mais uma culpa.

Esse mesmo senhor se instaura no lar do casal de maneira ousada e inesperada, como já se disse. Ele se aproveita de um momento em que Nadia deixa o marido aos cuidados das filhas para adentrar a casa. Ao retornar, a personagem se depara com aquela figura na intimidade do seu quarto e se assusta: “– O que ele faz aí? – digo com um sobressalto de repulsa. Priscilla se volta e percebe minha irritação. Ela diz: – Ele subiu, queria ser útil” (NDIAYE, 2010, p. 25). Nadia o descreve como alguém que desperta aversão – “[...] seu rosto repugnante”; “Toda a sua pessoa nos inspira só aborrecimento e repulsa” (NDIAYE, 2010, p. 32) –; como alguém de corpo frágil e débil, de quem ela deseja estar distante, pois sua aparência inspira desprezo: “Barba de um cinza sujo, faces salpicadas de marcas cinquentenárias de acne, olhar vivo, excitado, nenhuma simpatia” (NDIAYE, 2010, p. 66); como um indivíduo com “corpo ambivalente” (NDIAYE, 2010, p. 86), cujas características evocam uma pretensa monstruosidade. Se Noget, teoricamente, ocupava o espaço da rostificação acalentada por Nadia – ele era um francês “legítimo”, morador do mesmo prédio, dentro do ambiente elitizado de Bordeaux –, o que eram, então, os seus ares suspeitos? Que traços em seu rosto provocavam tamanha repugnância, por parte da protagonista e do seu esposo, com relação àquele homem? O que haveria de monstruoso no senhor Richard Victor Noget?

De acordo com Jeffrey Jerome Cohen (2000), no seu texto “A cultura dos monstros: sete teses”, são as culturas que os engendram, e, dentre seus aspectos, está o fato de eles

serem atraentes (COHEN, 2000, p. 24; 48). Segundo Cohen, portanto, “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo” (2000, p. 48), visto que nós o odiamos ao passo que invejamos a sua liberdade (COHEN, 2000, p. 49). Isso parece fazer todo sentido no que se refere ao sujeito ficcional Noget; ele era aparentemente rejeitado pelo casal, mas o que se revela no enredo do romance é que havia uma admiração velada – pelo menos por parte de Ange – pela produção respeitada do referido escritor. Dedicados a seu trabalho, alimentando por ele uma espécie de devoção – como nos permite entrever Nadia ao refletir sobre a condição de aposentado do vizinho: “*Sem trabalho, a vida não tem sentido*” (NDIAYE, 2010, p. 35, grifos da autora) –, ainda assim Nadia e seu esposo não desfrutavam do mesmo reconhecimento que era direcionado a Noget. Um monstro fora então forjado por que, na verdade, ele era invejado? Ignorá-lo, assim, seria rejeitar o seu convite aliciante de ser lido, visto que “o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’” (COHEN, 2000, p. 27). O que, sendo assim, a figura daquele inoportuno vizinho enseja revelar? A sua advertência para Ange já foi, de alguma forma, esboçada acima; mas, e para Nadia, o que Noget manifesta?

Ele se intromete no apartamento do casal sob o pretexto de ajudar nossa protagonista nos cuidados com a casa e com o seu esposo. Todavia, em atitude que parece seguir em linha oposta a tal disposição, Noget refuta firmemente a necessidade de levar Ange ao hospital ou chamar um médico – “Mas não, não convém medicá-lo [...] Ele não deve esquecer o que lhe fizeram!” (NDIAYE, 2010, p. 71) –, além de se introduzir na cozinha do apartamento e elaborar refeições cada vez mais suculentas, gordurosas e, de certo modo, atraentes. São, em geral, pratos típicos da culinária francesa, ricos em carnes e carregados de muitos temperos e condimentos. Consoante o *Dictionnaire du Corps* (2007, p. 39; 41), “[...] comer é também fazer-se compreender, falar uma linguagem, falar a mesma linguagem [...]”; “Comer é comunicar” (CORBEAU, 2007, p. 39; 41, tradução nossa).¹⁵ Qual seria, portanto, o objetivo daquele vizinho em praticamente habitar a cozinha do casal e preparar todas as suas refeições? O que ele estava buscando comunicar? Seria essa apenas a atitude caridosa de alguém que manifestava empatia pelo sofrimento experimentado por Ange e Nadia?

Ainda no *Dictionnaire du Corps*, no verbete “alimentação”, Corbeau afirma:

[...] todo elemento líquido, sólido ou gasoso que nos penetra pode modificar nossa identidade. [...] Comer constitui então ‘assumir um risco’ [...]. Comer representa, sobretudo, um ato íntimo que permite a penetração de um elemento diferente em

¹⁵ “[...] manger c’est aussi se faire comprendre, parler un langage, parler le même langage [...]”; “Manger, c’est communiquer” (CORBEAU, 2007, p. 39; 41).

nosso corpo, do mesmo modo que o ato de respirar ou de ter uma relação sexual. Esta penetração é nela mesma uma mestiçagem [...]. Comer se torna, então, um ato de mestiçagem que permite o encontro e a coabitação simbólica entre si e o outro. Nós não somos mais aquilo que nós comemos: nós somos, de uma forma, uma parte daquilo que nós comemos (CORBEAU, 2007, p. 41-42, tradução nossa).¹⁶

Pelo que observamos na postura e na escolha dos pratos elaborados por Noget, há ali alguma espécie de projeto, uma intenção clara. Fundamentados no excerto acima, de que maneira, pois, ele buscava penetrar os corpos de Nadia e Ange? Qual risco estava sendo assumido ao se ingerir os alimentos preparados pelo vizinho? Não obstante a terrível chaga que se alastrava putrefata em Ange, Noget cozinhava alimentos cada vez mais ricos em gordura. Como dito anteriormente, acreditamos claramente na sua intenção em manter a ferida aberta, incurável. Por outro lado, observamos também que muitos dos elementos preparados pelo escritor eram pratos típicos ou feitos com ingredientes básicos da culinária francesa e europeia, como presunto, embutidos de carne de ganso, muita manteiga, carne de porco, ossobuco, tipos diferentes de queijos, variados pães, dentre outros, como se estivessem sendo nitidamente elaborados para penetrar e modificar Nadia. Conforme nos aponta Corbeau no trecho citado anteriormente, o alimento pode, de alguma forma, mudar a nossa identidade. Estaria Noget, portanto, penetrando o corpo de Nadia a fim de fazê-la assimilar (e ao mesmo tempo perceber a impossibilidade de tal ato), de uma vez por todas, a cultura francesa/europeia? Atraí-la pelo alimento e fazê-la empanturrar-se de comida a ponto de a personagem perder o controle sobre o seu próprio peso foi um modo que Noget encontrou de vingar-se de Nadia, em razão do seu anseio inveterado por absorver dentro de si, inteira e unicamente, a cultura, o rosto francês? Seria essa uma atitude excêntrica e sarcástica que objetivava fazer a protagonista perceber a mediocridade e desfaçatez dos seus intentos?

De acordo com Sheringham no seu artigo sobre o livro, “[...] Senhor Noget a encheu de alimentos caricaturalmente franceses – *frios, tripas, croque-monsieurs* regados de molho bechamel –, paródia grotesca da assimilação cultural e social que ela tanto cobiçou e cujo aspecto fictício será necessário agora que ela compreenda” (SHERINGHAM, 2009, p. 182, tradução nossa, grifos do autor).¹⁷ O vizinho, não obstante a indiferença de Nadia, observara e

¹⁶ “[...] tout élément liquide, solide ou gazeux qui pénètre en nous risque de modifier notre identité. [...] Manger constitue donc une ‘prise de risque’ [...]. Manger, représente surtout un acte intime qui permet la pénétration dans notre corps d’un élément différent au même titre que le fait de respirer ou d’avoir un rapport sexuel. Cette pénétration est en elle-même un métissage [...]. Manger devient alors un acte de métissage permettant la rencontre et la cohabitation symbolique de soi et de l’autre. Nous ne sommes plus ce que nous mangeons: nous sommes, pour partie, une partie de ce que nous mangeons” (CORBEAU, 2007, p. 41-42).

¹⁷ “[...] Monsieur Noget l’a gavée de nourritures caricaturalement françaises – *rillettes, tripoux, croque-monsieurs* arrosés de bechamel –, parodie grotesque de l’assimilation culturelle et sociale qu’elle a tant convoitée, et dont il faudra maintenant qu’elle comprenne” (SHERINGHAM, 2009, p. 182).

parecia reconhecer o objetivo dela em fazer-se igual a Ange, em assumir o seu rosto, não como uma individualidade, mas como “zonas de frequência” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 29) a partir das quais identificamos as pessoas. Como uma “burguesa respeitável” (NDIAYE, 2010, p. 155), que estava “sempre muito bem-vestida, penteada, maquiada” (NDIAYE, 2010, p. 155) e falando “com bastante fluência” (NDIAYE, 2010, p. 155), ela se esforçava em não fazer reconhecer de onde ela vinha, para esconder, por trás dos seus cuidados, os seus traços, o mapa do seu rosto e, conseqüentemente, a sua própria origem.

Irônica e propositalmente introduzido nesse processo, Noget se manifesta tão empenhado, dedicando-se em apresentar refeições com ingredientes selecionados e com aroma bastante atrativo, que Nadia chega até a indagar-se a respeito das intenções do vizinho, pondo em questão se ele seria de fato motivado pela maldade: “*Como ele pode ser nosso inimigo, ele, que nos prepara pratos tão bons em meio ao nosso sofrimento? É essa sua estratégia de sedução?*” (NDIAYE, 2010, p. 75, grifos da autora).

Nesse processo, segundo mencionamos, Nadia começa a desfazer-se do controle do seu próprio corpo; ela passa a engordar de uma forma notável, desconhece suas medidas, se assusta ao ver-se no espelho – estaria sendo ela, realmente, transformada pela comida? Alguns começam até a desconfiar de que ela estaria grávida, ao que a personagem nega incisivamente, afirmando estar no período da menopausa. Noget, entretanto, continua seguramente o seu projeto, e, quando ele reencontra Nadia, após um espaço de tempo, quando ela já está instalada na cidade em que habita o seu filho, ele chega a perguntar:

- Então, Nadia – ele sussurra –, sua barriga diminuiu, o meu filho nasceu?
- É claro que não – digo –, é a menopausa.
- Dou uma risada nervosa, incomodada de evocar esse assunto com ele.
- Você teve sorte – ele diz (NDIAYE, 2010, p. 260).

De fato, o trecho acima reitera para nós o fato de que Noget possuía consciência plena dos seus atos e, ao passo que cozinhava para manter a ferida em Ange, simultaneamente, através do alimento, penetrava Nadia, modificando-a. Nesse ínterim, a protagonista então se divide, na casa, entre o odor apodrecido do terrível machucado de Ange – que supura na mesma proporção em que Noget o entope de alimentos, a despeito do interesse ou da vontade que o ferido apresenta em comê-los – e a cozinha, que, desde cedo, pela manhã, extravasa o aroma do café quente, das torradas repletas de manteiga e presunto, das carnes de porco. Há uma associação bizarra que se instaura no apartamento do casal: de um lado, a carne de Ange que necrosa e exala o cheiro da morte, do outro, os alimentos saturados de molhos, que

despertam o desejo, um apetite voraz, a vida em seu caráter instintivo. Vejamos um trecho que ilustra bem esse cenário:

Constato que o pus continua purgando. Então estendo até os lábios do Ange uma garfada de carne e massa, que ele devora com avidez; e, enquanto observo, sua boca manchada de molho abrindo e fechando, enquanto em meu espírito flutua a imagem das mãos de Noget preparando a carne, cortando a cebola e os tomates, buscando atizar nosso apetite, a vontade de Noget inteiramente voltada para nós e nosso desejo de comer, sei que serei incapaz de tocar no ossobuco que nosso vizinho preparou, e não só porque Noget me desagrada, mas porque ele cozinha com intenções secretas, porque entre seus dedos sujos os alimentos servem de meios para o que talvez seja, penso friamente, algo como a nossa servidão (NDIAYE, 2010, p. 77).

Temos no excerto acima o retrato da situação extremamente esquisita em que se encontra o casal; de uma parte, um homem mortalmente ferido que convive com a putrefação da própria chaga e do péssimo odor que ela evoca, assim como a fome despertada pela fragrância atraente das comidas; da outra parte, outro homem, que cozinha para fazer a ferida de Ange permanecer, para engordar e penetrar Nadia, assim como para provocar uma dependência no casal. É como se Noget fosse uma espécie de feiticeiro, alguém com intenções bem estabelecidas, que trabalha em prol de garantir a manutenção do estado de Ange e de contribuir para a modificação do corpo da narradora, tornando-o cada vez mais gordo, menos contido, transformado. Ele cozinha para sujeitar, serve para controlar. Nos seus atos, vemos uma contribuição para que Nadia ganhe proporções monstruosas, para que ela perca a sensação de pertencimento e domínio do seu próprio corpo. Até o seu ex-marido se espanta e a surpreende com a seguinte pergunta: “– Você não vai parar de engordar?” (NDIAYE, 2010, p. 134), e mesmo Nadia se incomoda com Noget: “– Tem muita manteiga nessas torradas – digo, irritada. – Por que quer nos engordar feito porcos destinados a ser comidos?” (NDIAYE, 2010, p. 85).

A existência concomitante da ferida e da comida, do mau cheiro e do alimento sedutor se apresenta para nós como uma interessante metáfora da própria existência: a vida, a necessidade de saciar-se convive ao lado do ferimento, que representa as convicções apodrecidas, a corrupção fétida daqueles que se julgavam acima, melhores. Ange e Nadia, que desprezavam com veemência a pessoa de Noget, agora se veem ironicamente, e a despeito de sua vontade, sendo alimentados e submetidos a ele. A vida, em todas as suas nuances, parece vingar-se deles, apontando a deterioração dos seus valores.

Corroborando mais uma vez o pêndulo de Nadia, que, ao oscilar entre admiração e repulsa, confirma o funcionamento móvel e flexível da máquina abstrata de rostidade, a sua forma de ver e lidar com Richard Noget desliza entre sentimentos distintos. Se no início do

percurso da história temos uma protagonista que sente ojeriza em simplesmente olhar para aquele homem, notamos paulatinamente certa mudança na forma como ela o enxerga a partir do momento em que decide deixar o próprio apartamento – “Raspou sua velha barba, o que o rejuvenesceu de tal maneira que meus sentimentos em relação a ele passaram aos poucos da desconfiança hostil a uma espécie de afeição reticente. Parece outro homem” (NDIAYE, 2010, p. 163). Temos, assim, uma concepção que se mostra um pouco mais apaziguada, ou, talvez, mais condescendente com relação ao vizinho, aspecto que lhe permite contemplá-lo de um modo menos repugnante.

Diante de tais percepções, reparamos que tudo que circunda e caracteriza Nadia é impreciso, fonte de questionamento e profundas indagações. Observamos que a sua trajetória por entre os rostos constituiu-se como uma tentativa, uma política, a fim de assimilar ou fazer-se aceita pelo cenário (rostos) “puramente” europeu, contudo, sendo quase arrastada a compreender que todo esse movimento faz-se impraticável e/ou sórdido, ela segue à procura dos seus, e isso se efetivará como outro tipo de política, a de desfazer e reconstruir o(s) rosto(s), numa presumível reconfiguração da máquina abstrata de rostificação, a qual lhe proporcionará um (re)encontro com a sua identidade e irá escancarar as suas ambiguidades.

2.2 O corpo estranho de Nadia

Consoante afirmado na seção anterior, nossa protagonista habita identidades opostas: uma escolhida e acalentada – ser francesa –; outra preterida e escondida, a de ser originária de uma família de imigrantes. Por um lado, Nadia é genuinamente francesa, por ter nascido em território francês – *jus soli* –, contudo, revelando uma tensão comum no país, seu desconforto reside, dentre outros, no fato de não ser filha de pais franceses – *jus sanguinis* – e, conseqüentemente, não ter sido criada como uma “verdadeira bordalesa”, dentro de um contexto linguístico e cultural tipicamente francês, aspecto que lhe permite experimentar uma realidade ambígua, como se ela fosse, simultaneamente, nacional e estrangeira. São dois contextos, para ela incompatíveis, que nos fazem lembrar as seguintes palavras de Todorov, quando se refere a sua própria experiência:

A impressão dominante era a de incompatibilidade. Minhas duas línguas, meus dois discursos se pareciam muito, de certa forma; cada um poderia satisfazer à totalidade de minha experiência e nenhum era claramente submisso ao outro. Um reinava aqui, o outro lá, mas cada um reinava incondicionalmente (TODOROV, 1999, p. 21).

Nadia parece encaixar-se também nesse perfil de sujeito desenraizado, habitante de mundos distintos e, de algum modo, independentes, entretanto, de maneira diversa ao estudioso búlgaro-francês, para ela é como se sua totalidade não pudesse ser alcançada por um dos lados que a compõem, por isso nossa protagonista o nega incisivamente. Ela vive uma espécie de projeto a partir do qual, conforme visto na subseção anterior, esmera-se a apagar qualquer tipo de rastro da sua primeira paridade, de filha de imigrantes pobres, habitantes da periferia de Bordeaux e provavelmente oriundos da região do Magrebe, na África (noroeste africano, composto por Argélia, Marrocos, Tunísia, Saara Ocidental e Mauritânia).

A identidade inicial de Nadia é a de ser estrangeira, posto que criada em um cenário de costumes diversos ao francês e envolta no ambiente de uma língua também distinta. (É válido observar que grande parcela dos chamados magrebins é também falante do idioma francófono, porque, devido à história de colonização dos seus países, o francês possui em alguns deles o *status* de língua de comunicação e/ou idioma oficial. Entretanto, é sabido que o sistema linguístico árabe é o mais utilizado nessa região, sobretudo quando nos referimos ao contexto familiar, de intimidade). Como parte do seu projeto de afastamento, Nadia se empenhara em obscurecer da sua memória qualquer vestígio da língua materna, a que provavelmente embalara seus dias de infância e juventude; no entanto, quando se vê fora do território francês, na cidade em que habita o seu filho, ela nos propicia acesso ao fato de que, com efeito, aquele idioma permanecia guardado, escondido na sua mente, como podemos perceber no trecho seguinte: “Na verdade eu conheço a língua de vocês, eu gostaria de exclamar, na verdade finjo não conhecer, mas não há nenhuma língua que eu conheça tão intimamente como essa [...]!” (NDIAYE, 2010, p. 250); ou quando ela reencontra sua mãe, depois do longo tempo: “– Pois não? – ela pergunta enfim na sua língua. Engulo em seco. Digo, num murmúrio: – Sou eu, a sua filha. – Qual? – pergunta a minha mãe em francês, depois de um tempo” (NDIAYE, 2010, p. 256). Nesse último excerto, fica clara a distância entre mãe e filha, um estranhamento que escapa pela falta de proximidade ou de reconhecimento nutridos por Nadia por aquele idioma, o que termina por, de algum modo, obrigar sua mãe a comunicar-se com ela através daquela outra língua, mais fria, menos íntima, estrangeira.

