

Reflexões sobre o estranho-familiar em *Mon coeur à l'étroit*, de Marie NDiaye e *A metamorfose* de Frantz Kafka

Reflections on the uncanny in *Mon coeur à l'étroit*, by Marie NDiaye and *The metamorphosis* of Frantz Kafka

Irene Correa de Paula Cardozo¹

Gisele Valle Anastacio²

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Faremos, no presente artigo, uma análise romance *Mon coeur à l'étroit* (2007) [*Coração apertado* (2010)] da escritora francesa Marie NDiaye, propondo uma interface com a novela *A Metamorfose* (1915), de F.Kafka, e o conto *O homem de areia* (1815), de E. A. T. Hoffman, que serviu de referência para Sigmund Freud (1919) na elaboração do conceito de “infamiliar”. As obras em questão se deslocam em direção ao insólito, pois inserem no plano narrativo elementos inverossímeis que estariam metaforicamente relacionados às feridas traumáticas e narcísicas dos protagonistas. Em síntese, na esteira do discurso literário sobre o Fantástico (TODOROV) e do discurso psicanalítico sobre o infamiliar (FREUD) e sobre o Real (LACAN), procuraremos pensar a experiência da metamorfose e do insólito nas narrativas em questão. Ao nosso ver, a noção de Real, compreendida por J. Lacan (1975) como o que estaria do lado oposto ao da realidade, configurando-se na ordem do inominável, do que escaparia a uma expressão clara, ordenada e racional, se aproximaria da categoria de Fantástico, pois trata-se de um modo narrativo que se propõe a expressar o inaudito e a inquietante estranheza que nos habita.

Palavras-chave: Infamiliar; Fantástico; Insólito; Psicanálise; Literatura francesa

Abstract: In this article, we will analyze the novel *Mon coeur à l'étroit* (2007) [*My Heart Hemmed In* (2017)] by the French writer Marie Ndiaye and propose an interface with the novel *The Metamorphosis* (1915) by F.Kafka, and the short story *The Sandman* (1815) by E. A. T. Hoffman, which served as a reference for Sigmund Freud (1919) in the construction of the “unfamiliar” concept. These literary works move towards unusual as they insert unrealistic elements which could be related to the traumatic and narcissistic wounds of the protagonists. In summary, based on the literary discourse on the Fantastic (TODOROV) and the psychoanalytic discourse on the unfamiliar (FREUD) and the Real (LACAN), we aim to reflect upon the metamorphosis experience and the unusual in the selected narratives. Our analysis suggests that the idea of Real, as proposed by J. Lacan (1975), as something that is on the opposite side of the reality, configuring itself in the order of the unnamable, of what would escape from a clear, organized, and rational expression, would approach to the category of Fantastic because it is a narrative mode that proposes to express the unheard of and the disquieting strangeness that inhabits us.

Keywords: Unfamiliar; Fantastic; Unusual in fiction; Psychoanalysis; French Literature

Recebido em 23 de junho de 2022.

Aprovado em 11 de agosto de 2022.

¹ Pesquisadora da UFF. E-mail : irepaula@gmail.com

² E-mail: giselevalleanastacio@gmail.com

Introdução

Importa-nos, no presente artigo, pensar a literatura como manifestação estética que permite um deslocamento de sentidos que abre caminho para a subjetividade do sujeito (leitor e autor) inserido e determinado pela linguagem (campo simbólico). Sem compromisso com o verídico, transpassando os limites de tempo e espaço, o campo literário faz emergir tensões entre o factual e o fictício, o verossímil e o inverossímil, o individual e o coletivo, revelando-se uma via privilegiada para tratar a realidade e o Real³, bem como as mais diversas manifestações do Eu e sua relação com o Outro.

É por meio desse deslocar de sentidos, de um desconcertante transpasse de fronteiras, que amplia as possibilidades de manifestação das singularidades e ambiguidades do sujeito, que se produz o universo literário da escritora francesa Marie NDiaye. Seu romance *Mon coeur à l'étroit* (2007) [*Coração apertado* (2010)]⁴, objeto da presente análise, revela as angústias do Eu em sua relação com o Outro, com a experiência de alteridade e com “inquietante estranheza”, admitindo a realidade fraturada, de um mundo regido por ambivalências potencialmente humanas.