Nossa protagonista é, portanto, estranha. Estranha aos olhos daqueles que com ela convivem, visto que, de um lado, ela se apartou violenta e abruptamente de seus familiares, acumulando contra si “uma lista cheia de agravos” (NDIAYE, 2010, p. 123), para inserir-se numa realidade com a qual se sentia mais assemelhada, movida pelo anseio da sua ambição; por outro lado, porém, é nesse contexto que sua acomodação se desencaixa e suas

conformações são questionadas. Em que consiste, então, a sua estranheza? Consoante o *Dictionnaire du Corps* (2007), “A estranheza seria esta mestiçagem, a expressão de um corpo que incorpora uma miscigenação” (MILON, 2007, p. 236, tradução nossa).¹⁸ Podemos afirmar, assim, que Nadia é vista como estranha por ser híbrida, o espaço de fora, estrangeiro, nas diferentes conjunturas em que, por algum instante, esteve presente? De acordo com Julia Kristeva, o indivíduo estrangeiro possui uma identidade desdobrada (1994, p. 21), experimenta um vagar constante, de alguém que vive um estado transitório perpétuo e que está sempre pronto a fugir (KRISTEVA, 1994, p. 12). Ainda consoante a autora, o estrangeiro é aquele que não faz parte do grupo, é o outro (KRISTEVA, 1994, p. 100), todavia a reflexão proporcionada por essa filósofa nos permite pontuar que o ser estrangeiro está dentro de cada um de nós, posto que somos igualmente desintegrados, divididos (KRISTEVA, 1994, p. 201), e o fato, para Kristeva, de nos sentirmos estrangeiros em outro país é certamente associado à observação de que nos vemos de tal modo porque já o somos por dentro (KRISTEVA, 1994, p. 22).

O estrangeiro, porém, parece precisar apegar-se a algo que lhe dê sentido, pertencimento, porque “A chama que trai o seu fanatismo latente só aparece quando ele se liga seja a uma causa, a uma profissão, ou a uma pessoa. Então ele encontra nisso mais do que um país: uma fusão onde não existem dois seres, mas um único que se consome total, aniquilado” (KRISTEVA, 1994, p. 17). Essa característica é explícita em Nadia, pois, no decorrer da obra, assinalamos que o seu espaço, a sua causa, são a sua profissão e o seu esposo, Ange. Tendo perdido essas duas referências, ela se sente arruinada: “Não trabalho, estou sozinha. Nada pode me salvar mais do sentimento da minha própria nulidade” (NDIAYE, 2010, p. 201). Seu senso de pertença é fortemente abalado por essas duas perdas: sem lugar, sem refúgio, ela se vê inútil.

Quando o insólito começa a atravessar a sua vida, desfazendo, portanto, as suas bases, suas determinações são desinstaladas, ensejando-lhe outro tipo de estranhamento. Assim como o tempo e o espaço, o seu corpo, neles inserido, se desestabiliza. De acordo com Bakhtin:

Quando uma doença me faz perder o controle de algum membro, por exemplo, de uma perna, esta me parece como que estranha, ‘não minha’, embora na imagem externamente manifesta do meu corpo ela efetivamente pertença ao meu todo. Devo vivenciar de dentro todo fragmento externamente dado do meu corpo (BAKHTIN, 2003, p. 40).

¹⁸ “L’étrangeté serait ce métissage, l’expression d’un corps qui incorpore une mixité” (MILON, 2007, p. 236).

Pelo que sabemos, Nadia não está visível ou externamente doente, mas o seu espírito, perturbado e adoecido, confunde o comando do seu próprio corpo. Ela começa a engordar descontroladamente, sofre determinadas transformações, de modo tão abrupto que ela mesma não consegue entender e nem acompanhar: “Vejo no espelho meu rosto mudado, um pouco mais largo e ainda mais cheio, o queixo pesado” (NDIAYE, 2010, p. 84), e isso, associado à ferida de Ange, seu companheiro íntimo, alvo da sua devoção, lhe concede uma forte sensação de estranhamento, perda de equilíbrio consigo mesma, com seu corpo.

Para melhor entendermos, portanto, no que concerne esse estranhamento e a forma como ele se manifesta, debruçamo-nos sobre o conceito, explicado por Freud (1919), da palavra *unheimlich* (do alemão “estranho”), que é um desdobramento da palavra *heimlich* (“familiar”, “íntimo”). Partindo da explicação do termo em alemão, Freud argumenta que o estranho é o que se mantém oculto e fora de vista; é o resultado da deturpação ou do desdobramento do que antes era conhecido e familiar. Tal acepção muito nos interessa porque, o que se pode ver no enredo de *Coração apertado* é justamente um desalinhar das circunstâncias que estavam aparentemente contidas e organizadas. Os ambientes nos quais a personagem principal se insere, tranquilamente conhecidos por ela, de repente passam a configurar-se de maneira distinta do habitual, tomando, inclusive, a feição de algo assustador e monstruoso. O que se nota, portanto, é a deturpação de uma circunstância ou de um contexto familiar que começa a apresentar aspectos inimaginados, inesperados, estranhos. A sensação de estranheza não se dá, então, a partir do aparecimento de realidades desconhecidas; pelo contrário, ela surge mediante contextos anteriormente domados e conhecidos, que passam a ganhar conotações monstruosas e fantasmagóricas, já que, segundo Freud (1919), o efeito do estranhamento se dá quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, o que foi perceptível, por exemplo, durante as andanças da protagonista por Bordeaux.

No que tange à experiência de Nadia, as agressões das pessoas e o ferimento em Ange configuram o acontecimento que abala a sua ordem, provocando o indesejável encontro entre presente e passado. O seu estado psíquico sacudido traz à tona questões antigas que suscitam um olhar estranho e inquisidor sobre o seu próprio ser, o seu próprio corpo.

As duas realidades – de anterior membro da periferia bordalesa, filha de pais imigrantes, e agora de habitante orgulhosa do centro da cidade, como uma “verdadeira” francesa – são como que postas frente a frente, e Nadia precisará lidar com o desacordo existente entre elas. Além disso, a própria culpa carregada por ter omitido sua história durante tantos anos e rejeitado a existência de seus pais contribui para que ela se veja como um monstro, e o ferimento de Ange parece estar ali justamente para exercer a função de lembrá-la

da sua própria agonia. A chaga estava ali e não podia ser tocada e nem esquecida, uma vez que, dentre outras coisas, escancarava a monstruosidade do casal, a sordidez das atitudes de Nadia e de Ange.

Há um ferimento aberto no corpo do esposo que é proporcional à dor que parece crescer no espírito de Nadia. Concomitante a essas duas, deve também haver um ferimento em Bordeaux. O local está ferido e purulento, “[...] como se um mal profundo, tenaz, incurável talvez, apodrecesse as entranhas da minha cidade querida, a forçasse a exalar esse bafo podre” (NDIAYE, 2010, p. 127), contudo o que nos parece mais plausível é pensar que ali se refletem, de alguma forma, os sentidos afetados da protagonista. Tudo está contaminado. O odor fétido do mal em Ange extrapola a casa e se alastra pelas ruas. Tudo fede, tudo apodrece: o corpo do marido, os princípios de Nadia, a cidade de Bordeaux.

É válido refletir, porém, que essa lesão na cidade pode, inclusive, apontar para toda uma sociedade adoecida, alçoz das diferenças e do desenraizamento dos indivíduos. Conforme Todorov, ao falar do antigo discurso racista, ele diz que nele se costumava afirmar haver superioridade de certas raças sobre as outras, contudo o que esse mesmo discurso deseja agora, mesmo de maneira velada por alguns, é que as pessoas se afastem, que sejam reenviadas ao seu país de origem (TODOROV, 1999, p. 129). Entendemos que de certo modo essas palavras fazem eco às de Deleuze e Guattari, quando afirmam: “Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41). Nesse sentido, desviar-se desse pretense (rostro) padrão, deixando-se de conformar a ele, possibilita para alguns a legitimação do ato de colocar um indivíduo à margem. Muito do que se tem, nas discussões atuais a respeito do indivíduo imigrante ou fruto de imigrantes, refugiado, sobretudo no que se refere à França, gira, inclusive, em torno disso: aqueles que se deslocam devem ter a capacidade de, de certo modo, assimilar e reproduzir os costumes locais, caso contrário poderão tornar-se “aptos” a retirar-se. Segundo Kristeva:

Em nenhum lugar se é mais estrangeiro do que na França. [...] os franceses opõem ao estrangeiro um tecido social compacto e de um orgulho nacional imbatível. No entanto, em nenhum lugar se é *melhor* estrangeiro do que na França. Uma vez que permanece irremediavelmente diferente e inaceitável, você é objeto de fascinação: é observado, falam de você, odeiam-no ou admiram-no, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Você é um problema, um desejo positivo ou negativo, jamais neutro (KRISTEVA, 1994, p. 44, grifo da autora).

Nadia, desse modo, ocupa esse espaço de ambiguidade, seu corpo é alvo de admiração (visto que as pessoas não param de observá-la, conforme sua própria percepção), mas também

de ojeriza. O que vemos na conduta dessa personagem não é somente a posição de alguém que é meramente vítima de uma cidade que se transforma para expulsá-la, que exala o odor desagradável de suas possíveis convicções insalubres; podemos constatar nela também a efetivação de alguém que legitima ou ecoa essas mesmas convicções, apesar de a sua própria vida ser o ponto antagônico que escancara e fragiliza tais percepções. Durante a sua viagem de trem para Toulon, por exemplo, quando se destinava à cidade onde habitava o seu filho, ela encontrara uma mulher – Nathalie – que apesar de ser “tão diferente de mim aceita a minha presença ao lado dela” (NDIAYE, 2010, p. 171). Nadia parece surpreendida com a aparente bondade daquela jovem, que não se incomoda com a sua presença, dá-lhe de comer por ocasião da sua fome e ainda faz companhia à protagonista durante todo o longo percurso daquele trajeto, pois se direcionava ao mesmo destino. Ela, porém, exhibe o egoísmo do seu caráter ao ser indiferente ao doloroso relato de Nathalie (que havia perdido um dos seus filhos e o esposo em um terrível acidente) e ao sentir-se privilegiada, uma vez que, durante a viagem de balsa, havia uma “diferença de nossos respectivos bilhetes” (NDIAYE, 2010, p. 184), fato que proporcionara a Nadia desfrutar de um jantar com o capitão, entre os clientes de primeira classe. A protagonista constata que não havia ninguém parecido com ela naquele recinto, entretanto se envaidece porque suas posses lhe ensinavam aquele luxo:

Tenho dinheiro, penso, eis o que importa aqui e abole o resto. Não é maravilhoso? Não é simples e justo? Como detesto então Nathalie, sua misericórdia e sua irrevogável percepção de “gente como você”, como acho amáveis esses velhos turistas que me cercam e não julgam nada senão a aparente importância dos meus recursos! Assim, penso, o que se supõe que eu seja não é fatalmente visível em toda parte, uma cabine luxuosa numa balsa do Mediterrâneo pode tornar cego isso que eu mesma ainda não conheço! (NDIAYE, 2010, p. 186).

Ter dinheiro, naquele contexto, se constituía como o agenciamento de poder que conduzia a máquina de rostidade. As pessoas pareciam cegas aos rostos, pois o que mais importava, naquele instante, era o *status* social do qual usufruíam. Nadia, nesse sentido, se regalava desdenhando daquela que a ajudara e se jubilava por ser igual, pertencente àquele grupo de pessoas, apesar de não se assemelhar a elas. Ela é um ser ambivalente que se percebe desmascarada diante das suas incongruências: “*Sou então uma mulher tão corrupta? Acreditando ser exemplar, respeitosa e boa, terei me enganado a esse ponto?*” (NDIAYE, 2010, p. 113, grifos da autora).

No decorrer do romance, desse modo, vemos os desacertos da personagem revelados no seu próprio corpo; ele se modifica e é posto em questão, o que é nítido, por exemplo, nos seus próprios sentidos. O primeiro sentido afetado é a visão: quando a narradora sai de casa

após todas as ocorrências, seu olhar é anuviado, ela passa a enxergar Bordeaux sob uma camada branca e leitosa, uma neblina densa que lhe dificulta o reconhecimento dos lugares e das pessoas: “A neblina é tão densa que não deixa ler o nome das ruas” (NDIAYE, 2010, p. 105); “Parece que a cidade se contorce sob os meus olhos [...]” (NDIAYE, 2010, p. 107). É como se Bordeaux se esquivasse de Nadia através do seu olhar obscurecido, deturpado. Sua identidade vacilante torna tudo desconhecido. O seu senso de direção e deslocamento espaço-temporal se confunde: “Ou será que as distâncias, eu me pergunto, parecem diferentes porque estou mais velha?” (NDIAYE, 2010, p. 130); “Num certo momento, olhando meu relógio de pulso, constato que caminho há cerca de uma hora. Sou tomada de pavor” (NDIAYE, 2010, p. 128); “A geografia dos lugares só se modifica quando estou sozinha” (NDIAYE, 2010, p. 134); “Erro o caminho várias vezes antes de chegar à delegacia do bairro da Rousselle” (NDIAYE, 2010, p. 87). O espaço parece mover-se junto com os passos, por isso Nadia se atrapalha, perde as referências, fica desorientada. A sua audição é comprometida, e a protagonista apresenta dificuldade para decifrar os sons: “[...] não consigo discernir que ruído é esse, como se o apartamento tivesse de repente um perfeito isolamento acústico” (NDIAYE, 2010, p. 44). O espírito assustado possibilita o escutar de barulhos indecifráveis, códigos irreconhecíveis. O olfato também é contaminado: “Todo dia, há várias semanas, a bruma que sobe do rio pesa sobre a cidade até a noite, enchendo as ruas de um cheiro de lodo” (NDIAYE, 2010, p. 87). Todo o corpo de Nadia parece infectado por algum tipo de doença que contamina as suas faculdades, dando-lhe o nítido sentimento de perda de controle de si. Ela se olha no espelho e vê a si mesma como um ser estranho, desprezível: “O desprezo por meu próprio caráter me submerge, o horror do que sou e não consigo deixar de ser [...]” (NDIAYE, 2010, p. 176). Se, por um lado, ela antes se orgulhava por ser uma professora dedicada, uma “burguesa respeitável” (NDIAYE, 2010, p. 154), por ter por si mesma a estima de achar-se superior aos outros, o que vemos nessa outra perspectiva é uma mulher cujos valores estão ameaçados, como se ela não se sentisse digna.

Sua desconfiguração lhe faz retornar ao passado. O tempo lhe traz de volta memórias da infância do seu filho, e Nadia descortina a sua própria fragilidade enquanto mãe: “E eu estou cansada de ser acusada de ser uma mãe venenosa ou uma mãe que não ama como deveria – digo vivamente” (NDIAYE, 2010, p. 110). Ela relembra a época em que mantinha um relacionamento mais intenso com Ralph, mas, para vergonha dela, assume ter amado mais o namorado do filho: “[...] (pois eu gostava tanto, tanto de Lanton) [...] como se fosse grotesco e suspeito, e não notável e digno de reconhecimento, que uma mãe gostasse do namorado do filho mais que o próprio filho” (NDIAYE, 2010, p. 197). Ela também não consegue lidar

muito bem com as dimensões do seu próprio corpo – “*Sou tão gorda, tão pesada*” (NDIAYE, 2010, p. 66, grifos da autora).

Nadia, portanto, torna-se cada vez mais monstruosa e por isso evoca cada vez mais pavor e repulsa nas pessoas que convivem ou passam por ela: “[...] e todos me repelem como uma coisa infecta da qual não querem sequer guardar a imagem na memória” (NDIAYE, 2010, p. 86); o olhar dos outros, lido por ela, mistura-se e configura o próprio olhar da personagem sobre si. Sem referências, sem pertença, sem aceitação: que corpo é esse?

A personagem é alguém que, conforme vimos, possui uma “identidade desdobrada” (KRISTEVA, 1994, p. 21), pois vive o “vagar constante” (KRISTEVA, 1994, p. 12) de ser nacional e estrangeira, de levar consigo marcas que não a identificam no modelo esperado de um rosto. Ela é estranha, assim como todos nós o somos, porque é dividida; a sua estranheza é nitidamente igual a nossa, contudo o que possivelmente a diferencia de muitos é a sua tamanha inquietação por querer fazer-se outra, de maneira até a negar incisiva e severamente a si mesma e a tantos outros. Isso, inclusive, é ratificado por meio da associação, já no final do romance, de Ange à pessoa de Corinna, como podemos ver no excerto abaixo, que narra o inesperado reencontro de Nadia com esses dois sujeitos ficcionais, quando a protagonista já se encontrava passeando com a neta pela praia, na cidade em que mora o seu filho:

[...] Um homem e uma mulher correm de mãos dadas na praia, saltando e pulando como cabritos. No entanto já têm certa idade, como se pode observar à distância pelo cabelo grisalho do homem e pela magreza nodosa da mulher. Eles se atiram e rolam na areia, levantam, tão felizes que parecem desmiolados. Vêm na nossa direção, e Souhar e eu ficamos olhando.

Eu conheço esses dois. Ah, penso, conheço muito bem.

O homem é o Ange e a mulher, usando um vestido curto turquesa, é a Corinna Daoui (NDIAYE, 2010, p. 264).

A união entre essas duas personagens nos oportuniza confirmar que a impressão de Nadia estava equivocada; ela enxergava em Ange um incômodo no tocante a se relacionar intimamente com alguém que não era de origem totalmente francesa como ele, como se o mesmo atuasse para destacar a distinção entre eles, entretanto, ironicamente, somos conduzidos a perceber, no desfecho da trama, que o ex-companheiro da protagonista escolhe associar-se exatamente àquela que era a “miserável encarnação do que evitei a vida toda” (NDIAYE, 2010, p. 159). Alheios aos motivos e pensamentos de Nadia, eles estão felizes (como visto no trecho), o que nos comprova o fato de que a vergonha e o inconveniente são males que sufocavam somente a protagonista, por isso o ferimento em Ange, desmascarando a sua própria ferida. Por ocasião do reencontro, então, a protagonista pergunta se ele já estava

curado, ao que ele responde: “E levanta a camiseta, põe o dedo numa cicatriz rosada na altura do fígado. *A Corinna nunca teve vergonha de nada* – ele diz, tranquilo, ao baixar a camiseta, parecendo assim querer responder à minha pergunta” (NDIAYE, 2010, p. 265, grifo nosso). A estranheza de Nadia se revela, portanto, dentro do seu desajuste, da falta de conformação inerente ao seu próprio ser. O comentário de Ange deixa, então, subentendida a vergonha que, ao contrário de Corinna, sempre caracterizou a protagonista.

Durante a seção anterior, suscitamos uma reflexão que dizia respeito ao fato de que a cidade bordalesa transbordava ou fazia emergir uma monstruosidade que apontava para a própria pessoa de Nadia, era ela trazendo à vista o que havia sido reprimido, provocando, assim, um profundo estranhamento. Essa circunstância escancara a natureza assustadora das atitudes dessa mulher, que havia negado brutalmente a existência dos seus, do seu lugar e, conseqüentemente, da sua própria vida. O que podemos testemunhar a partir dos argumentos desenvolvidos na seção atual, porém, é que a conjuntura na qual a personagem se apresenta proporciona o surgimento de outro aspecto da sua pressuposta monstruosidade: se, por um lado, ela se fez monstruosa em razão das suas próprias escolhas e de sua conduta, por outro, a cultura na qual se encontra engendrou um monstro (COHEN, 2000, p. 24). Nadia é, pois, um monstro ambivalente, posto que demonstra ter se formado a partir das suas seleções, mas estas, por outro lado, parecem ter sido o solo fértil para o reflexo de uma cultura que a forjou deste modo, de certa forma odiando a si mesma, refutando o seu próprio jeito de ser e existir.

De acordo com Cohen, o corpo do monstro se faz cultural porque ele esboça a crise de categorias, revelando esses sujeitos que são “híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática” (COHEN, 2000, p. 30). Nossa protagonista, de fato, escapa a todo tipo de tentativa de inclusão, haja vista que, a despeito das suas intenções, ela se desencaixa, e no seu corpo “a diferença tem sido repetidamente escrita” (COHEN, 2000, p. 40). Por ser o monstro “aquele que adverte” (COHEN, 2000, p. 27), eles

nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão (COHEN, 2000, p. 55).

Nesse sentido, Nadia, por esboçar a diferença, incomoda. Ela é a mostra viva do diferente, o exemplo prático da não assimilação, por isso torná-la um monstro é uma forma de legitimar o seu extermínio, a sua marginalização, a sua expulsão da sociedade (COHEN,

2000, p. 32). Pessoas que ela encontra por Bordeaux cospem no seu rosto, dizem-lhe xingamentos e até na escola chegam ao ponto de prender pedaços de carne no seu casaco, como se fossem do seu esposo, a fim de lhe darem uma conotação cada vez mais esdrúxula e assustadora. Sem ter percebido, a protagonista sai pelas ruas, mas observa o olhar enojado e aterrorizado dos passantes com direção a ela, por isso se questiona:

O problema seria o meu casaco?, penso de repente. [...]
 [...] tiro o casaco. Estendo-o diante de mim, com os braços esticados.
 O choque é tão grande que titubeio. Sinto decair os cantos da boca. Meu queixo começa a tremer. Sim, sim, sim – penso –, controle-se.
 Dobro cuidadosamente o casaco com as mãos trêmulas. Conservo sangue-frio suficiente para envolver no tecido os pedaços de carne que estão ali pendurados.
 [...]
Três alfinetes de fralda, ou eram presilhas de cabelo?, em que estavam presas fatias de carne, isto é, pequenos pedaços de uma carne rosada e fibrosa que parecia ser de porco, mas cujo tamanho e aspecto me fizeram pensar em carne humana e, portanto, em pedaços da carne do Ange [...] (NDIAYE, 2010, p. 64-65, grifos da autora).

Aquela brincadeira maldosa expunha ainda mais a ignomínia de Nadia, e Noget, ao recebê-la em casa, depara-se com o casaco nas mãos dele, jogado pela personagem, e ainda é capaz de ir mostrá-lo a Ange. A figura do vizinho exerce uma função importante nesse percurso de produção da monstruosidade em Nadia. Ao ser empanturrada pelos alimentos por ele preparados, ela desenvolve o que parece ser uma esquisita gravidez. Penetrada pela comida elaborada pelo vizinho, Nadia engorda visivelmente; todos observam o seu corpo mudando, sua barriga crescendo, mas ela (se) nega, afirmando ser tudo isso o fruto da menopausa. Os sinais da pretensa gestação começavam a aparecer na sua estrutura, apesar de ela ainda não ter se dedicado a perceber “o surgimento de pequenas excrescências escuras, como minúsculas pétalas de carne, debaixo dos braços, entre os seios, cujos mamilos estão agora mais rachados e granulados do que eram [...]” (NDIAYE, 2010, p. 16). O próprio Noget se encarrega de interpellá-la:

– Será que não está grávida? – pergunta Noget.
 – Não, ao contrário – digo.
 Uma espécie de satisfação de desafio, um intenso alívio deixa minha testa quente, úmida. Tomo consciência de que, depois de meses, a interrupção da minha menstruação é o único acontecimento normal que se produziu, o único que sei explicar racionalmente, sem necessidade de pesar várias hipóteses.
 Como Noget continua, com a bandeja nas mãos, a me olhar de um modo ligeiramente perscrutador, digo a ele:
 – Estou na idade da menopausa, como sabe.
 – Pode estar enganada – diz Noget suavemente, depois de um tempo.
 E acrescenta:
 – Seu filho é médico, ele vai dizer o que é (NDIAYE, 2010, p. 126-127).

Nadia conjecturava ter controle dessa única circunstância referente a seu corpo: por ser uma mulher de meia idade, pensava estar vivendo uma fase natural, racionalmente explicável, da sua existência, entretanto, a despeito do que presumia, esse aspecto da sua vida também se tornou alvo do seu descontrole, e mais uma vez o vizinho se apresenta como alguém mais consciente e “sabedor” do que ela, cômico dos seus propósitos e sugerindo à protagonista o consultar-se com seu próprio filho. Na ocasião, portanto, da sua chegada à casa de Ralph, a personagem toma ciência de que sua então nora – Wilma – era ginecologista, e o filho, surpreendido pela aparência da mãe, orienta a esposa a examiná-la, ao que Wilma prontamente atende:

– Tire a roupa, mamãe, e deite. Volto logo.

[...]

Wilma afasta com suavidade minhas coxas, enfia lentamente o espécúlo em minha vagina.

Está muito frio – digo com um pequeno sobressalto.

Wilma não responde. Levanto um pouco a cabeça e nossos olhares se cruzam, o dela cheio de pânico e perplexidade.

[...]

– [...] Preciso voltar a trabalhar, encontrar uma escola aqui.

– Não vai ser possível com o que tem na barriga – exclama Wilma num tom de estranha aflição.

[...]

– Com quem você fez isso, mamãe? O que é que você fez da sua vida?

[...]

– Em todo caso – diz –, você não está doente. Só tem... uma coisa que não se parece com nada conhecido.

– Mas – murmuro – será que é alguma coisa... diabólica?

– É – diz Wilma (NDIAYE, 2010, p. 217-221).

Referindo-se a Nadia do mesmo modo como Ralph se remete a sua mãe, Wilma a examina e constata no seu corpo a presença de algo esquisito, um ser inexplicável, que estava provocando todo aquele crescimento no ventre da protagonista. Esta, por sua vez, assustada, pergunta à nora se tudo aquilo não havia sido provocado pela comida, ao que a mulher de Ralph reitera: “não tem nenhuma relação com a comida” (NDIAYE, 2010, p. 221). Vimos na continuidade da trama, porém, que Noget, ao reencontrar Nadia, a questionou sobre o nascimento do “meu filho” (NDIAYE, 2010, p. 260), esboçando alguma responsabilidade sobre o efeito dos seus atos (dos seus preparos) no organismo da personagem. Somado a isso, ela mesma, já alojada na casa dos pais, especula ter sido o alimento “preparado por dedos honestos” da sua mãe, o que contribuiu “para expulsar da minha barriga o que havia se apoderado dela” (NDIAYE, 2010, p. 262). Se, de um lado, o vizinho havia se esmerado para penetrar Nadia, modificando-a mediante a elaboração de pratos tipicamente europeus e

colaborando para a formação de um ser monstruoso dentro do seu próprio corpo, do outro lado temos a mãe da protagonista, cuja comida é feita com elementos diversos – “frango assado”, “peixe frito”, “sêmola” – por ela absorvida “sem reserva nem temor de nenhuma espécie, com gratidão” (NDIAYE, 2010, p. 262). Conforme afirmação de Nadia, portanto, foram esses alimentos, alheios à culinária peculiarmente francesa, que cooperaram para a eliminação dessa “coisa negra e lustrosa, fugidia” (NDIAYE, 2010, p. 262) que saíra do seu corpo enquanto tirava a roupa, preparando-se para dormir, e deslizara pelo soalho, deixando um rastro de sangue, o que a personagem se encarregara de limpar (NDIAYE, 2010, p. 262).

A monstrosidade em Nadia parece ter-se expurgado mediante a extinção, um suposto aborto, daquele ser estranho alojado no seu organismo. Ela precisou ser notoriamente expulsa do contexto no qual se encontrava, tornada em monstro, para notar a monstrosidade que encobria dentro de si, mediante suas convicções e seus posicionamentos insalubres. Aquela estranha gravidez fora concluída com a saída de algo como “uma enguia curta e gorda” (NDIAYE, 2010, p. 262) e era a demonstração clara de um projeto sem cabimento, de um anseio que em si não fazia nenhum sentido, pois figurava um “hibridismo intolerável” (SHERINGHAM, 2009, p. 182, tradução nossa)¹⁹, posto que a protagonista se esforçara cruelmente por eliminar de si qualquer traço, qualquer referência que não fosse francesa. Por seu anseio grotesco de apagar(-se) (d)os seus, Nadia forjara dentro do seu próprio corpo – também com a ajuda de Noget, aqui representante, inclusive, de toda uma sociedade que contribuía para fazê-la sentir-se imprópria, aquela “que não faz parte do grupo” (KRISTEVA, 1994, p. 100) – a imagem de algo monstruoso, inumano, e a eliminação desse algo parece ter-lhe proporcionado leveza (não só por sua barriga ter enfim diminuído, mas alívio de espírito) e também cura, como sugere o título colocado nesta seção do romance: “Todos curados” (NDIAYE, 2010, p. 259).

A existência dessa gravidez inusitada no romance nos remete ao argumento de Alessandra Pajolla, quando ela afirma que os livros de NDiaye possuem uma tessitura “aberta para o fantástico” (PAJOLLA, 2013, p. 202), e, fazendo coro com esta pesquisadora, Irene Cardozo também afirma:

Tanto *Autoportrait en vert* quanto *Mon coeur à l'etroit* subvertem os modelos da literatura real-naturalista através da manifestação do insólito; o que significa dizer que se elaboram em uma tensão permanente entre realidade e imaginário, natural e sobrenatural. Ambas as narrativas partem de contextos realistas, um cotidiano trivial (verossímil) que vai sendo desfamiliarizado, através de diferentes manifestações do insólito (CARDOZO, 2015, p. 82).

¹⁹ “hybridité intenable” (SHERINGHAM, 2009, p. 182).

A leitura destes textos e também a observação do modo como os acontecimentos se sucedem na trama, nos fazem, dessa forma, pensar no aspecto mágico ou maravilhoso presente em *Coração apertado*. De acordo com Alejo Carpentier, o maravilhoso é “tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas” (CARPENTIER, 1987, p. 122), sendo assim, ele se constitui como um “mistério fabricado” (CARPENTIER, 1987, p. 125) que pode surgir de uma inesperada alteração da realidade (CARPENTIER, 1987, p. 140).

Conforme explicam Esteves e Figueiredo (2012), Carpentier utilizou o termo realismo maravilhoso para se referir a uma forma de ver o mundo (ESTEVES, FIGUEIREDO, 2012, p. 406) que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano (ESTEVES, FIGUEIREDO, 2012, p. 403). Estes autores afirmam ainda que boa parte da crítica usa os termos realismo mágico e realismo maravilhoso como sinônimos e eles possibilitam ao leitor um senso de irrealidade que se desencadeia através da apresentação da realidade a partir de uma perspectiva incomum (ESTEVES, FIGUEIREDO, 2012, p. 411); não se transcende os limites do real, mas eles são apresentados de forma inusitada e/ou misteriosa. Entendemos, portanto, que a gestação em Nadia pode ser facilmente aliada ao conceito acima mencionado, posto que, apesar de se tratar de um acontecimento natural, essa pretensa gestação ocorre de forma misteriosa ou, no mínimo, bastante curiosa. Ela se efetiva de um modo que não se sabe ao certo como e persiste ligada à incompreensão até o seu desfecho, sem detalhes plausíveis ou explicações mais aprofundadas. Não teria como ser diferente na protagonista, e para nós o modo como esta situação se efetiva no enredo faz-se totalmente coerente ao seu próprio perfil confuso e embaraçado. Assim como sua mente se divide entre aspectos reais e outros que são fruto da sua conflituosa imaginação, do mesmo jeito o que ocorre em seu corpo reflete essa desordem. De igual maneira é o seu projeto de assimilação a qualquer custo da cultura que ela acredita verdadeiramente francesa; sendo ele totalmente descabido, absurdo e inconsequente, só poderia gerar como resultado a imagem dessa “coisa inapreensível” (NDIAYE, 2010, p. 262).

O interessante é notar, inclusive, que quando esta “coisa” sai de dentro de Nadia, ninguém a vê; ela desliza no soalho e segue em direção à porta (NDIAYE, 2010, p. 262), a personagem se encarrega prontamente de limpar o seu vestígio, como num acerto de contas consigo mesma, apagamento do rastro deixado pelo seu próprio passado e por suas escolhas ignóbeis. Estar, nesse ínterim, portanto, em contato com os seus, restabelecendo com isso uma notável tranquilidade, faz com que ela, ao se despojar do estranho, possa expropriar-se do erro; é o que nos permite entrever o canto em cunho profético proferido pela sua mãe ao embalar a pequena Souhar:

*A miséria saiu, saiu de mim,
Posso dançar agora.
A miséria foi embora bem depressa,
Posso dançar!* (NDIAYE, 2010, p. 261)

As músicas ali entoadas demarcam um possível lugar de pertencimento, de paridade: a voz da mãe como acolhida, como meio de desfazer a angústia que sufocara a personagem no decurso da trama, como uma “nova” identificação, um espaço de descanso; e assim, expurgada a ignomínia da culpa voraz, a liberdade e o ajuste parecem, enfim, reestabelecidos, e o coração se desaperta.

Não podemos afirmar, entretanto, que Nadia abandonara com isso o seu espírito e o seu pensamento movidos pela dúvida, visto que tal aspecto não se faz claro no decorrer do romance. Dedicaremos especial atenção, assim, para analisar, na próxima seção, o desencaxe que contamina não somente os espaços que Nadia frequenta, o seu corpo e as outras pessoas, mas também, e principalmente, a sua própria linguagem.

3 ESPAÇO DA LINGUAGEM

Sou o espaço onde estou.
Noël Arnaud

Ao pensar sobre a literatura e o espaço, Gérard Genette afirma:

[...] a linguagem parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação (e, logo, de realidade), o que lhe conduz a utilizar as primeiras como símbolos ou metáforas das segundas, ou seja, a abordar todas as coisas em termos de espaço, ou ainda a espacializar todas as coisas (GENETTE, 1969, p. 44, tradução nossa).²⁰

Com essa afirmação, observamos a relevância atribuída pelo teórico francês ao papel da linguagem no que tange a tratar do espaço. Ele afirma ainda, no seu texto “Espaço e linguagem”, que ela é “toda tecida de espaço” (GENETTE, 1972, p. 105). Por essa perspectiva, e também em virtude da observação de como se realiza o enredo de *Coração apertado*, entendemos ser de caráter indispensável apresentarmos um olhar mais detido à forma como NDiaye desenvolve a espacialidade na linguagem do seu romance. No seu estudo sobre a enunciação, José Luiz Fiorin afirma que o espaço linguístico “não é o espaço físico, analisado a partir das categorias geométricas, mas sim aquele onde se desenrola a cena enunciativa” (FIORIN, 2005, p. 266).

Optamos por analisar esse tópico e situá-lo na última seção desta dissertação por dois motivos por nós ponderados: primeiro, porque pensamos no percurso labiríntico de Nadia como algo progressivo, ou seja, apesar de o seu desarranjo abarcar todas as áreas (e âmbitos) da sua vida de forma intensa e simultânea, escolhemos observá-lo a partir do espaço privado da casa, depois o espaço da cidade, que envolve uma exposição em maior amplitude, em seguida, o corpo, que abarca todas as suas relações, e, por fim, a linguagem, que cerca a personagem em todas as situações por ela experimentadas e em todos os ambientes nos quais se movimenta e imprime a sua existência. E a segunda razão dessa escolha se dá pelo fato de que inicialmente adotamos um olhar mais mergulhado na história, na manifestação das personagens e sua atuação no enredo; posteriormente é que conduzimos nossa ótica a contemplar a maneira como o livro se escreve e se apresenta para nós, leitores.

²⁰ “[...] le langage semblait comme naturellement plus apte à ‘exprimer’ les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduisit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d’espace, et donc encore à spatialiser toutes choses” (GENETTE, 1969, p. 44).

Retomamos Fiorin, pois consideramos interessantes para esta pesquisa alguns dos aspectos por ele pontuados. Ao fazer alusão à narrativa bíblica da criação de Adão e Eva e da sua posterior queda, esse estudioso pontua que, após comer o fruto proibido, o castigo do ser humano é ter que sofrer o tempo, o espaço e a actorialidade. Sendo assim, a história está marcada por esses três aspectos, os quais passam a nortear e compor o discurso, visto que ele é da ordem do acontecimento, e este, por sua vez, não existe sem estar inserido no âmbito do tempo, do espaço e da pessoa (FIORIN, 2005, p. 12; 15). O autor afirma ainda que, ao cair, o ser humano “transita da natureza para a cultura” (FIORIN, 2005, p. 12), e a marca do seu início é o aparecimento da vergonha. Conforme o texto bíblico: “Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus [...]” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 7).

Desde já se revela para nós a pertinência de uma reflexão a respeito das ideias esboçadas acima. Na primeira seção, enquanto pensamos sobre as considerações de Vilém Flusser (2011) no que tange ao mesmo episódio bíblico agora mencionado, entendemos que a dúvida propiciou a queda, e esta, por sua vez, deu aos indivíduos a condição de serem desterrados. Associamos esse fato a Nadia, visto que seus pensamentos duvidosos também lhe conduziram à errância; nesta seção, então, nos unimos às conjecturas de Fiorin e concluimos, inclusive, que a dúvida não somente conduziu Nadia ao desterro, mas contribuiu para o forte sentimento de vergonha que lhe acompanha em todo o seu percurso. Desse modo, entendemos que toda a atuação da personagem no romance se efetiva a partir e através dessas duas sensações – dúvida e vergonha –, as quais apresentam tamanha força que norteiam cada aspecto da existência de Nadia, como seu corpo, suas ações, sua fala. A dúvida atua de modo a situar a personagem em um labirinto de questões que a desconcertam e a deixam sem direção; a vergonha, por sua vez, a conduz ao estado de sentir-se inadequada, imprópria na maior parte (por que não dizer em todos?) dos ambientes nos quais se insere.

Ainda em Fiorin, no que concerne à linguagem, ele a enxerga como uma forma de enunciação, de criar mundos (FIORIN, 2005, p. 42), dentro da qual as três categorias – de espacialidade, temporalidade e actorialidade – não podem ser desprezadas porque aí “é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais” (FIORIN, 2005, p. 42). Nessa composição, é assim que se constitui o discurso, o qual se constrói numa relação polêmica, trabalhando sobre outros discursos (FIORIN, 2005, p. 15 e 30), o que lhe caracteriza, inclusive, como o local da instabilidade, apesar de Fiorin destacar que o seu caráter variável não deve ser pensado como algo desorganizado ou sem qualquer princípio de ordem, mas como algo que não é fixo e muda de lugar (FIORIN, 2005, p. 15 e 20). Atentamos para tal aspecto na narrativa em estudo, visto que, de fato, o modo de pensar

da protagonista revela a profundidade da sua dúvida, que se faz visivelmente imbricada aos agenciamentos de poder aos quais ela se submeteu, aos discursos com os quais se misturara. Simultaneamente aos deslocamentos espaciais da personagem, notamos, assim, a sua agitação de pensamentos, opiniões e palavras, características que revelam forte movimentação na sua linguagem. Isto posto, concordamos que nessa relação com tantos outros e nas suas permanentes mudanças, os discursos “adquirem novos valores e geram novos significados” (FIORIN, 2005, p. 20), fazendo com que “todas as linguagens oscilem entre os pólos da instabilidade e da estabilidade” (FIORIN, 2005, p. 20).