NDiaye nasce na França, em 1967, de uma mãe francesa e um pai senegalês, começa a escrever muito jovem, tendo seu primeiro romance, *Quant au riche avenir* (1985), publicado pela prestigiosa *Éditions de Minuit*, aos 18 anos. Sua produção literária avança incessante e reconhecida pela crítica especializada, a exemplo dos inúmeros prêmios literários, entre os quais os prestigiosos *Goncourt* (2009), pela publicação de *Trois femmes puissantes*, e *Fémima* (2001) pela publicação de *Rosie Carpe*. É importante ressaltarmos que NDiaye, que é negra e tem sobrenome senegalês, mesmo sendo francesa – tendo sido criada nos arredores de Paris, sem contato com a África – tem sua identidade de “autora francesa” frequentemente questionada devido à cor da pele e ao sobrenome advindos do pai.

O enredo de *Coração apertado* (2010) explora a vida do casal de professores *Ange* e *Nadia* que lecionam em um colégio em Bordeaux. Cercados pela convicção de que são exemplos a serem seguidos e admirados no colégio, eles se veem, porém, envoltos em um drama, visto que *Ange* será atacado/esfaqueado, aparentemente sem motivo, em

³ Usamos Real, com maiúscula, para designar o conceito psicanalítico desenvolvido por Jacques Lacan (1974/1975) e definido em relação a outros dois registros psíquicos, o Simbólico e o Imaginário. Trata-se daquilo que não pode ser simbolizado totalmente, pois toca no que há de mais íntimo no sujeito (medos, desamparos, falta e incompletude).

⁴ Trabalharemos no presente artigo com a edição brasileira, publicada pela Cosacnaif em 2010, com tradução de Paulo Neves.

pleno exercício da função e passará grande parte da narrativa em definhamento causado por um esfaqueamento tão contundente quanto inexplicável. Simultaneamente ao processo pelo qual passa *Ange*, temos o da narradora *Nadia*, que se depara com lembranças traumáticas recalcadas ao procurar o filho, *Ralph*, com quem tem uma relação conturbada. Além da estranha ferida de *Ange*, a narradora passa, ao longo da narrativa, por inúmeras experiências insólitas, inclusive uma inaudita metamorfose corporal.

O campo literário em *Coração apertado* (2010) torna possível a aparição de elementos que fogem da compreensão, do que é plausível e crível, tratando, assim, não somente da realidade, mas também do Real, em uma leitura psicanalítica. Do ponto de vista da teoria literária, trata-se de pensar a aparição desses elementos inverossímeis, levando em consideração as definições do crítico literário Tzvetan Todorov (1975), a respeito do gênero Fantástico. Ao nosso ver, a noção de Real, compreendida por Lacan (1975) como o que estaria do lado oposto ao da realidade, configurando-se na ordem do inominável, do que escaparia a uma expressão clara, ordenada e racional, se aproxima do conceito de Fantástico, tendo em vista que se trata de um modo narrativo que se propõe a expressar o inaudito e a inquietante estranheza que nos habita.

Faremos uma análise do romance *Coração apertado* (2010), de NDiaye, propondo uma interface com a novela *A Metamorfose* (1915), de Frantz Kafka, e o conto *O homem de areia* (1815), de E. A. T. Hoffman, que serviu de referência para Freud (1919) na elaboração do conceito de “infamiliar”. As obras em questão se deslocam em direção ao insólito, pois inserem no plano narrativo elementos inverossímeis que estariam metaforicamente relacionados às feridas traumáticas dos personagens. Em síntese, na esteira do discurso literário sobre o Fantástico (TODOROV) e do discurso psicanalítico sobre o infamiliar (FREUD) e sobre o Real (LACAN), procuraremos pensar a experiência da metamorfose e do insólito nas narrativas em questão.

1. O infamiliar: uma leitura freudiana

Em 1919, no ensaio “O infamiliar” ([1919] 2019) [*Das Unheimliche*], Freud analisa o sentimento do estranho, do inquietante, usando como ponto de partida o desconcertante conto “O homem de areia” de E. A. T. Hoffmann, ([1815] 2010). A palavra alemã *unheimliche*, escolhida por Freud para dar título ao ensaio, etimologicamente revela uma dualidade, pois enquanto se refere ao familiar “*heimliche*”, vocábulo que contém em sua estrutura o termo usado para se referir à casa, isto é, “*heim*”,

também indica o que deveria ficar escondido ou algo que provoque o estranhamento, introduzido pelo prefixo “*un*”, de negação. “Entre seus diferentes matizes de significado, a palavra *heimlich* (familiar) exibe um que é idêntico ao seu oposto, *unheimlich*” (FREUD, 2019, p. 41). Muitas foram as traduções que tentaram dar conta da complexidade deste termo e seus inúmeros significados, os tradutores Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, considerando a profundidade do vocábulo alemão, optam pelo título “O infamiliar”⁵ – edição publicada pela Autêntica em 2019, com a qual trabalharemos no presente artigo.