Para, dentre outros fins, elucidar de forma mais detalhada como se dá essa oscilação entre o caráter estável e instável da linguagem, Fiorin se dedica a descrever como as categorias de tempo, pessoa e espaço se manifestam no discurso e quais sentidos são produzidos (FIORIN, 2005, p. 23). Algumas das suas considerações, portanto, que julgamos oportunas para esta pesquisa, no que tange às categorias citadas, serão abordadas no decurso desta seção, dentro da qual voltamos a nossa perspectiva para a forma como o livro de Marie NDiaye é escrito e para como se constitui a narração de Nadia, a fim de que, a partir disso, possamos ter acesso à espacialidade atribulada e instável da sua linguagem.

De acordo com Brandão, “há uma espacialidade própria da linguagem verbal” (BRANDÃO, 2013, p. 63), e, sendo a palavra “uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos” (BRANDÃO, 2013, p. 64), o modo como essa palavra é utilizada e se evidencia no texto assumirá função importante na economia e no desenlace da trama. Ainda para esse autor, no que diz respeito ao espaço da linguagem, há três maneiras importantes de observá-lo: o espaço enquanto “forma de estruturação textual”, ou seja, o texto é entendido como um sistema espacial de relações; o “espaço como configuração da voz do narrador”, expressão do seu ponto de vista; e, por fim, o “espaço como manifestação sensorial dos signos verbais”, aspecto que busca perceber a palavra em sua concretude e materialidade (BRANDÃO, 2013, p. 259), visto que “as palavras são espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 254). Por essa lógica, Brandão compreende que o espaço enquanto forma de estruturação se realiza de modo a oscilar entre continuidade e descontinuidade, uma vez que a linearidade narrativa se efetiva por meio de um jogo composto de suspensões e retomadas, ordenação e desordenação (BRANDÃO, 2013, p. 260). No que se refere à configuração da voz do narrador, fazendo eco à interpretação supracitada, ela experimenta o confronto entre unidade e dispersão (BRANDÃO, 2013, p. 260); por último, a percepção do espaço enquanto manifestação sensorial dos signos verbais está nitidamente imbricada, como não poderia deixar de ser, aos dois aspectos anteriores e por isso

lida com a “instabilidade dos mecanismos de produção e percepção dos efeitos rítmicos” (BRANDÃO, 2013, p. 260).

Na efetivação da sua linguagem, portanto, vislumbramos no texto de NDiaye a consumação dos três aspectos da espacialidade mencionados acima, porque a história se realiza mediante um sistema complexo e instável de relações; percebemos também um relato fortemente influenciado e conduzido pelo ponto de vista desconcertado da narradora, e, enfim, a materialidade das palavras se dá, inclusive, pela escolha lexical efetuada na narrativa.

Consoante Brandão, no tocante à produção literária da contemporaneidade ocidental, “Quanto aos espaços representados, observa-se a perda – tendencialmente progressiva – das referências estáveis de localização” (BRANDÃO, 2013, p. 257). Tal fato já foi observado nas seções anteriores, quando discorremos a respeito da perda de parâmetros da protagonista com relação aos espaços geográficos e também corporais, contudo, como o olhar de quem narra se torna “parte integrante da imagem por ele narrada” (BRANDÃO, 2013, p. 239), depreendemos que a confusão de Nadia transborda (ou começa?) na sua própria linguagem. No cenário geral das narrativas, há uma preocupação, uma tentativa de se excluir da imagem narrada o olhar de quem a descreve, “para que as imagens ganhem a exuberância de existirem por si mesmas” (BRANDÃO, 2013, p. 239), todavia a imagem sempre “aponta para o olhar que a veicula” (BRANDÃO, 2013, p. 238). Logo, se um olhar perturbado representa e descreve as conjunturas por ele observadas de forma confusa, imaginamos que a sua linguagem também se realiza de forma desorientada ou instável (reiterando as ideias de Fiorin); é o que pretendemos demonstrar nesta seção.

Temos acesso por meio da linguagem de Nadia a uma narração nitidamente labiríntica, dentro da qual somos, repentina e/ou repetidamente, convidados a (tentar) compreender o que está acontecendo. Vivenciamos a firme sensação de que uma ordem rotineira foi quebrada, de que algo saiu do seu lugar de costume, de que tudo está desajustado e, assim como a protagonista, somos impelidos a duvidar, sem apreender de que modo ela entrou naquela situação e como conseguirá sair.

Em conformidade com Autran Dourado, a narrativa se faz labiríntica porque se realiza como um “convite à razão através do segredo e do mistério” (DOURADO, 1974, p. 6), e, inserido nesse perfil, o livro em estudo apresenta as idas e vindas de Nadia, o que se manifesta no desajuste da sua existência. Essas idas e vindas não se operam somente no que tange aos deslocamentos espaciais da personagem, mas se efetivam durante todo o desenrolar do enredo, dentro do qual nos vemos surpreendidos por um suspense ou uma pausa no desenvolvimento de algo que vem sendo comentado, descrito, a fim de que Nadia retome,

quase que de forma palpável, alguma reminiscência, como podemos observar no excerto abaixo, quando ela chega, após uma longa caminhada pela cidade, ao apartamento em que viveu com seu ex-marido:

No entanto, eis-me na escada que subi tantas vezes, agarrada ao corrimão pegajoso – um pouco ofegante, eis-me agora diante da porta do meu antigo apartamento [...]. Você não sabe, eu gostaria de dizer ao meu filho, que seu pai não me paga o aluguel há vários meses e que não reclamei, que nunca vou reclamar, apesar dos protestos de Ange, que acha que seu pai está me enrolando? Mas não me importo, talvez, de ser extorquida por esse homem, não me importo justamente porque ele é seu pai e meu ex-marido e porque o amei muito. Observo que não existe mais, embaixo da campainha, a pequena placa de latão que indicava a profissão dele. Meu ex-marido foi um eletricista requisitado, forçado mesmo a recusar clientes [...]. Foi culpa minha se esse homem capaz, hábil e conhecido não soube lidar com o desgosto da separação nem superar o estupor do divórcio? Foi isso, eu gostaria de dizer ao meu filho, foi a fraqueza de caráter, o excessivo apego à permanência de sua existência o que provocou sua ruína, foi isso e não outra coisa (NDIAYE, 2010, p. 131).

Havia um objetivo definido para a visita da protagonista a seu antigo esposo (ela buscava, através dele, entender as últimas ocorrências e, inclusive, ajudá-lo financeiramente, assim retratando-se, devido às queixas de Ralph direcionadas à indiferença e ao egoísmo da sua mãe), entretanto o seu objetivo – e o seu pensamento – é entrecortado por situações mal resolvidas que se alojaram no passado, mas que para ela naquele momento retornam com significativa vivacidade. A memória de Nadia traz à tona o cogitar de uma culpa, de mais um motivo de vergonha que aprisiona o seu coração. Como tudo nela – seus sentimentos, suas opiniões, suas escolhas, dentre outros – se revela enclausurado, conversar com seu filho e tratar diretamente sobre as mágoas mencionadas no trecho transcrito parecia fora de cogitação. A personagem esconde dentro de si as suas angústias, mas elas não escapam de se deixarem transbordar pelos seus pensamentos. Há uma mescla entre o que podemos afirmar ser a memória de Nadia, fazendo emergir acontecimentos vivenciados em um momento pretérito, e a sua imaginação, que cria e especula hipóteses de diálogos e justificativas que poderiam ser direcionadas, no caso do trecho do livro acima mencionado, a seu filho. No viés dessa associação, portanto, entre memória e imaginação reduzida a espaço – nesse quadro, da linguagem –, temos, com efeito, o perfeito labirinto (DOURADO, 1974, p. 8), dentro do qual a personagem se encontra, envolta por uma trama de dúvidas e culpa que a atordoia.

A errância de Nadia se empreende, então, inclusive na sua linguagem, no jeito como ela manifesta a sua forma de se expressar e de pensar. Consoante Flusser, “O pensamento é uma experiência exuberante e eufórica ao mesmo tempo que é uma experiência tenebrosa e

apavorante [...]” (FLUSSER, 2011, p. 101), e, ainda conforme o autor, vimos que o “intelecto é o campo da dúvida” e que “pensar é duvidar” (FLUSSER, 2011, p. 100), por isso compreendemos que o pensamento da protagonista se compõe como uma teia, um emaranhado de hesitações, entre a sua forma de enxergar a si mesma e aos outros. Seus deslocamentos espaciais se efetivam, ao passo que seu intelecto viaja entre palavras e frases pronunciadas pelos outros, por ela mesma, ou, inclusive, são resultado de sua própria capacidade imaginativa e especulativa, que inventa diálogos onde eles sequer existiram.

De acordo com Deleuze e Guattari, “pensar é viajar” (1997, p. 189), e essa viagem pode ser feita de modo liso ou estriado (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 190). Se, por um lado, temos no percurso de Nadia por Bordeaux a observação de uma cidade controlada, estriada, que se alisa para provocar o seu desencontro e a sua expulsão, no que se refere à linguagem, por outro lado, esboça-se para nós um caminho de alguma maneira inverso: desde o início da história, em virtude da desorientação com a qual se depara e se encontra a personagem, o seu pensamento parece alisado, aberto, conflituoso, por ser heterogêneo; contudo, na sucessão dos eventos, é como se a protagonista se esforçasse por organizar seu modo de pensar, por estriar seu pensamento de maneira tal que conseguisse contê-lo, efetuando assim um ordenamento do espaço mental. Todavia, como “o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 180); além disso, “não paramos de nos reterritorializar num ponto de vista, num domínio, segundo um conjunto de relações constantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 40), por isso o espaço da linguagem de Nadia se faz de modo a pôr em prática a coexistência de processos intensos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, visto que a todo instante ela se vê diante de possíveis respostas para as suas dúvidas, o que lhe permite vislumbrar um lugar, um senso de pertença, mas logo essa sensação se desfaz e cede espaço a um questionamento ainda maior. Tal concepção faz jus, inclusive, à narrativa que se realiza como labiríntica, isso porque o próprio motivo de ser do labirinto exhibe ambas as perspectivas: se olhado de longe, de fora, esse local se apresenta estriado, posto ser “nítido e cristalino” (DOURADO, 1974, p. 6) em sua organização; quando se adentra o labirinto, entretanto, o alisamento se percebe “dentro dos seus corredores de linhas que se cruzam e morrem” (DOURADO, 1974, p. 6), exibindo o seu risco.

O labirinto de Nadia é, portanto, além de espacial, também mental. O que se imagina, porém, é que, como ele apresenta consigo a potencialidade de uma nova ordem (DOURADO, 1974, p. 5), traz em si a possibilidade de reestruturação, de reordenação da personagem. Se,

de um modo, “o intelecto é a nossa única avenida de acesso à realidade” (FLUSSER, 2010, p. 71), quando nele se instaura a dúvida, a fé se desaloja e se perde o senso de realidade (FLUSSER, 2010, p. 28). Depreendemos que a inserção no labirinto dos pensamentos e a sua seguinte expressão através do espaço da linguagem se mostram como contingências de resgate, de escape ao risco de perder-se no ambiente labiríntico, uma vez que, segundo Nathalie Letsch, o recurso à linguagem oportuniza uma espécie de salvação: “se ela não permite a compreensão interpessoal, pelo menos evita o sucumbir na loucura, possibilitando a expressão dos medos, queixas, perguntas e hipóteses” (LETSCH, 2010, p. 69, tradução nossa)²¹. Percebemos, assim, que as digressões, os questionamentos e as angústias de Nadia expostos mediante os seus pensamentos e a sua linguagem perfazem como que uma relevante estratégia de compreensão dos seus problemas, de expurgação da sua vergonha e sua culpa e de realização do almejado encontro com a sua própria identidade. Pela mesma lógica, de acordo com Fiorin (2005, p. 238), “narrar é reviver”, logo acreditamos que, ao expressar suas reminiscências, a protagonista rememora eventos da sua história e mistura tempos pretéritos e presentes, reelaborando-os; sendo assim, o discurso surge como possibilidade de ordenação e novo encaixe, porque, apesar de nele os tempos fugirem de convenções rígidas, de se afastarem e aproximarem, num intrincado jogo de articulações, é o próprio discurso que “cria o cosmo e abomina o caos” (FIORIN, 2005, p. 229).

A fim de entendermos mais detalhadamente, portanto, como se efetiva a espacialidade da linguagem em *Coração apertado*, seguiremos as categorias levantadas por Brandão – espaço como estruturação textual, como configuração da voz do narrador e como manifestação dos signos verbais (BRANDÃO, 2013, p. 259) – as quais nos auxiliaram na definição do percurso de análise. Por questões de organização interna desta dissertação, optamos por inverter a ordem dessas categorias, colocando o primeiro e o último tópicos numa mesma subseção e deixando para o final a discussão sobre o espaço enquanto configuração da voz do narrador, sem, entretanto, estabelecer com isso uma hierarquia, visto que reconhecemos a importância da atuação desses três componentes para que a linguagem se produza como algo complexo e desafiador.

3.1 O espaço da estrutura textual e da materialidade das palavras

²¹ “s’il ne permet pas la compréhension interpersonnelle, il évite du moins le naufrage dans la folie en permettant l’expression de craintes, plaintes, questions et hypotheses” (LETSCH, 2010, p. 69).

O livro em estudo é dividido em trinta e oito seções ou capítulos, nos quais, por meio de uma narração no presente, realizada por uma narradora que é, inclusive, personagem principal, dentro do que Letsch chama de focalização interna (2010, p. 58, tradução nossa)²², temos acesso aos sentimentos mais íntimos, a uma visão parcial de mundo e aos conflitos experimentados por ela. No seu livro *Foco narrativo*, ao falar sobre as tipologias destacadas por Norman Friedman, Ligia Chiappini Leite nos apresenta a figura do narrador-protagonista, explicando a sua ação no texto do seguinte jeito:

[...] personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. [...] Ele pode servir-se seja da CENA seja do SUMÁRIO, e, assim, a distância entre história e leitor pode ser próxima, distante, ou, ainda, mutável (LEITE, 1985, p. 43, grifos da autora).

O trecho acima para nós permite elucidar bastante o tipo de narração desenvolvida no romance de Marie NDiaye, visto que Nadia, além de ser personagem central, relata os fatos conduzida pelas suas impressões e subjetividade. Em conformidade com a afirmativa mencionada, vemos em Adorno, com relação ao narrador contemporâneo, que ele “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho” e esse mundo é, então, “puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira [...]” (ADORNO, 2003, p. 59). Para nós esta ideia faz muito sentido, pois o que temos no livro é uma narrativa que procede de dentro das inquietações da protagonista, como um monólogo interior, a partir das quais todos os acontecimentos externos parecem ser dirigidos e definidos.

As circunstâncias na vida de Nadia parecem, então, seguir numa lógica que se desencadeia do seguinte modo: primeiro, o estranhamento, que abre espaço para a constatação de uma semelhança; esta, por sua vez, cede lugar ao sentimento de horror, o qual, por fim, permite o esboçar de uma aparente segurança, ensejada por um (re)encontro. A história do romance demonstra caminhar, assim, de um acontecimento insólito que produz profunda desordem para um desencaixe em diversos âmbitos, o que empurrará Nadia para uma realidade distinta, uma nova ordem, e nesse percurso ela é praticamente obrigada a encarar e lidar com sua vergonha, seu desconcerto e sua culpa. Consoante tal situação, o tempo também se manifesta confuso, sem apresentar de forma necessariamente encadeada uma sucessão de acontecimentos, mas parece representar a figura de um palimpsesto. Há uma rasura, um risco,

²² “focalisation interne” (LETSCH, 2010, p. 58). Termo utilizado por Gérard Genette (1983).

uma negação do passado, entretanto as suas marcas de alguma maneira não se deixam apagar e voltam à tona de maneira inquietante e perturbadora. Sendo assim, a narradora-protagonista transborda no texto a agonia dos seus pensamentos, a confusão do seu estado e a desconfiança e a antipatia que sua impressão revela diante dos outros sujeitos ficcionais.

Somos, então, convidados a nos unir à personagem em sua angústia, enredada por circunstâncias que a sufocam e que parecem não ter alguma explicação razoável, e, nesse ínterim, o texto, em sua aparente desordenação e descontinuidade, faz-se convidativo e sedutor, pois nos envolve em seus enigmas. De acordo com Fiorin, “Não é a ordenação do sistema que cria a vida da linguagem, mas a exploração, no discurso, das suas possibilidades de ruptura” (FIORIN, 2005, p. 101), aqui o autor se refere à possibilidade de subversão da própria linguagem, dentro da qual a categoria pessoa pode se modificar da primeira para a segunda ou terceira pessoa pronominal, por exemplo, em um processo que demonstra forjar uma aparente desordem, mas que, na verdade, a partir das rupturas e modificações, constrói uma nova ordenação. No que tange à utilização pronominal em *Coração apertado*, não encontramos importantes aspectos a destacar, visto que a linguagem perfaz subjetiva, com o recurso intermitente ao uso do pronome eu ou de palavras e desinências verbais que o representam, porém consideramos, pela perspectiva acima, a vivacidade do texto a partir da constatação da sua composição com relevantes suspensões e retomadas, as quais afetam desde os acontecimentos – que quebram uma rotina pré-estabelecida – até os corpos e as falas dos indivíduos. Trata-se de uma narrativa toda marcada por interrupções, questionamentos, novos começos, características pertinentes ao perfil daquele que é norteador pela dúvida e em cujos pensamentos (supostamente) não se criaram raízes nem pontos de referência: tudo é estranho, fora do lugar. Somos conduzidos pelo olhar da narradora, que nos atrai a acreditar no seu ponto de vista, como numa tentativa de convencimento, de legitimação da sua (im)postura, e, sem uma percepção mais desconfiada e questionadora, podemos ser movidos pela empatia de confiar na coerência dos seus atos e das suas palavras.

Toda a linguagem se produz, portanto, num intenso jogo de mostrar e esconder, de escape e tentativa de conter os aspectos do pensamento da personagem que escancaram seus deslizos e sua culpa. O texto, por esse viés, realiza-se conforme a confusão mental de Nadia e se efetiva de maneira complexa, por meio de um movimento de sequências, hiatos e retomadas que se expressa, por exemplo, pelo uso constante das reticências. De acordo com Letsch, NDiaye possui uma técnica privilegiada de manter suas personagens fechadas em suas

próprias consciências (LETSCHE, 2010, p. 47, tradução nossa)²³, o que é perceptível na maneira como o discurso da protagonista se efetiva: ele é truncado, interrompido por lembranças mal resolvidas do passado, por situações sem resposta no que tange ao presente e por medos paralisadores com relação ao futuro. Assim como ela mesma está sem referências, o espaço da sua linguagem também o está, posto que, ao ser conduzido por sua instabilidade, esse espaço transborda o emaranhado do seu próprio discurso, que se mescla entre os discursos daqueles que escolheu adotar, se identificar – como, por exemplo, o de Ange –, e aqueles dos quais se esmerou por afastar-se ou por esconder em algum canto apertado dentro de si.

Apesar da recorrência intensa ao uso das interrupções, dos pensamentos entrecortados por reminiscências ou por previsões assustadoras a respeito do futuro, temos em Nadia um discurso sintaticamente coeso, organizado e, para Letsch, os monólogos da protagonista

[...] – que exprimem um pensamento racional ou mais espontâneo deixando espaço para o inconsciente – são bem completos e controlados: as personagens estão desconcertadas, embaraçadas, ansiosas, mas, no entanto, não perdem o domínio da sua sintaxe e suas proposições permanecem logicamente articuladas (LETSCHE, 2010, p. 43, tradução nossa).²⁴

Para essa pesquisadora, portanto, independentemente da confusão no raciocínio de Nadia, tal característica não transborda na organização das frases por ela pronunciadas, o que, aliás, parece concordar com a sua própria postura de professora e falante aplicada do francês. Em seu projeto de afastar-se da influência estrangeira e da cultura, inclusive linguística, dos seus pais, a protagonista dedicou-se minuciosamente a desenvolver fluidez na fala, a fim de identificar-se como uma “genuína” francesa, motivo pelo qual se orgulha: “[...] falo com bastante fluência, num tom ligeiramente alto, dando muito pouco espaço entre minhas frases” (NDIAYE, 2010, p. 155). É tamanho o seu empreendimento para produzir a semelhança – o pertencimento – que a personagem se faz observadora arguta, sensível a qualquer tipo de diferença que possa existir na sua pronúncia ou na de outras pessoas, como podemos notar, a título de exemplo, na sua percepção sobre o modo de falar de alguns indivíduos na cidade onde mora o seu filho, os quais provavelmente se comunicavam através de um idioma próximo ou oriundo do francês: “Eles me saúdam com um sinal de cabeça reservado mas

²³ “la technique privilégiée de NDiaye pour rendre les pensées et les sentiments d’individus enfermés dans leur propre conscience” (LETSCHE, 2010, p. 47).

²⁴ “– qu’elles expriment une pensée rationnelle ou plus spontanée et laissant place à l’inconscient – sont très complètes et maîtrisées: les personnages sont déconcertés, mal à l’aise, anxieux, mais ils ne perdent pas pour autant la maîtrise de leur syntaxe et leur propos reste logiquement articulé” (LETSCHE, 2010, p. 43).

benévolo, às vezes com uma palavra que não compreendo, mas numa língua próxima da minha, como se o calor e o peso do ar tivessem dilatado os sons, aberto as vogais, retardado o ritmo da minha língua” (NDIAYE, 2010, p. 235). O idioma francês havia se tornado seu, o seu lugar, e, no anseio de converter-se em cada vez mais íntima dele, portanto, fizera-se necessário o esforço, uma espécie de devoção, a ponto de Nadia ter desprezado violentamente a língua dos seus pais (NDIAYE, 2010, p. 246). Ao final do livro, porém, no exalar das suas inquietações, e também movida pelo desejo de trabalhar novamente, de atuar em alguma escola na cidade do seu filho, a protagonista escancara a realidade mais latente: “Na verdade eu conheço a língua de vocês, eu gostaria de exclamar, na verdade finjo não conhecer, mas não há nenhuma língua que eu conheça tão intimamente como essa – me deixa ficar, por favor!” (NDIAYE, 2010, p. 250). Apesar da negação tão agressiva do passado, a memória do idioma materno permanecia ali, intacta, escondida em algum canto marginalizado da mente de Nadia, marcando, porém, o tempo de uma história, demarcando o espaço de uma origem. Nessa lógica, a linguagem se faz espacial porque, além de manifestar-se no espaço de uma fala ou de ocupar a lacuna de uma página, ela, inclusive, mapeia proveniências, localiza contextos, posiciona pessoas.

Recobramos, ainda, as ideias de Letsch e reconhecemos no domínio linguístico de Nadia a elaboração eficiente do seu discurso, entretanto, em virtude do seu desacerto consigo mesma e do jogo constante de esconder/revelar seus pensamentos, esse mesmo discurso por vezes se exhibe hermético, de difícil compreensão, uma vez que aquilo que não se constitui resolvido e assimilado dentro do sistema racional de uma pessoa dificilmente será transmitido com clareza para os outros. Letsch, em sua argumentação, considera tal aspecto como uma estratégia de escrita da própria NDiaye, a partir da qual se tem uma técnica privilegiada de “tornar os pensamentos e os sentimentos dos indivíduos fechados em sua própria consciência e condenados à incompreensão dos outros” (LETSCH, 2010, p. 47, tradução nossa).²⁵ Essa suposta técnica faz total sentido no que concerne ao projeto de NDiaye, mencionado em páginas anteriores, de despertar uma sensação de estranhamento em seus textos. Incompreendida por si mesma, em um desajuste interno ao seu próprio ser, a personagem sofre, conseqüentemente, o desentendimento dos outros; isso, olhado de cima, aparenta ser uma estratégia aplicada pela própria autora a fim de estimular a inquietação sobre a obra, dando-nos a sensação que os questionamentos por ela levantados não se esgotam.

²⁵ “[...] pour rendre les pensées et les sentiments d’individus enfermés dans leur propre conscience et condamnés à l’incompréhension des autres” (LETSCH, 2010, p. 47).

Nadia, em sua condição, expõe o estado de se sentir inadequada, fonte e alvo de profundo desconforto, um ser humano que está sempre à margem, em uma inesgotável posição de má compreensão. Esse, para nós, é um dos aspectos que mais tocam no trabalho dessa escritora: a partir de uma linguagem desconcertante, de um comportamento desconexo, são revelados indivíduos que se encontram sempre numa situação de exclusão social, seres entre os quais muitos de nós nos encontramos, por vezes enquanto vítimas de discursos cruéis, agenciamentos de poder excludentes, ou, talvez, como a própria Nadia, também algozes da nossa própria condição, juntando-se a uma máquina de poder despótica e fazendo coro lastimável com ela.

A contingência de transformação na trajetória da nossa protagonista se dá, todavia, pelo fato de que, no cenário do seu desajuste, toda a bagagem da sua culpa vem à tona, e, num fluxo (in)consciente de indagações e repetições, Nadia se vê diante do seu labirinto mental, o qual a leva a questionamentos cada vez mais difíceis, a dúvidas cada vez mais profundas, a uma vergonha cada vez mais aparente. A própria palavra coração, como exemplo, além de aparecer no título do romance, é também citada inúmeras vezes no decorrer da história. Ele é o lugar que representa o centro das emoções e dos sentimentos, ambiente em que os segredos são sacramentados e as escolhas, acalentadas, por isso não poderia também deixar de ser o local dentro do qual se esboça tamanho sofrimento – “coração quase feliz” (NDIAYE, 2010, p. 24); “meu coração agitado” (NDIAYE, 2010, p. 42); “*meu pobre coração que envelhece, meu coração trêmulo*” (NDIAYE, 2010, p. 105, grifos da autora). Segundo Letsch:

A repetição representa igualmente uma grande característica do estilo de NDiaye. Ela permite, ela também, pontuar a dificuldade das personagens em compreenderem suas próprias sensações e pensamentos nos quais eles são envolvidos, assim como os dos outros, e expressar o confinamento em si mesmo (LETSCH, 2010, p. 39, tradução nossa).²⁶

De fato, Nadia se encontra apertada (como aponta o próprio título do romance), confinada em si mesma através do desarranjo das suas ideias angustiantes, por isso o recurso à repetição parece uma alternativa plausível para demonstrar o seu nível de incompreensão com relação aos acontecimentos, além de ser uma possível tentativa de expurgar sua culpa por meio da autoconfrontação. Esse método também pode ser visto como uma alternativa ao esforço de arrumação do seu próprio pensamento, através de um movimento, conforme mencionado, de estriagem do que anteriormente se encontrava amplamente alisado. Em todo

²⁶ “La répétition représente également une caractéristique majeure du style de NDiaye. Elle permet, elle aussi, de pointer la difficulté pour les personnages de comprendre leurs propres sensations et pensées dans lesquelles il sont englués, ainsi que celles des autres, et d’exprimer l’enfermement en soi-même” (LETSCH, 2010, p. 39).

o decurso do romance, vemos a protagonista se questionar a respeito de suas motivações ou das reais causas que a levaram a determinada circunstância, como se pode perceber abaixo, quando ela extravasa sua inquietação sobre a diferença dos sentimentos por ela nutridos no tocante a Ralph, seu filho, e a Lanton, antigo companheiro deste:

Não é isso o que eu sentia outrora em relação aos dois jovens tão diferentes que eram meu filho e seu namorado Lanton? Não preferi em segredo a companhia de Lanton à do meu filho e, dos dois, não é Lanton que eu não teria suportado nunca mais rever? (NDIAYE, 2010, p. 120, grifos da autora).

No excerto acima, Nadia expõe outra razão da sua culpa: amar ou se identificar mais com outra pessoa ao invés de seu próprio filho seria motivo de estranhamento, o que se deixa desvendar pelas reflexões íntimas da personagem. Em toda a história observamos o recurso à utilização do estilo itálico para a exposição dos conflitos internos, das contradições e das inquietações mais profundas. Toda vez em que no livro temos acesso a aspectos polêmicos da vida de Nadia, de alguma forma ela deixa escapar, por entre as linhas em itálico, situações mal resolvidas, pontos nevrálgicos da sua existência. Esse símbolo gráfico, visual, demarca o espaço da consciência, são os pensamentos que, alisados, escapolem de uma ordem pré-estabelecida e permitem entrever a desorganização inerente à personagem. É como se cada uma dessas ideias tivesse passado tanto tempo contida, confinada dentro do corpo, que, quando o desajuste chega, elas se deixam transbordar, desvendando os seus erros, as suas dúvidas, os seus atos mais vis.

Consoante NDiaye, numa entrevista em que foi questionada a respeito da função dessas passagens em itálico, elas se “elevam de um nível de consciência mais profundo em Nadia, ou seja, são como pensamentos que não emergem de modo suficientemente claro para que ela possa exprimi-los [...]” (ASIBONG; JORDAN, 2009, p. 194, tradução nossa). A personagem investiu tanto tempo em comprimir suas ideias, tentando adequá-las a seu projeto de rosto, de identificação e de vida que seus próprios pensamentos se tornaram obscuros, estranhos a ela mesma, lugar de nítido descontrole. A sensação é de um confinamento tão grande que, assim como sugere a capa do livro em sua publicação em francês, a impressão é de que Nadia está amordaçada, ou melhor, de que ela está sendo tão fortemente observada, avaliada, que todos os seus posicionamentos e seu discurso devem ser devidamente ponderados, a fim de que não se dê nenhum passo em falso, nenhuma palavra em vão. O que não podemos esquecer, entretanto, é o fato de que toda essa conjuntura é fruto de um projeto

da própria protagonista, ou seja, ela não se faz somente vítima, mas também algoz a partir de suas escolhas e seleções.

No decurso da história, porém, à medida que a personagem passa a escancarar sua culpa e assume que precisará deixar Bordeaux para ir encontrar seu filho, a ocorrência do recurso às ideias em itálico vai aos poucos diminuindo, e, no último capítulo, que não por acaso se intitula “Todos curados” (NDIAYE, 2010, p. 259), elas desaparecem. As letras em itálico serão, assim, inteiramente dedicadas às cantigas de ninar entoadas pela mãe de Nadia, como símbolo de apaziguamento, retorno às memórias da infância, reconfiguração de uma identidade. Nesses trechos, inclusive, vislumbramos uma marca da influência africana no texto de NDiaye: se durante o decorrer do romance notamos características que o situam na conjuntura da produção literária europeia atual, no que tange à finalização da obra, deixa-se claro o tom das narrativas africanas. Isso, obviamente, não pode ser considerado de modo ingênuo, porque o que, por um lado, pode parecer esboçar uma evidente interferência não francesa na forma de escrever da autora, por outro tal aspecto pode ser meramente uma esperada adequação do contexto da história ao ambiente e às características das personagens que o momento do texto sugere. As cantigas da mãe da personagem, com efeito, surgem por entre as linhas do romance de maneira a nos permitir lembrar muitos contos da literatura africana, dentro dos quais a tradição oral se apresenta como traço preponderante e a música desempenha papel importante de metáfora e compreensão da realidade. Sendo assim, enquanto embala Souhar, aquela senhora também narra, com uma “voz enfraquecida mas ainda corajosa, obstinada” (NDIAYE, 2010, p. 236), o que ocorre (e vai ocorrer) a Nadia: “*Vou dar à luz e sofro,/ Ah, mamãe, como sofro,/ A criança não vai parar de chorar?*” (NDIAYE, 2010, p. 255).

A inserção do canto no espaço da linguagem do texto nos faz observar, desse modo, a inclusão de outro tempo na narrativa: quebra-se o ritmo ansioso e agitado da protagonista mediante a exposição da cantiga lenta e arrastada da sua mãe. Nadia fica surpresa na primeira vez que a escuta, mas a sua memória não se furta a reconhecê-la: “No instante em que passo diante de uma porta entreaberta, alguma coisa me detém – uma longínqua melodia, um canto agudo que uma parte do meu ser julga reconhecer [...]” (NDIAYE, 2010, p. 235). Apesar do seu tom essencialmente triste, com letras que em sua maioria tratam de sofrimento, o seu aparecimento vinculado à figura de uma criança – Souhar, a neta tão almejada e ao mesmo tempo tão rejeitada de Nadia – sugere reajuste, nova arrumação das circunstâncias, a culpa sendo desfeita. Além disso, voltar a ouvir as canções entoadas pela mãe dá a oportunidade à protagonista de relembrar sua infância, numa espécie de acerto de contas com o seu próprio

passado. Aquela voz, que antes se queria esquecida, apagada, passa então a ser o convite do acolhimento, a contingência de um recomeço. E a própria Nadia confessa ao ouvir a voz da sua mãe:

Não repeti essas palavras?, não as repeti desajeitadamente, seguindo quem as cantava com essa voz que ouço de novo, embora a idade a tenha enfraquecido e desafinado – essa voz paciente e alegre, e tenaz por baixo dessa aparente humildade? *Vem dançar, minha barriguinha de prata!*

Não, não há nenhuma canção que eu conheça tão bem, tão profundamente quanto essa, mesmo que tenha esquecido, mesmo que tenha cuidadosamente evitado cantar para quem quer que seja (NDIAYE, 2010, p. 236).

Assim, a canção reativa a memória da personagem e, além do reajuste com seu próprio passado, ela é o convite de acesso de volta aos pais (pela voz reconhecida) e, quase que literalmente, a porta de entrada para o encontro com Souhar. Por sua rejeição tão forte ao nome daquela criança, pela origem que ele evocava, Nadia se apavorava ao pensar nela, sobretudo por temer “diante do rosto da criança, de seus olhos, cuja cor mais ou menos escura contrastaria com o branco da pele mais ou menos bonita, *que meu filho havia prolongado a indignidade do nosso sangue*” (NDIAYE, 2010, p. 206, grifo nosso). “[...] com quem se parecia nossa neta” era o único ponto que preocupava a protagonista (NDIAYE, 2010, p. 206), porque, na sua luta contra o (seu) rosto, era apavorante pensar que outra geração prolongaria aquilo que para ela era motivo de ignomínia. A menina exerce, então, um papel interessante na trama, e a própria Nadia se interroga: “Que espécie de ensinamento me é imposto por esse nome intolerável, Souhar? O que supostamente estaria me informando a minha própria neta, um bebê de poucos meses?” (NDIAYE, 2010, p. 102). Ela é como uma ponte que oportuniza à protagonista o contato com dois tempos da sua própria história: de um lado, é o seu momento pretérito sendo revisto por meio da lembrança diante das cantigas, da atuação de sua mãe; de outro, é a possibilidade de um presente mais ajustado através da aproximação que gera uma conduta mais consciente e conformada a sua própria realidade. Acolhida pelos pais, a protagonista então não se furta de também aproximar-se de Souhar:

Quando a sesta deles termina, levo Souhar para passear de carrinho no calçadão da praia. Enquanto caminho, cantorolo seu nome, Souhar, pequena Souhar, você quer ser uma barriguinha de ouro ou uma barriguinha de prata? Inclinada para a frente e de costas para mim, atenta, a criança me faz entender mesmo assim, balançando a cabeça e os ombros, que essas palavras a alegram, embora ainda não possa compreender (NDIAYE, 2010, p. 264).

Já não há mais repulsa em pronunciar aquele nome e nem o medo de encarar aquele rosto. O que a circunstância nos sugere, então, conforme argumentado acima, é a existência de um novo começo, e o curioso é observar que a própria Souhar, durante o passeio na praia com a avó, é quem vislumbra primeiro a figura inusitada de um casal que chama a sua atenção: “Ela estende então o braço e me mostra um espetáculo que a diverte. Um homem e uma mulher correm de mãos dadas na praia, saltando e pulando como cabritos” (NDIAYE, 2010, p. 264). Eram Ange e Corinna, que, como amantes alegres, se divertiam na beira do mar. Souhar, então, em sua inocência, é a figura que contribui no acerto de contas da avó com o seu próprio passado, permite-lhe o ensejo de um novo presente e lhe faz constatar seu desconhecimento com relação ao futuro. O inesperado encontro com aquele casal de algum modo surpreende e oprime Nadia e nela parece despertar a convicção de que há muitas coisas que ela não entende, como nos permite entrever a canção entoada por sua mãe, enquanto a protagonista retorna para casa com a neta: “*Alguns sabem das coisas,/ Eu não sei de nada [...]*!” (NDIAYE, 2010, p. 266).

Em continuação à análise da narrativa, notamos que, além de nela termos acesso aos pensamentos desajustados da protagonista através da sua própria enunciação, mediante o seu olhar vemos os outros sujeitos ficcionais no romance também demonstrando linguagem reticente, interrompida; há sempre a sensação de que algo mais precisa ser dito, de que o espaço em branco do silêncio é mais povoado de palavras do que o próprio discurso, como é possível visualizar abaixo, por ocasião de uma conversa entre a protagonista e Noget:

– Vocês dois, é preciso reconhecer, têm em relação à vida uma atitude que... não convém, que em alguns aspectos é inadmissível, eu diria até, perdoe-me, obscena; certamente isso não deveria absolutamente justificar que os ataquem, e não os atacariam se fosse apenas isso, mas há também, a senhora sabe, a senhora desconfia... o rosto de vocês, a expressão do rosto de vocês...
 – O que é que tem o meu rosto? – digo, sentindo-me corar.
 Ele desvia os olhos por um instante. É a primeira vez que o vejo sinceramente constrangido (NDIAYE, 2010, p. 67).

No excerto, observamos uma acusação clara por parte do vizinho, todavia fala mais alto o que se deixa em suspenso pela pergunta de Nadia e pelas reticências. Esse recurso gráfico, tão pertinente à trama, é mais uma marca espacial que estabelece significados, mapeia o caráter truncado dos pensamentos da personagem, bem como sugere a existência de um espaço invisível, porém quase palpável, de distanciamento entre ela e os outros sujeitos ficcionais presentes no enredo. É como se os sujeitos ficcionais não tivessem respostas para apresentar, ao mesmo tempo em que demonstram não se sentir à vontade para denominar fatos que para eles são, supostamente, nítidos; mas também notamos em Nadia certo descaso

com relação às ideias e opiniões de outros indivíduos, e um dos motivos que conjecturamos é porque Ange era “o único ser no mundo cuja opinião eu nunca temi, o único que nunca me aborreceu, em nenhum momento da nossa vida em comum” (NDIAYE, 2010, p. 50). Nesse ínterim, portanto, a narrativa se faz repleta de indagações: a vergonha e a dúvida movem a protagonista, por isso ela se sente indigna e se questiona a todo tempo, bem como transfere suas questões para as outras personagens, evidência do espaço da hesitação pertinente ao enredo.