Freud inicia o ensaio fazendo algumas considerações sobre a contribuição da estética para a psicanálise, contribuição que ele, certamente, afasta das teorias do belo e aproxima da “teoria das qualidades do *nosso sentir*” (2019, p. 29 - grifos nossos). Embora o autor afirme ser raro o psicanalista estar inclinado a este ramo de investigação, Freud encontra nas narrativas fantásticas ou naquelas que contam com a presença do elemento inquietante um desses domínios da estética que são de especial valor para a psicanálise, uma vez que esta fonte de estranhamento se relaciona ao que há de mais íntimo para o sujeito – “ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror” (2019, p. 29), pois “remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (2019, p.33).

A noção de infamiliar foi, como mostra Freud ([1919] 2019), primeiramente abordada pelo psiquiatra Ernst Jentsch, em 1906, em um ensaio intitulado “Sobre a psicologia do infamiliar”. Ao analisar a impressão causada pelos fantoches, objetos de cera e os autómatos, Jentsch percebe que causam estranheza por aparentarem autonomia, como se dotados de vida própria. O autor constata, assim, o desconforto causado pelos efeitos perturbadores dos movimentos contínuos e repetitivos dos autómatos. Ao trazer essa análise para a literatura, tomando como referência o conto de Hoffmann ([1815]2010), Jentsch avalia a partir deste texto as razões pelas quais determinadas situações ou objetos/seres de natureza desconhecida – aparentemente vivos, mas inanimados ou aparentemente inanimados, mas vivos (FREUD, 2019, p.49) – criam formas de desconforto e estranhamento no leitor. A resposta proposta por Jentsch e posteriormente por Freud está no reconhecimento da dualidade de tais situações,

⁵ As traduções para o português de “*Das Unheimliche*”, no original em alemão, são muito diversas: “O estranho”, “O estranho-familiar”, “A inquietante estranheza”, “O inquietante familiar”, “O sinistro”, “O perturbador”, entre outras. “O Inquietante”, é usado na publicação da Companhia das Letras, “O Estranho” é pela editora Imago e “O infamiliar”, escolhido para a presente análise, pela editora Autêntica.

entendidas como familiares e, ao mesmo tempo, como estranhas, a exemplo das circunstâncias descritas no conto “O homem de areia” (1815).

No conto de Hoffmann, que retomaremos brevemente a seguir, o protagonista, o jovem *Natanael*, ao encontrar um vendedor chamado *Coppola*, tem a nítida impressão de conhecê-lo, pois ele se assemelha a uma pessoa de sua infância, um amigo de seu pai, chamado *Coppelius*. Esse encontro atualiza lembranças traumáticas vividas na infância do protagonista que serão relatadas a seguir. Certas noites, a mãe de *Natanael* o levava ao escritório do pai para dar-lhe boa noite e ao anunciar a hora de dormir dizia: “– Vamos para a cama, crianças. O Homem da Areia está chegando, posso ouvir seus passos” (HOFFMANN, 2010, p.6). Passos que o menino de fato ouvia e temia, pois conhecia as terríveis histórias do homem de areia, figura perversa que chegava tarde da noite para ver se as crianças estavam dormindo, caso não estivessem, jogava areia em seus olhos até que eles saíssem de suas órbitas. Para descobrir mais sobre este ser terrível e sobrenatural, uma noite, *Natanael* se esconde no escritório do pai para tentar comprovar sua existência. Para sua surpresa, se depara com *Coppelius*, amigo de seu pai que vinha com frequência visitá-lo – “Ao ver Coppelius, me dei conta da verdade, terrível, ameaçadora: O Homem de Areia só podia ser ele!” (HOFMANN, 2010, p.7). O menino é logo descoberto em seu esconderijo e por sua desobediência é ameaçado pelo visitante de ter seus olhos retirados. O pavor é tanto que o menino desmaia. Certo tempo depois, *Coppelius* retorna à casa de *Natanael*, mas dessa vez algo terrível acontece, uma explosão que ocasiona a morte de seu pai. No imaginário infantil, a figura de *Coppelius* passa a representar o caos e a ameaça da morte.