No trecho mencionado acima, do diálogo de Nadia com Noget, observamos que não somente as palavras enunciadas provocam sentidos e interpretações, mas que o próprio corpo perfaz como espaço de linguagem e, entre os jogos de olhares, de faces coradas e/ou constrangidas, comunica-se muito e se criam variados tipos de reação. De acordo com Deleuze e Guattari:

Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastreiam em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos. É pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam: a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 47).

Orientada, desse modo, pela rostidade à qual se submete, a protagonista irá reagir e enxergar de diferentes maneiras as faces com as quais se encontra, assim como acreditamos que esses rostos também reagem ao dela, norteados pelos agenciamentos entre os quais escolheram ou terminaram por se posicionar. Em alguns momentos, portanto, vemos, pelos olhos de Nadia, a face intimidada ou assustada de alguns ao se encontrarem com a sua figura, como, por exemplo, o garoto na escola, quando se depara com a personagem e os pedaços de carne nela postos – “Vejo um menino lançar um olhar furtivo para minha cadeira [...]. O rosto do menino enrubesce antes de ficar muito pálido” (NDIAYE, 2010, p. 62). Não há um diálogo entre eles, mas a comunicação traçada pela face manifesta opiniões, um obstáculo, um desencontro. Por sua vez, quando a protagonista já se vê um tanto mais apaziguada, no ínterim do reencontro com seus familiares, o que ela percebe através do rosto das pessoas (sobretudo daquelas que rejeitava) é um sorriso que, apesar de interrogador, faz-se paciente e confiante da sua honestidade (NDIAYE, 2010, p. 246). Por essa lógica, o que se torna visível é que a linguagem demonstrada pelo corpo dos indivíduos nesse momento é a da tranquilidade, ou, melhor, o modo como Nadia passa a enxergá-los leva consigo traços de paz, visto que aquilo que, internamente a ela, adquire descanso resulta numa perspectiva

apaziguada e conformada sobre os outros; além do fato, já mencionado na segunda seção, de a máquina de rostificação estar sujeita a novos agenciamentos e novas transformações.

Observamos que a pontuação do texto é firmemente marcada por reticências e travessões, registro de uma linguagem interrompida, em certa maneira, desnorteada. Em ocasião das conversas com as outras pessoas, os diálogos parecem curtos, com respostas rápidas; não sabemos ao certo se é a própria Nadia que, enquanto narradora, direciona ou segmenta as falas dos outros sujeitos ficcionais ou se eles, por sua vez intimidados pela presença dela, considerada estranha e monstruosa, limitam-se a poucas palavras, demarcando o espaço da distância e da falta de intimidade. Essas características nos proporcionam uma forte sensação de que a narrativa se efetiva como um longo monólogo, a partir do qual a protagonista produz o ambiente ideal para extravasar seu inconsciente. Há uma interessante metáfora contida na linguagem, pois as perguntas, os pensamentos suspensos, os silêncios representam o seu próprio ser, sem norte, sem pertença. A forma como a personagem ocupa os espaços se revela a partir do próprio espaço do seu discurso, visto que suas relações se apresentam frágeis e os diálogos por ela desenvolvidos se operam de maneira confusa e aparentemente incompleta.

Em consonância, portanto, com os pensamentos de Nadia, com os sinais gráficos predominantes no texto e com a linguagem esboçada através dos rostos das outras personagens, a materialidade dos vocábulos utilizados no romance também parece seguir uma dinâmica de escolha e utilização que confirma o seu estado reticente e desconcertado. Temos, no decorrer da trama, a seleção de verbos, substantivos, adjetivos, dentre outros elementos que se conformam a seu modo de existir e atuar no espaço. Há um paradoxo (ou mais uma ambivalência) perceptível em Nadia, visto que, se por um lado sua arrogância e seu orgulho se esmeram em construir uma pessoa segura de si e convicta de seus posicionamentos, por outro sua face enrubescida, seus pensamentos desorganizados e sua dificuldade de conversar serenamente, sem ser envolvida por um forte sentimento de perturbação, desvendam o perfil de um indivíduo que se sente arruinado e sem base.

Atentamos, no desenrolar da trama, para a utilização de substantivos e adjetivos provenientes de campos semânticos ligados aos sentimentos, os quais também delineiam o estado de confusão dentro do qual a personagem se encontra inserida e demonstram, inclusive, a complexa carga de subjetividade inerente ao texto. No avançar dos capítulos, portanto, à medida que vemos Nadia cada vez mais envolta no emaranhado dos seus problemas, temos acesso aos variados tipos de sensação por ela experimentados, os quais envolvem: “vergonha” (NDIAYE, 2010, p. 6), “aversão” (NDIAYE, 2010, p. 8), “medo”

(NDIAYE, 2010, p. 10), “inquietação” (NDIAYE, 2010, p. 16), “atordoamento” (NDIAYE, 2010, p. 17), “assombro” (NDIAYE, 2010, p. 17), “repulsa” (NDIAYE, 2010, p. 25), “orgulho” (NDIAYE, 2010, p. 36), “solidão” (NDIAYE, 2010, p. 39), “estranheza” (NDIAYE, 2010, p. 41), “ansiedade” (NDIAYE, 2010, p. 48), “espanto” (NDIAYE, 2010, p. 60), “escárnio” (NDIAYE, 2010, p. 68), “desânimo” (NDIAYE, 2010, p. 95), “ódio” (NDIAYE, 2010, p. 139), “indignidade” (NDIAYE, 2010, p. 206), “humilhação” (NDIAYE, 2010, p. 232), dentre tantos outros que, misturados às reações dos outros sujeitos ficcionais presentes no enredo, contribuem para a agitação interior da protagonista. A linguagem então utilizada na narrativa, marcada pela expressão desses sentimentos, desenha, em adjetivos, a forma como a protagonista passa a se ver e ser vista, é o que podemos fitar a partir, por exemplo, de alguns vocábulos levantados nas linhas seguintes: “confusa” (NDIAYE, 2010, p. 6), “imunda” (NDIAYE, 2010, p. 9), “estranha” (NDIAYE, 2010, p. 14), “fraca” (NDIAYE, 2010, p. 21), “distraída” (NDIAYE, 2010, p. 31), “deslocada” (NDIAYE, 2010, p. 31), “desajeitada” (NDIAYE, 2010, p. 48), “depreciada” (NDIAYE, 2010, p. 62), “odiada” (NDIAYE, 2010, p. 62), “coisa infecta” (NDIAYE, 2010, p. 87), “chocada” (NDIAYE, 2010, p. 156). Esses adjetivos transbordam de uma mente confusa que agrega em seus valores a variedade de tantos discursos, muitos dos quais contribuem para a sua perturbação e para a crueldade a partir da qual enxerga a tantos outros e, por vezes, a si mesma, por isso consideramos relevante entender de que maneira se delinea a voz da narradora na economia da trama.

3.2 O espaço da voz do narrador e a suposta loucura de Nadia

De acordo com Fiorin, “a categoria da pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso” (FIORIN, 2005, p. 41), e, para Brandão, “O espaço da linguagem, desejadamente autônomo, é projeção do espaço como categoria vinculada à percepção corporal” (BRANDÃO, 2013, p. 257); sendo assim, depreendemos que a compreensão do espaço linguístico está diretamente relacionada à figura de quem o veicula, ou seja, entendemos que a atuação da narradora é de grande importância para o desenrolar da história. Além do mais, “Como a pessoa enuncia num dado e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do ‘sujeito’, tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão na dependência do *eu*, que neles se enuncia” (FIORIN, 2005, p. 42).

Na obra em estudo, notamos que todos os acontecimentos giram em torno da figura da narradora, Nadia; a relevância do ponto de vista dessa personagem é tão considerável que

“todos os objetos são assim localizados, sem que tenha importância seu lugar no mundo, pois aquele que os situa se coloca como centro e ponto de referência da localização” (FIORIN, 2005, p. 262). É nesse sentido também que o estudioso afirma que a ordenação do espaço linguístico se dá a partir do ego (FIORIN, 2005, p. 262).

Dedicamos esta subseção, então, a analisar de que maneira se configura a atuação da pessoa narradora no romance, bem como, ligado a isso, objetivamos refletir a respeito de como o tempo e o espaço, conforme categorias levantadas por Fiorin, são ocupados e atuam durante a trama.

Quando se detém a pensar sobre a ação da categoria pessoa na enunciação, Fiorin a subdivide em diversas classificações conforme o modo que essa mesma pessoa atua no texto, seja em primeira do singular, primeira do plural, terceira do singular, entre outras. Em todas essas divisões, porém, Fiorin deixa claro como a instabilidade do discurso, o que quer dizer a sua movimentação, produz ricos e variados efeitos de sentido em um enunciado. Desse modo, buscamos tentar enxergar dentre eles os que poderiam ser aplicados ao tipo de narração desenvolvido por NDiaye em seu livro, a partir da figura da narradora. O primeiro perfil apresentado e que enxergamos efetivação em *Coração apertado* é o da “pessoa multiplicada” (FIORIN, 2005, p. 61).

Ao evocar ideias desenvolvidas pelo filósofo Mikhail Bakhtin, Fiorin afirma que a pessoa multiplicada põe em prática o que se pode chamar de polifonia, visto que “várias vozes se apresentam no interior de um discurso” (2005, p. 62), daí, portanto, se pode visualizar a sua multiplicação, pois aí se agregam “diferentes centros discursivos” (FIORIN, 2005, p. 62). Para elucidar tal perspectiva, o estudioso usa, como um de seus exemplos, a figura de alguns narradores de Machado de Assis, cujas vozes se misturam à imagem de suposto “autor implícito” (FIORIN, 2005, p. 64). No romance de NDiaye, não se faz presente esse tipo de diálogo de um pretense narrador-autor para com o leitor, entretanto observamos um componente interessante nos subtítulos de cada seção ou capítulo: eles parecem predizer ou resumir a ideia principal contida em cada tópico e, quebrando o ritmo tenso da narrativa, nos dão um tempo de respiração e preparo para o que irá acontecer nas próximas cenas. É como se Nadia se afastasse por alguns instantes da efusão dos seus próprios relatos, da sua função de personagem, para, como narradora, prevenir o leitor a respeito do que virá em seguida. Conforme a própria NDiaye, esses intervalos são oportunidades que permitem ao leitor

respirar diante de uma narrativa que ela julga “um pouco opressora” (ASIBONG; JORDAN, 2009, p. 194, tradução nossa)²⁷, ou, de acordo com Letsch:

A mesma pessoa sendo ao mesmo tempo narradora e personagem principal, os subtítulos denotam nesse caso um recuo interpretativo da narradora sobre os eventos que a concernem pessoalmente e que ela relata posteriormente, aspecto que cria um efeito de distanciamento de si mesma, enquanto personagem, pela narradora (LETSCH, 2010, p. 48).

Sendo assim, no que tange à estratégia narrativa utilizada por Nadia, entendemos que a sua pessoa se multiplica porque, nos momentos em que o recuo interpretativo é posto em prática, é como se subsistissem as figuras de dois sujeitos ficcionais, um de personagem principal e outro de narradora observadora dos acontecimentos, e não o de duas em um só, como de fato o é. Vejamos, para exemplificar, alguns dos subtítulos presentes no romance. A seção cinco se intitula “Como não fiquei sabendo?” (NDIAYE, 2010, p. 12), e aqui facilmente já observamos que a narradora parece fazer alusão a uma situação da qual todos estão cientes, menos ela; no capítulo sete, temos: “Não, não precisamos de amigos, obrigada” (NDIAYE, 2010, p. 24), o que escancara para nós a postura arrogante do casal Nadia e Ange, que no decorrer da seção apresenta o seu profundo incômodo em ter que depender ou precisar da ajuda de outras pessoas, a começar pela figura desprezível de Richard Victor Noget. No tópico nove, porém, ironicamente se esboça o tipo de atuação do vizinho com respeito ao casal e a relação de dependência que começa a se estabelecer entre estes para com aquele: “O alimento nos consola, grave erro de nossa parte” (NDIAYE, 2010, p. 50). A parte treze, por sua vez, desde a sua apresentação já expõe uma situação conflituosa (já tratada no percurso desta seção) de Nadia no tocante a seu filho Ralph e o ex-namorado dele, Lanton: “Como eu gostaria que ele tivesse sido meu filho” (NDIAYE, 2010, p. 83).

O que começamos a reparar, mediante a observação mais atenta desses subtítulos, é que eles perfazem também um meio de desmascaramento de si mesmo; através do recurso de afastar-se de si enquanto personagem, sujeito agente e receptor das ocorrências levantadas durante a trama, a narradora acaba por ter mais facilidade de confessar ou devassar seus próprios deslizos, como se de alguma forma estivesse falando de um outro, desvendando-o. Ela não recorre ao uso comum da terceira pessoa, que, conforme Fiorin, é uma maneira de objetivar o enunciado e “ênfaticamente o papel social em detrimento da individualidade” (FIORIN, 2005, p. 100); pelo contrário, coerente ao estilo desenvolvido no texto, a subjetividade é latente em todo o desenrolar do enredo, porém, ao se distanciar um pouco no espaço dos

²⁷ “un peu oppressant” (ASIBONG; JORDAN, 2009, p. 194).

subtítulos, a narradora fala de si como se estivesse, de algum modo, a falar de outrem. O subtítulo da última seção é igualmente curioso e interessante – “Todos curados” (NDIAYE, 2010, p. 259) –, e nele temos acesso a um Ange liberto da sua chaga e agora ligado em relacionamento a Corinna, também vemos Nadia presumidamente curada da sua vergonha, e de certa forma expurgando a sua culpa através do restabelecimento do relacionamento com seus pais e desvelada em afetos pela neta. Os subtítulos são, portanto, mais um espaço de exposição dos problemas que envolvem a protagonista, ao passo que demarcam um lugar de afastamento, uma pausa que nos situa, enquanto leitores, na teia da trama.

Retomando as classificações desenvolvidas por Fiorin, outra que chama a nossa atenção é a da pessoa desdobrada (FIORIN, 2005, p. 103). Na seção anterior, quando falávamos do corpo de Nadia, fundamentamos nossa argumentação em algumas ideias de Kristeva, dentro das quais se desenvolve o perfil do ser estranho, estrangeiro, como alguém desdobrado. Aqui, porém, com o olhar voltado para o espaço linguístico, observamos mais uma vez o caráter desdobrado da figura de Nadia, uma vez que, enquanto narradora, ela se abre entre alguém que vê e vive o fato, bem como o relata. Consoante Fiorin, “temos narradores que sabem e narradores ignorantes, iludidos ou desenganados” (FIORIN, 2005, p. 103), e isso se deve também ao aspecto de esse narrador ser ou não onisciente. Em *Coração apertado*, vemos todo o enredo através do olhar de Nadia, que em muitos momentos parece buscar nos convencer a respeito das suas opiniões e conjecturas, desdobrando-se entre o pulsar confuso das suas experiências e o artifício de transformar tudo isso em palavras; todavia, em conformidade com a própria dinâmica subjetiva do romance, entendemos que a narradora não tem ciência dos fatos, e o que se deixa fitar pela história é justamente isso: de um lado, ela parece ter controle de alguns aspectos, permitindo-se fazer escolhas de esconder ou mostrar determinados detalhes das circunstâncias, porém, de outro lado, há uma firme sensação de que ela está sendo pega de surpresa por algumas condutas e de que sofre por tentar compreender ou investigar o que se passa na mente de outras pessoas que com ela convivem. Conjecturamos, portanto, que o perfil da personagem que narra concerne em ter conhecimento dos fatos que competem a seus próprios sentimentos e ações, o que a leva, inclusive, a perscrutar a partir disso a causa dos eventos a ela relacionados, entretanto, percebemos em sua atuação a característica de alguém que se vê perdida diante dos olhares e comentários reprobatórios, desenganada por ter-se iludido por tantos anos. Estes aspectos comprovam, assim, a sua perspectiva parcial sobre as ocorrências, de alguém que não tem consciência nem controle do que lhe cerca, mas, pelo contrário, enquanto narradora, é também a protagonista totalmente envolvida e influenciada pelos acontecimentos.

A efetivação do papel do narrador faz-se, então, complexa, e, de acordo com Fiorin, ele tem cinco funções: “a narrativa propriamente dita, a de direção, a de comunicação, a de atestação e a ideológica” (FIORIN, 2005, p. 105). Elas se explicam por meio da observação de que na primeira exerce-se o papel de relatar a história; na segunda, por meio da metanarração, revela-se a organização interna do texto; na terceira, tem-se acesso a um tipo de conversa do narrador para com o narratário, orientando-o; na quarta, notamos a relação afetiva, moral e intelectual do narrador com o relato e, na última, acedemos aos comentários que ele faz sobre a ação, avaliando-a segundo o ponto de vista dele e sua visão de mundo (FIORIN, 2005, p. 105-107). Na figura da nossa narradora, não conseguimos enxergar a efetivação de todos esses papéis, pois não detectamos em sua atuação a recorrência ao diálogo para com o narratário. O que assinalamos, porém, é que no discurso de Nadia ocorre, obviamente, o relato da história; arriscamo-nos a afirmar que, em certa medida, o direcionamento é posto em prática mediante a utilização dos subtítulos que norteiam e preparam o leitor; a atestação se efetiva pelo envolvimento emocional da narradora no que concerne a tudo o que está sendo contado, pois ela não somente conta o que está acontecendo, como também se envolve, se perturba, sendo agente e paciente das circunstâncias, e a sua participação ideológica se efetua, a nosso ver, quando comenta as situações de certa forma tentando selecioná-las ou mascará-las em virtude da possível responsabilidade ou culpa que ela possui. Alguns desses aspectos podem ser visualizados nos trechos a seguir:

Olho para ele, sem entender. Mas parece que o belo rosto bronzeado de Lanton se contraiu e endureceu ligeiramente, como que por efeito de uma irritação comigo que ele se esforça por não manifestar; assim guardo minha pergunta (o que é que supostamente “estou vendo”?) e lembro que fui procurá-lo esta manhã para pedir ajuda. Sinto um arrepio só de pensar que ele poderia me rechaçar. E penso então: se não tivéssemos sido tão amigos no tempo em que ele era o namorado do meu filho, será que ele se comportaria comigo como se comportou com os outros, me odiando e desprezando com a mesma naturalidade, a mesma simplicidade de sentimentos? (NDIAYE, 2010, p. 96).

Aqui observamos que Nadia se questiona a respeito de um contexto, no que tange à conversa que ela teve com o inspetor Lanton no local de trabalho dele, quando fora pedir-lhe ajuda, e se indaga sobre a própria conduta e a do outro sujeito ficcional, avaliando-as. Ela está tão fortemente envolta pela situação que titubeia com relação a seus atos, resvalando sua insegurança e os profundos diálogos que desenvolve consigo mesma. Observemos outro excerto:

Você tem medo de tudo, penso ao chegar à rua. Devo estar parecendo perdida, inquieta. Respiro pesadamente. Acabo por me confessar outra coisa: tenho o hábito de educar tanto meus alunos quanto meu filho, não gosto muito que me ensinem o que quer que seja. Já me aconteceu várias vezes, sim, é uma coisa que lamento e deploro, cortar uma conversa durante a qual pressentia que tentariam me ensinar alguma coisa, ou que contivesse essa intenção. Então eu ria ou lançava uma frase espirituosa ou deixava o recinto, sentindo o quanto minha pele se eriçava e tremia ao contato dessa ameaça que é para mim a eventualidade de que um ensinamento seja transmitido. O Ange também é assim (NDIAYE, 2010, p. 101-102).

Neste trecho temos uma personagem que está perdida na rua, e a ocasião serve como oportunidade para confessar e ponderar sobre o seu próprio comportamento, por meio de mais uma conversa consigo mesma. Ela, inclusive, além de falar de si, termina também por qualificar as atitudes de Ange, que, conforme o trecho e o olhar da narradora, são, neste caso, parecidas com as dela. Nos dois excertos destacados acima, bem como em cada âmbito da economia da trama, pensamos ser toda ela elaborada para comprovar e despertar as ambivalências da protagonista, assim como as dos outros indivíduos que com ela convivem, como podemos observar no que a narrativa permite entrever a respeito do comportamento de Lanton, por exemplo, que se coaduna à ambiguidade de ser delicado e agressivo, ou melhor, que revela na sua conduta a conveniência de somente ser agradável para com alguém diante de quem se estabelece uma relação baseada em algum tipo de interesse. As outras pessoas, que habitavam rostos parecidos com o de Nadia, talvez mapeados pelas mesmas origens, seriam alvo da mesma empatia e dignidade de tratamento que são a ela direcionados? O excerto nos provoca a reflexão e nos permite entrever a resposta, assim como o próprio desfecho da trama. Movido pela sua paixão enlouquecida por Ralph, Lanton intimida Nadia, em ocasião da viagem dela, a entregar uma carta na qual faz um pedido ao filho da protagonista:

– O que escrevo ao seu filho implica o seguinte, Nadia: se você não entregar minha carta, ficarei sabendo necessariamente, pois então ele não fará uma certa coisa que eu peço que faça.

E se apesar de tudo ele não fizer essa coisa – digo – simplesmente porque não quer fazer?

– Impossível – diz Lanton com firmeza.

Vejo nos seus olhos uma ameaça. Um formigamento corre por minhas pernas (NDIAYE, 2010, p. 98-99).

Mais uma vez observamos a linguagem de um rosto, dos olhos, que acabam por falar mais do que as palavras. Na avidez de ver seu desejo atendido, Lanton deixa escapar requintes da sua crueldade, e o tom da sua advertência atemoriza Nadia. Na finalização da história, assim, acedemos ao que parece ser a comprovação do que se deixa sugerido com o trecho

acima, no que se refere ao caráter do rapaz. Somos informados de uma notícia através de Ralph:

– O papai está morto – ele diz.
 Abalada, pergunto, meio zozna:
 – O papai?
 [...]

 – Foi o Lanton que me avisou, o seu querido Lanton, que me avisou, ele telefonou.
 – Viu só? – digo.
 – Estou certo de que, de uma maneira ou de outra, ele matou o papai – diz o Ralph. – Parecia triunfante (NDIAYE, 2010, p. 261).

O ex-marido de Nadia havia morrido, Lanton se apresenta como o mais provável suspeito do ato, mas a protagonista, pelo que se deixa especular no excerto, parece ainda apostar na inocência do inspetor e, por isso, inquieta com a notícia, resolve telefonar para ele a fim de averiguar o ocorrido:

Depois do almoço, aproveitando a sesta, telefono para Lanton. O som de sua voz me lança em tamanha desordem que, no primeiro momento, não consigo falar.
 [...]

 – Lanton – digo com dificuldade –, você fez algum mal ao pai de Ralph, o meu ex-marido? É o que Ralph está pensando. Isso é verdade, Lanton?
 – Aquele miserável – diz Lanton – se atreveu a me procurar outra vez por causa daquela história de carteira de identidade, eu o mandei pastar, nada mais.
 – Pastar – digo – o que isso significa, Lanton?
 – Não quero falar desse sujeito, por favor, não me obrigue – diz Lanton, quase ofegante. – Nadia?
 – Adeus, meu querido Lanton – digo.
 Depois de desligar, fico um longo momento incapaz de me mexer, prostrada sobre o banheiro dos meus pais, junto do telefone (NDIAYE, 2010, p. 263).

O pai de Ralph havia procurado os serviços daquele homem, da mesma forma que Nadia o fizera, bem como “toda essa gente, *nossos irmãos na tristeza*, que põe sua esperança, como ele, na improvável boa disposição de Lanton” (NDIAYE, 2010, p. 100, grifos da autora). O que recebeu em troca, porém, foi a truculência agressiva do inspetor, despejada inteiramente sobre ele. Mais um alvo da devoção de Nadia é fonte do seu espanto e do seu desengano. Aí se encerra mais uma relação e se inaugura outro desencaixe.

A exposição, na trama, dos conflitos intrínsecos a cada personagem nos ocasiona a constatação das ambivalências evidentes no romance, as quais podem permear opiniões, condutas, jeitos de ser, entre outros, e eles nos fazem lembrar de argumentos desenvolvidos por Jamie Herd (2009), dentro dos quais ela apresenta o caráter complexo de Marie NDiaye, refletindo acerca da própria história de vida da escritora, mas também no que tange a seus textos, que destacam personagens heterogêneas, deslocadas e cujas ambiguidades não lhe

possibilitam ser conformadas a concepções estanques, simplificadas, de vida. Os sujeitos ficcionais dos seus textos surgem, então, monstruosos porque são híbridos, escancaram a complexidade humana ao exibir a coexistência de bondade e mazelas, numa determinada ambivalência moral que os caracteriza, e não se deixam esgotar por definições que os limitem em categorias específicas. De acordo com Herd, “o hibridismo revela que há somente impuros” (HERD, 2009, p. 7, tradução nossa)²⁸, e tal revelação se mostra perigosa em razão de desnudar a crueldade de toda uma sociedade no que se refere a conviver e lidar com as divergências. Ainda segundo Herd, “Frequentemente representado como monstruoso, o hibridismo é ambivalente e paradoxal, ele atrai e fascina porque permite perceber uma diferença, mas provoca medo porque ameaça a ordem estabelecida” (HERD, 2009, p. 7, tradução nossa).²⁹

NDiaye apresenta o perfil de uma autora discreta, e, nas entrevistas por ela prestadas, ouve-se sempre o discurso de alguém que afirma não escrever movida por pensar essencialmente em questões raciais ou de gênero, por exemplo; entretanto, ao expor em seus escritos personagens claramente híbridos, ambivalentes, ela nos proporciona enxergar um trabalho notável contra, dentre outras, as concepções centralizadas a respeito de identidade, ensejando o desvendar das instabilidades identitárias e dos dramas familiares (HERD, 2009, p. 63). Consoante Herd,

Se Marie NDiaye não corresponde à imagem de uma escritora engajada – discreta, antes reticente ao ver suas obras associadas ao sentido de uma luta feminista ou ao ser proclamada como autora africana, a identidade subjetiva encenada nesta obra toca a inquietação identitária em seus limites e problematiza a identidade nacional, os discursos estereotipados, o feminino e o racial (HERD, 2009, p. 59-60, tradução nossa).³⁰

Herd faz a consideração acima no seu texto sobre o livro *Autoportrait en vert*, no entanto ela também pode ser facilmente aplicada ao romance em estudo nesta dissertação, posto que mediante a atuação de Nadia somos levados do mesmo modo a refletir a respeito de questões concernentes, inclusive, às opiniões estereotipadas sobre aspectos raciais e nacionais. Segundo a mesma pesquisadora, a produção de NDiaye é de maneira geral problemática, visto

²⁸ “[...] l’hybridité révèle qu’il n’y a que des impurs” (HERD, 2009, p. 7).

²⁹ “Souvent figurée comme monstrueuse, l’hybridité est ambivalente et paradoxale: elle attire et fascine parce qu’elle fait percevoir une différence, mais elle fait peur parce qu’elle menace l’ordre établi” (HERD, 2009, p. 7).

³⁰ “Si Marie NDiaye ne correspond pas au portrait d’une écrivaine engagée – discrète, plutôt reticente à voir ses subjective mise en scène dans cette oeuvre pousse l’inquiétude identitaire à ses limites et problematise l’identité nationale, les discours stéréotypés, le féminin, le racial” (HERD, 2009, p. 59-60).

que vai ao encontro de ideias pré-concebidas sobre, por exemplo, o pertencimento cultural (HERD, 2009, p. 4, tradução nossa).

Dando continuidade às concepções que vêm sendo levantadas a partir de estudos de Fiorin (2005), ele também se dedica a falar sobre o papel relevante desempenhado pelas categorias de tempo e espaço, ambas totalmente ligadas e guiadas pelos direcionamentos exercidos pela categoria de pessoa.

Ao desenvolver sua argumentação sobre a temporalidade, Fiorin recorre a algumas ideias apresentadas por Santo Agostinho. Visitamos, portanto, as suas *Confissões* (2006) e constatamos que ele se faz as seguintes perguntas: “Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo brevemente?” (AGOSTINHO, 2006, p. 278). E, ciente da complexidade que é defini-lo, o próprio Santo Agostinho responde: “Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei” (AGOSTINHO, 2006, p. 278). Ele afirma que nós “andamos constantemente com o ‘tempo’ na boca” (AGOSTINHO, 2006, p. 286), visto que comumente utilizamos expressões que contêm essa palavra, como: há quanto tempo não nos vemos? Quanto tempo demorou fazendo isto? Além dessas, são citadas outras, e nelas compreendemos o que está sendo dito, bem como somos tranquilamente compreendidos, apesar da dificuldade que o termo em si evoca. Por fim, Santo Agostinho chega à conclusão de que “o tempo é uma certa distensão” (AGOSTINHO, 2006, p. 288) e o apresenta da seguinte maneira:

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos (AGOSTINHO, 2006, p. 292).

Associado diretamente ao espírito e às nossas impressões, então, de acordo com o filósofo, dentro de nós o tempo se realiza por meio da expectativa, da atenção e da memória, as quais se efetivam de modo que a espera é que faz longo o futuro, o olhar é que perdura o presente e o pretérito subsiste mediante a longa lembrança do passado (AGOSTINHO, 2006, p. 293). Medido, portanto, o tempo, a partir das referências que dentro de nós existem sobre ele, na lógica do raciocínio de Agostinho, Fiorin conclui que “o que permite ter certeza de que o tempo pode ser medido é a linguagem” (FIORIN, 2005, p. 133), pois se estendem na alma as impressões de memória e espera (FIORIN, 2005, p. 138), as quais poderão ser expressas somente por meio da linguagem. Desse modo, Fiorin reitera que “a narrativa exprime

sucessões, antecipações, lembranças, instabilidades...” (FIORIN, 2005, p. 140), expressando-se conforme uma ordem própria, alheia ao tempo crônico.

Vislumbramos a independência na ordenação da temporalidade em *Coração apertado* ao observarmos que o texto não necessariamente segue uma lógica comum ao tempo cronológico, conforme comentamos, a narração se efetiva de modo a conter dentro de si momentos sequenciados do que está sendo relatado, mas também é pausada por digressões, dentro das quais há um retorno nítido ao passado e a sensação obtida é de que, de certa maneira, ele está sendo revivido. A narrativa acontece, assim, como uma “transformação [...] correlacionada a um antes e um depois [...]” (FIORIN, 2005, p. 140), a qual é representada no texto. Por essa concepção, depreendemos que, ao narrar os acontecimentos vivenciados na sua história, Nadia os transforma, refazendo-os por meio do jogo do relatar, que se vê influenciado por momentos distintos de referência e em conformidade com as diferentes emoções despertadas por cada uma delas. O tempo é, desse modo, fruto do “efeito de sentido produzido na e pela enunciação” (FIORIN, 2005, p. 191), por isso o nosso olhar se volta para um tempo totalmente elaborado pelo espírito confuso da protagonista e pelas impressões conturbadas provenientes dele. Daí se explica, por exemplo, a sua inquietação durante as andanças pelas ruas de Bordeaux, quando ela tem a nítida sensação de não estar conseguindo entender ou ter controle do tempo. A agitação das ocorrências desorganiza os sentidos da protagonista, o que a faz perder a noção de temporalidade e espaço, e isso, de igual modo, transborda na sua linguagem, transmitida para o leitor através de uma mistura entre o que na personagem se traduz como expectativa, atenção ou memória.

Ao concluir o seu estudo sobre as categorias da enunciação, Fiorin dedica a atenção para falar do espaço da linguagem. Nesta seção, depreende-se o fato de que o autor reconhece que, assim como o tempo, a espacialidade se efetiva como um ponto no espírito³¹, ou seja, ela também se realiza por meio da relevante atuação da pessoa que desenvolve o discurso, pois todos os objetos presentes na narrativa giram em torno de um ego que se faz como ponto de referência e localização (FIORIN, 2005, p. 262). Observamos, portanto, que, no espaço da fala de Nadia durante o romance, há o esboço de um lugar dominado pela sua economia, pelo que ela escolhe transmitir ou revelar do discurso dos outros. A narrativa, apesar de conter longos momentos em que a protagonista transborda suas conjecturas e seus conflitos, não se mantém em monólogo, mas, dá-se espaço para ouvir a voz de muitas personagens, entretanto o que não podemos esquecer é que todos esses diálogos são transmitidos por meio do filtro

³¹ Vide “epígrafe” em Fiorin (2005, p. 257).

dos ouvidos, do olhar e da interpretação de Nadia, cerceados pelo espaço da sua linguagem, sujeitos ao labirinto da sua confusão mental.

Conforme vimos sobre a escolha do vocabulário utilizado pela narradora para nomear seus sentimentos e para qualificar o seu estado, por exemplo, pudemos perceber que a espacialidade da sua linguagem é marcada por sensações dúbias, realidades controversas. Sendo assim, pensamos que o modo como ela agencia o espaço dado à fala dos outros pode, inclusive, perfazer-se confuso, pois ela relata o que vê e ouve a partir do seu próprio modo, duvidoso e envergonhado, de enxergar e escutar. A cisma parece travestir intenções, modificar cenários, de maneira a nos fazer selecionar somente aquilo que estamos engajados ou direcionados para ver e transbordar.

Na seção anterior, argumentamos que toda a trajetória de Nadia, o trato com o seu corpo e o dos outros, a inserção em determinados locais, a sua maneira de lidar com os objetos e também os critérios nos quais se baseava para manter ou refutar relacionamentos fundamentavam-se no seu projeto de rosto, submetido ao agenciamento da máquina de rostidade na qual ela buscou inserir-se. Todavia, a derrocada desse projeto, que se inaugura por meio do insólito dos acontecimentos, traz consigo um questionar paulatino dos seus agenciamentos e uma reflexão a respeito da crueldade que se desenvolveu como justificativa para a efetivação dele. Nesse viés, portanto, passa-se a observar na postura da personagem, mesmo que em alguns momentos de modo supostamente inconsciente, a tentativa de desfazer o rosto ou, melhor, os agenciamentos impostos sobre ele, porém, de acordo com Deleuze e Guattari, “corre-se aí o risco da loucura” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57). Ao final da história do livro, então, sugere-se o gosto da possibilidade de os sentidos de Nadia não estarem mais trabalhando em suas condições de plena consciência e domínio mental; ela chega, inclusive, a ter dificuldade em identificar, aceitar o corpo que para ela se apresenta diante do espelho: “[...] me olho longamente no espelho, tentando compreender quem é essa mulher que parece ser eu, mas cuja imagem quase não consigo fazer corresponder à ideia que tenho de mim” (NDIAYE, 2010, p. 119).

As suas andanças sem norte por Bordeaux, por exemplo, confundiram profundamente as capacidades dela, fazendo parecer que seguiria de fato para as raias da loucura, é o que ela mesma coloca em questão em determinado momento da sua crise pela cidade:

Sei muito bem que é uma visão do meu espírito inquieto. Estou lúcida, sou capaz de compreender meu exagero, mesmo sentindo medo e desconfiança. Mas esse discernimento não impede meu coração, *meu pobre coração envolto em gordura*, de bater disparado sempre que alguém surge diante de mim com ar de espanto (falso?) e me fita com a atenção assustada de quem não reconhece a pessoa que esperava ver.

Não, não estou louca. Por que imaginar que tudo que me cerca tem ligação direta comigo? (NDIAYE, 2010, p. 105, grifos da autora).

A desorganização do espaço mental de Nadia faz com que ela, inclusive, deixe no ar a probabilidade de os outros indivíduos não mais reconhecerem a sua pessoa, o que se explica também pelo fato de, como afirmamos acima, o seu (projeto) rosto estar sendo desfeito. Associado a esse presumido movimento de dismantelar um possível rosto, não podemos também esquecer de que, simultâneo a ele, a protagonista se encontra, inclusive, em uma firme agitação causada por suas infindáveis dúvidas, as quais, de acordo com Flusser ameaçam “solapar os últimos pontos de apoio do senso de realidade” (FLUSSER, 2011, p. 25). Isto posto, temos de convir que a loucura na protagonista seria algo iminente, caso ela mesma não extravasasse sua perturbação por meio de pensamentos desordenados ou se, aliado a isso, não fugisse do contexto que a execrava. Tal argumentação se constata, dentre outros, mediante o próprio título da última seção do romance, aqui antes citado – “Todos curados” (NDIAYE, 2010, p. 259).

Se seguirmos a lógica de que Nadia, afastando-se enquanto personagem, criou os subtítulos presentes na sua narrativa, depreendemos que ela mesma se considerava doente, não somente Ange era alvo de algum tipo de moléstia. Ela estava adoecida por suas convicções insalubres, confusa por não conseguir controlar os seus próprios pensamentos, massacrada por cada vez mais se deparar com a violência impressa por meio das suas ações e posicionamentos diante da vida e das pessoas. Nem todos os âmbitos da vida da personagem parecem ter sido resolvidos em ocasião do desfecho do enredo, a exemplo da sua relação com Ralph, que aparentava permanecer conflituosa e fragilizada, contudo, lidar com a memória do passado ao rever os pais e a expectativa do presente ao poder conviver com Souhar, sugeria a oportunidade de um novo futuro, dentro do qual Nadia se encontraria mais apaziguada consigo mesma, tratada de muitas feridas, enfim, curada.

O que se deixa entrever no excerto do livro mencionado acima, na descrição da sua crise pelas ruas da cidade, é o aparente esforço da protagonista em tentar organizar os seus pensamentos para que não se desfaça, enfim, do controle e se atinja o nível do abandono completo da razão. Seria plausível, dentro do espaço opressor em que estavam apertados, que os distintos tempos da sua história se mesclassem de tal modo a provocar a sua perda das referências pessoal, temporal e espacial, e, nesse processo, ela estaria genuinamente presa ao labirinto, enredada por suas próprias lacunas e seus caminhos, supostamente louca. Entretanto, ao planejar e executar a sua fuga, Nadia assume o risco e retoma o fio condutor de acesso a sua memória, que será revisitada em seus cantos mais escondidos através, por

exemplo, do reencontro com pessoas que povoaram a sua história pretérita e que evocam lembranças a partir das quais a personagem pode visitar e de alguma forma se resolver com o seu passado. Um destino novo também carrega consigo a potencialidade de um novo começo, que pode se realizar de modo totalmente distinto ao primeiro, caso haja, sobretudo, o esforço por parte daquele que na nova experiência se envolve.