Assim, quando *Natanael*, já adulto, (re)encontra pela primeira vez o vendedor *Coppola* – espécie de duplo do ameaçador *Coppelius*, inclusive pela semelhança física e de nomes – experimenta um forte estranhamento, uma estranha e aterrorizante familiaridade que “remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2019, p.33). A relação entre os personagens se configura ainda mais insólita quando *Natanael* decide comprar um binóculo que o estranho *Coppola* insiste em lhe vender. É por meio deste binóculo que *Natanael* passa a observar pela janela a figura da jovem *Olímpia*, por quem se apaixona perdidamente. No entanto, após longo período só a vendo à distância, acaba descobrindo que *Olímpia* é uma boneca, o que lhe parece aterrorizante, pois sempre a percebera como uma pessoa real. A confusão do protagonista é tão grande que, mesmo após saber que se tratava de uma boneca, o encanto não cessa. Para tornar a situação ainda

mais intrigante, descobrimos que a boneca fora confeccionada pelo próprio *Coppola*. Não conseguindo lidar com os sentimentos suscitados por essas experiências angustiantes, recebidas por Freud (1919) como um reencontro com o recalçado, *Natanael* acaba enlouquecendo e ao fim da narrativa suicida-se.

Podemos dizer que no conto, os elementos que parecem aterrorizantes para o protagonista e para o leitor são representados de maneira duplicada, como um modo de *desdobramento* que levaria à percepção, no outro duplicado, de algo que se é incapaz de perceber em si mesmo. *Olímpia*, boneca que causa estranheza por parecer ser dotada de vida, como uma réplica/duplo humano, representa o elemento perturbador que entra na narrativa para romper seu sentido e levar o protagonista a tomar contato com sua angústia e desamparo. A presença dos personagens espelhados, *Coppelius/Coppola*, também nos leva a pensar a noção de duplo como fonte de estranhamento, pois, segundo Freud, representam uma dualidade do próprio *Natanael*. O que nos leva à constatação “de que nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes estranhos/estrangeiros” (IANNINI e TAVARES, 2019, p.24). Tomando como referência os estudos de Otto Rank (1925), para Freud, a criação do duplo seria, na origem, uma defesa contra a finitude. O duplo traria, nesse sentido,

uma garantia contra o declínio do Eu, um “enérgico desmentido do poder da morte” (O. Rank), e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro duplo do corpo. [...] A criação de uma duplicidade dessa ordem como defesa contra a destruição [...]; na cultura dos antigos egípcios, ela se tornou um impulso para a arte, para moldar a imagem do morto num material durável. Mas essas representações surgiram no campo do ilimitado amor por si mesmo, o narcisismo primário, que domina a vida anímica das crianças assim como a dos primitivos, e, com a superação dessa fase, os presságios do duplo se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o *infamiliar mensageiro da morte* (FREUD, 2019, p.69-71).

Em síntese, Freud (1919), partindo das análises do conto de Hoffmann (1815), procura entender como o inconsciente opera a partir do horror vivenciado em sua estranha familiaridade. Nessa perspectiva, do ponto de vista freudiano, o estranho pertence à categoria do familiar, pois resulta da emergência do recalçado (embora nem todo retorno do recalçado gere infamiliaridade), portanto, do conhecido, mas que irrompe como um elemento inassimilável e desconhecido, provocando no sujeito a experiência de um estranhamento radicalmente perturbador. Assim, é do próprio âmago do familiar que brota o inquietante. É desta experiência perturbadora e infamiliar que remete a dores

adormecidas que se trata em *Coração apertado* (2010) de NDiaye, como veremos a seguir.

2. O duplo infamiliar em *Coração apertado* de Marie NDiaye

Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona. [...] Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar (Freud).

O estranho e o familiar caminham lado a lado em *Coração apertado* (2010), de NDiaye. Os personagens com identidades fluidas e estilhaçadas compõem a narrativa e se deslocam entre o real e o sobrenatural, provocando no leitor um constante estranhamento. Como já mencionado, o enredo do romance gira em torno do casal de *Nadia* e *Ange*, respeitados professores de Bordeaux – “pacientes, fiéis, incansáveis” – que passam, inexplicavelmente, a ser hostilizados, rejeitados e até mesmo agredidos. A narradora começa a inspirar uma incompreensível repulsa plena de ressentimentos em quase todos que a rodeiam, perde o emprego, vendo sua vida “desmoronar”. Abrupta e estranhamente, sua alteridade se revela e ela não é mais vista como antes.