O que para nós, contudo, representa a maior contingência de mudança é o recurso ao extravasar dos conflitos por meio da linguagem. Ele contribui para o seu resgate e sua presumida transformação por meio do operar de um discurso que se faz disponível à instabilidade, mediante a qual as ideias mudam de lugar, se reconfiguram e, certamente, se aperfeiçoam. E esse mesmo discurso, ao ser acessível também por concepções distintas e divergentes, exhibe o seu belo canto polifônico porque é nessa variedade que perfaz a sua riqueza. No ambiente das opiniões fixadas e inflexíveis de Nadia, não havia, por exemplo, espaço para se ter uma televisão em casa, pois ela, juntamente com Ange, não queria se afastar da sua pretensa intelectualidade, e o objeto em questão, nesse caso, seria uma oposição à vida intelectual, uma entrega a prazeres banais. Além disso, eles não desejavam gastar seu tempo para dar atenção a outros indivíduos que não faziam parte do seu ciclo bastante restrito de camaradas. Mas até essa negação efusiva, de certo modo boba, de não ter televisão, é cutucada na reta final do livro. A personagem, já abrigada na casa dos seus pais, observa:

Meus pais riem com gosto, como crianças, diante da televisão. Acontece também de ficarem profundamente comovidos. Queriam que eu visse com eles esse programa – mas como poderia fazer isso?

– Meu marido e eu não tínhamos televisão – quase cheguei a dizer, com um pouco de agressividade arrogante.

Felizmente as palavras não transpuseram meus lábios (NDIAYE, 2010, p. 263).

O programa de televisão a que assistem avidamente os pais e ao qual curiosamente se refere Nadia nesse trecho é um “em que pessoas desesperadas procuram reencontrar familiares misteriosamente desaparecidos” (NDIAYE, 2010, p. 262). Além do inusitado dessa informação, o que também atrai o nosso olhar no cenário acima é perceber uma presumível transformação em Nadia. Se ela não mudou de opinião e continua pensando que ver televisão é algo detestável, isso não fica claro no texto e é, para nós, de somenos importância. O que nos interessa, entretanto, é que de alguma forma a conduta da personagem mudou e, conseqüentemente, a sua linguagem. Numa situação que para ela se faria amplamente propícia, ela consegue deixar de transbordar sua arrogância, escolhendo o caminho do silêncio e do aparente controle das próprias palavras. O seu pensamento, que antes se expunha

totalmente alisado, supostamente sem clareza de limites, apresenta agora características de um estriamento que, efetivado em seu devido equilíbrio, pode contribuir para uma maior harmonização de si mesmo e dos espaços dentro dos quais estamos e somos inseridos e onde a protagonista passou a se inserir. De alguma maneira, aceitar os prazeres dos pais é, para ela, aceitar a sua própria origem.

A espacialidade da linguagem perfaz, desse modo, como que um ambiente no qual há uma potencialidade latente de mudança, lugar propício para o extravasar das nossas máscaras e ambiguidades. Com efeito, Nadia reelabora sua história de vida não somente por meio da ocupação de lugares distintos e da fuga de contextos que lhe pareciam insalubres, mas sobretudo mediante seu discurso, assim ela se permite dispersar suas angústias, verter seus medos e flexibilizar suas verdades inquestionáveis. Do mesmo modo, entendemos que é também através desse espaço linguístico (e literário) que NDiaye exerce o seu papel, a sua luta, o seu lugar. Em ocasião de uma entrevista, fizeram a ela a seguinte pergunta a respeito de suas personagens: “Podemos ver no seu destino uma ‘representação exagerada’ da sua história pessoal, da sua própria infância? Sim, sem dúvida. Exagerar é um meio de falar de si sem falar exatamente. De fato, eu só falo de mim, mas de uma maneira deformada” (NDIAYE, 1996, tradução nossa).³²

Logo, compreendemos que, ao se esmerar no trabalho de falar de si, a escritora termina por tocar em questões que podem perpassar todos os indivíduos, abrindo-lhes espaço para sua própria reflexão, organização e transformação. Ao expor na sua obra a figura de personagens complexas, que se dividem, por exemplo, entre as ambivalências de uma moral questionável, abre-se a oportunidade de reconhecer os indivíduos como o são, muitas vezes estranhos e esquisitos até para si mesmos. Enxergamos, no livro *Coração apertado*, um texto que pulsa a respeito de aspectos raciais e questiona as bases do que se pode chamar de nacional e estrangeiro, todavia entendemos que as discussões ali levantadas não somente versam sobre tais questões, mas também destacam a complexidade do ser humano como um todo, identificando as suas inadequações, independentemente da área na qual se situam.

³² “Peut-on voir dans leur destin une ‘représentation exagérée’ de votre histoire personnelle, de votre propre enfance? Oui, sans doute. Exagérer, c’est un moyen de parler de soi sans en parler vraiment. En fait, je ne parle que de moi, mais d’une manière déformée” (NDIAYE, 1996. Disponível em: <http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3003>. Acesso em: 05 jan. 2019).

CONSIDERAÇÕES ATUAIS³³

Investir tempo e energia para refletir sobre questões que circunscrevem o espaço mostrou-se como um caminho bastante enriquecedor e prolífico, pois pensar nesse componente tão absoluto da vida nos permitiu ampliar a cosmovisão de como ele se insere, localiza e efetiva nos diversos âmbitos que compõem a existência. Encarado enquanto espaço geométrico ou literário, ambas as classificações se mantêm como um caminho aberto à complexidade, apesar do seu caráter absoluto, que resulta no abarcar de todo tipo de cenário, onde tudo está imbricado, relacionado à espacialidade. Analisá-la, porém, realiza-se como um trajeto norteado pela relação e pelo relativo, já que só ganha forma e sentido por meio dos agenciamentos, das construções e das produções de significado realizados sobre ela.

Do mesmo modo, mergulhar na história do romance de Marie NDiaye constituiu-se para nós como um trajeto diretamente relacionado ao desafio de buscar compreender como se dá a atuação da protagonista nos ambientes em que se inscreve no decurso da história e, a partir disso, fazer uma analogia a respeito de como o sujeito contemporâneo se insere nos espaços os quais ocupa. A narrativa se apresenta como uma espécie de confissão, lugar no qual Nadia pouco a pouco vai deixando escapar os motivos da sua vergonha e da sua dúvida, e, nesse processo, podemos ter movimentos em que nos perturbamos a partir do envolvimento em suas angústias e com o qual nos identificamos, ao vermos, como que em um espelho, nas mazelas de Nadia as nossas próprias mazelas. Como, por esse motivo, de certo modo nosso sistema emocional pode se deixar levar e agitar pela trama, outro obstáculo por ela exposto é o da necessidade de mantermos o olhar sempre alerta, desconfiado das intenções da narradora, que parece pretender nos enredar nos seus enigmas. Consoante visto por meio da nossa trajetória de análise, ela vive e se movimenta fundamentada em um projeto a partir do qual pretende justificar todas as suas atitudes e escolhas, por isso, pensamos no seu esforço em fazer o leitor acreditar na sua legitimidade, envolver-se em sua culpa.

Ao finalizarmos o processo de escrita, somos confrontados pelo reconhecimento de que um percurso de análise literária se faz de modo laborioso porque, além dos entraves impostos pelo próprio texto, que se abre em enigmas para nós, a cada nova leitura e/ou conversa somos incitados a trilhar novos caminhos interpretativos, a visitar outras fontes, a rever conceitos que para nós pareciam firmemente estabelecidos. Nesse sentido, portanto, é

³³ Esta terminologia foi utilizada por Tzvetan Todorov em um dos capítulos do seu livro *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto* (2014) e foi aqui também adotada por fazer todo sentido para nós, devido ao caráter móvel e crescente evocado por ela.

que optamos por intitular as nossas considerações como atuais porque, assim como a existência do indivíduo contemporâneo, nossas concepções se deslocam em ritmo perene, mediante novos diálogos, novas reflexões, novos olhares. O que temos de estável nesse aspecto, contudo, é a convicção de que o texto literário nos abre muitos espaços, proporcionando-os identificação e elucubrações talvez nunca antes ponderadas, as quais, por sua vez, de algum modo nos organizam e nos humanizam. Para nós, portanto, pesquisar sobre literatura é um lugar aberto a angústias, mas também ao prazer na existência.

Nesse processo, então, desenvolver a escrita desta dissertação configurou-se como uma atividade suficientemente instigante, que redirecionou o nosso olhar a respeito das nossas próprias concepções de existência e humanidade. Caminhar, juntamente com Nadia, por sua casa e pela cidade de Bordeaux nos proporcionou a reflexão de que mesmo os espaços mais supostamente dados à intimidade e ao pertencimento podem abrigar incongruências e um profundo questionamento da própria identidade, bem como do significado das relações que mantemos nesses lugares. Ao percorrermos, por sua vez, o espaço do corpo e junto com ele realizarmos um percurso de compreensão da história do rosto, fomos invadidos pelo espanto em constatar de que modo cruel podemos estabelecer nossas escolhas e como a sociedade em geral integra e produz o agenciamento de um poder despótico, que estabelece padrões e hierarquias dentro das quais os indivíduos se encaixam ou não. Estes podem passar o resto das suas vidas no anseio por serem aceitos, o que é capaz, inclusive, de gerar diferenciadas consequências desastrosas. Por último, ao mergulharmos na espacialidade da linguagem, notamos que ela se faz profundamente aberta ao risco de perder-se no tempo e no espaço da sua própria instabilidade, todavia, quando conduzida de modo razoável, ela é a contingência da transformação, espaço essencialmente caótico que pode gerar ordem e vida nova.

Comprendemos, assim, que a economia dos espaços na trama do romance alvo do nosso estudo é realizada de maneira rica e complexa, o que nos evoca o próprio perfil do sujeito contemporâneo, que, permeado por identificações e localizações diversas, perfaz na sua vida a necessidade de um constante lidar com novos conceitos. Este sujeito, refletido no texto, aponta e escancara as dificuldades apresentadas em lidarmos com a efetivação do sentido de aceitação, que anda tão mencionado, mas muito pouco posto em prática.

Em *Coração apertado* temos o perfil de uma mulher, negra, filha de imigrantes agredindo e sendo agredida a fim de fazer-se assimilada e pertencente ao contexto no qual pretende se inserir, todavia, conjecturamos que os questionamentos suscitados pela leitura não se esgotam no que concerne somente a esta classificação, mas nos fazem ponderar a respeito da situação do ser humano em geral, que se vê inadequado em distintos espaços, buscando

encaixar-se e fazer-se aceito. Nesse sentido, o trabalho da linguagem realizado pela autora se apresenta para nós como algo bastante pertinente e político porque, fora das instâncias de poder, desmascara, mediante a atuação de personagens corriqueiras, com vidas comuns, a crueldade de uma sociedade apodrecida. Por esta lógica, terminamos por perceber que o espaço linguístico se concebe em sua contingência de proporcionar algum tipo de conscientização, de humanização, de mudança despertada pelas palavras.

Localizada no cenário europeu e francês, Marie NDiaye é subversiva ao delatar nos seus textos as concepções centralizadas e estanques de identificação e pertencimento, provocando, nesse sentido, por meio do mimetismo e da paródia (HERD, 2009, p. 89), a desconstrução da identidade francesa. Sendo assim, pensamos que ela realiza uma crítica arguta de sérios problemas que permeiam a realidade das pessoas nos dias atuais. Como em um jogo aberto à intertextualidade (HERD, 2009, p. 10), o seu romance destaca e problematiza os variados discursos que compõem a atualidade, proporcionando-nos confronto e avidez por transformação.

Entendemos, inclusive, que a despeito de o romance ser uma espécie de denúncia, a autora o faz de forma bela, de uma maneira que nos possibilita a fruição apontada pelas palavras de Todorov, quando ele afirma que há somente um absoluto que subsiste no mundo, a saber: a beleza (TODOROV, 2014, p. 286). O poeta, então, ao atingi-la, contribui para redimir um cotidiano desolador, melhorar o mundo e dar sentido à sua própria vida (TODOROV, 2014, p. 286). Sendo assim, observamos, com efeito, que, enquanto escritores e/ou pesquisadores de literatura, somos igualmente desafiados a no mundo refletir o belo porque, neste exercício, ao substituímos “o caos pela ordem” com este trabalho de “artesão ou artista” (TODOROV, 2014, p. 318), nos tornamos agentes e em certo modo responsáveis pelo seu aperfeiçoamento, bem como geramos e/ou damos vida à nossa própria existência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-65.

AGOSTINHO, Santo. Livro XI. O homem e o tempo. In: AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira, A. Ambrósio de Pina. 21. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. p. 266-296.

ASIBONG, Andrew; JORDAN Shirley (Orgs.). *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*. Lilles: Presses Universitaires Charles-de-Gaulle, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. Semiología y urbanismo. In: BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. 2. ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993. p. 257-266.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 1980.

BÍBLIA SHEDD. Gênesis. In : *Bíblia Shedd*. Edição Russell P. Shedd. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 1997.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços Literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydeé Ribeiro (Orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 131-138.

BULFINCH, Thomas. Prometeu e Pandora. In: BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 23-28.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 169-193.

CARDOZO, Irene Correa de Paula Sayão. Reescritas fantásticas e fantasmáticas do “eu” em Marie NDiaye. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 21, p. 80-89, 2015.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James; HUNTER, Ian; COHEN, Jeffrey Jerome; GIL, José. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CORBEAU, Jean-Pierre. Alimentation. In: MARZANO, Michela (Org.). *Dictionnaire du Corps*. Paris: Puf, 2007. p. 39-42.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Trad. Peter PálPelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero - Rostidade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueley Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3. p. 28-57.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 3. ed. v. 23. São Paulo: Ática, 1994, Série Princípios.

DOURADO, Autran. Proposições sobre labirinto. *Colóquio Letras*, n. 20, p. 5-12, 1974.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012, p. 393-413.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v. 3. p. 411-422.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 1919. v. XVII. Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/livros/volume-17/vol-xvii-9-o-estranho-1919/>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

GENETTE, Gérard. La littérature et l'espace. In: GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. p. 43-48.

GENETTE, Gérard. Espaço e Linguagem. In: GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99-106.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Semear*: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 179-188, 1997. Disponível em: <http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERD, Jamie. *Hybridité et identité, les enjeux d'Autoportrait en vert de Marie Ndiaye*. 101 f. Mémoire de Master. Maîtrise en Études Littéraires. Université du Québec à Montréal. Montréal, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. Visage. In: MARZANO, Michela (Org.). *Dictionnaire du Corps*. Paris: Puf, 2007. p. 974-980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Narrador-protagonista. In : LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo : Ática, 1985. Série Princípios. p. 43-47.

LETSCH, Nathalie. *Procédés de distanciation chez Marie NDiaye*. 77 f. Mémoire de Master. Faculté de Lettres et Sciences Humaines. Université de Neuchâtel. Neuchâtel, 2010.

MARZANO, Michela. La greffe du visage. In: MARZANO, Michela (Org.). *Dictionnaire du Corps*. Paris: Puf, 2007. p. 980.

MILON, Alain. Corps Étranger. In: MARZANO, Michela (Org.). *Dictionnaire du Corps*. Paris: Puf, 2007. p. 235-238.

NDIAYE, Marie. *Coração apertado*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NDIAYE, Marie. *Mon coeur à l'étroit*. Paris: Galimard, 2007.

NDIAYE, Marie. *Quant au riche avenir*. La vie ordinaire selon Marie Ndiaye. Entrevue à La matricule des anges. 1996. Disponível em: <http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3003>. Acesso em: 5 jan. 2019.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 555-580.

PAJOLLA, Alessandra Dalva de Souza. A reinvenção fantástica na literatura de autoria feminina francesa. *Cerrados*, v. 22, n. 36, p. 197-208, 2013.

RABATÉ, Dominique. *Marie Ndiaye: un livre CD*. Paris: Culturesfrance/Textuel, 2008.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado, fundamentos teórico e metodológico da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. *Aletria*, v. 15, p. 221-229, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Trad. Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

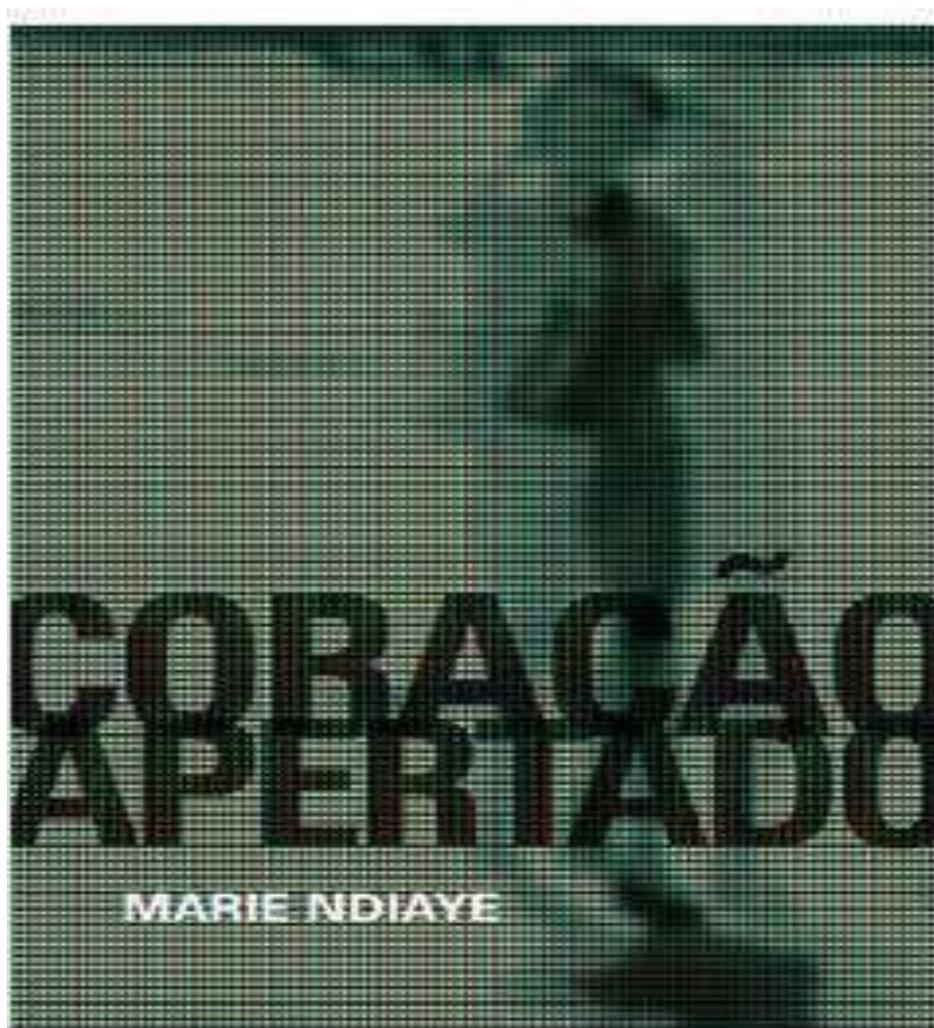
TODOROV, Tzvetan. Viver com o absoluto. In: TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Trad. Caio Meira. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014. p. 251-350.

ANEXOS

Marie NDiaye
Mon cœur à l'étroit



(Capa do livro publicado em 2007 na França, pela Folio)



(Capa do romance publicado no Brasil em 2010, pela Cosac Naif)