Os elementos insólitos da narrativa têm, ao nosso ver, relação com um retorno do recalçado, que remete, retomando a epígrafe de Freud, a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona, a saber, seu passado. A narradora, que cresceu em um subúrbio de Bordeaux em uma família de classe média baixa, e ao que tudo indica, de origem estrangeira, supostamente afro-magrebina – comunidade de forte imigração na França devido à colonização e frequente alvo de preconceito – ao se casar com *Ange*, pedagogo de sucesso, de origem francesa e burguesa, passa a viver em um elegante bairro da cidade e, assim, procura rasurar seu passado. *Nadia* passa 35 anos sem ver os pais, escondendo suas existências do marido *Ange* e do filho *Ralph*, com o qual tem uma relação distante e repleta de mágoas. Essas informações sobre as origens e passado da narradora, além de não serem apresentadas com clareza, pois são fornecidos apenas alguns indícios fragmentados, só são reveladas ao fim da narrativa, como um enigma que precisa permanecer secreto para a própria narradora.

Um dos momentos mais insólitos do romance, que provoca grande hesitação no leitor, ocorre quando *Nadia* está a caminho da casa de seu filho *Ralph*, que não via há anos. Dentro do trem estabelece amizade com uma mulher chamada *Nathalie*, uma figura

estranha que, em nossa leitura, pode ser compreendida, seguindo a interpretação freudiana (1919) como um duplo complementar de *Nadia*. Diversas pistas deixadas nos possibilitaram chegar a essa conclusão, entre as quais, a semelhança dos nomes *Nadia*, *Nathalie* – iniciados com a sílaba “na” e contendo outra terminada com o som “i” – que, aliás, têm proximidade com o sobrenome da autora *NDiaye*. Essa mesma semelhança nominal foi empregada como estratégia literária por Hoffmann (1815) na escolha dos nomes duplicados dos personagens *Coppola/Coppelius*, que também podem ser lidos como desdobramentos do protagonista. As estranhas coincidências anunciadas no primeiro contato estabelecido entre *Nadia* e *Nathalie* denotam um curioso espelhamento. Em um primeiro momento, a narradora entra em um trem totalmente lotado e a única cadeira vaga se encontra ao lado de *Nathalie* - “Um pouco tímida, sento no único lugar ainda livre, ao lado de uma moça que interrogo com os olhos procurando não parecer suplicante” (NDIAYE, 2010, p.171). Após uma parada em *Marseille*, o trem se esvazia por completo, mas a jovem passageira é a única que continua sentada ao lado de *Nadia*, momento em que esta última a interroga sobre seu destino e percurso, descobrindo ser o mesmo que o seu.

O trem parou em Marselha.

[...] Todos os passageiros desceram, com exceção de minha vizinha.

— Também vai para Toulon? pergunto.

— Vou, ela diz.

— Depois – digo, o coração vibrando – vou pegar o barco para ir até C.

— Eu também, ela diz. (NDIAYE, 2010, p.173-174)

A partir desse momento até chegar à casa do filho, as duas personagens se entrelaçam, como se pudessem se misturar. *Nadia* começa a analisar a situação, “*Meu coração está alegre. Essa mulher tão diferente de mim aceita minha presença ao lado dela, nessa promiscuidade forçada. Nossos cotovelos se roçam, apoiados no braço que separam os bancos.*” (NDIAYE, 2010, p.171). Em determinado momento da viagem, *Nadia* sente um cheiro de comida, vindo de *Nathalie* que estava lanchando, e pede para comer os restos que a outra havia rejeitado: “*Ela volta a guardar o ovo quase intacto no papel de alumínio. Não aguento mais, pergunto a ela, espantada com minha audácia: — Será que posso terminar de comer o seu ovo?*” (NDIAYE, 2010, p.172). *Nadia* sente um incompreensível desejo de abocanhar o ovo já mordido por *Nathalie* a partir das mesmas marcas deixadas por ela: “mordo de modo que meus próprios dentes não se afastem dessas

marcas, que as sigam exatamente como uma prova supersticiosa da minha gratidão.” (NDIAYE, 2010, p.173).

Outra situação improvável e intrigante aproxima as duas mulheres, pois *Nadia* e *Nathalie* se dão conta de que passaram horas sentadas sozinhas no trem sem perceberem que já haviam chegado no ponto final da estação e que o trem não estava mais em movimento. Experiência inusitada que as fazem perder a hora para a próxima condução.

O trem não torna a partir. Ninguém entra. Somos as únicas.
 [...] — A senhora não acha estranho que o trem continue na estação? – ela me pergunta, ansiosa.
 — Acho, sim - digo.
 E na mesma hora sinto brotar a inquietação incubada na minha consciência.
 (NDIAYE, 2010, p.174).

Atordoadas com a situação, elas resolvem inquirir o fiscal que se encontrava na plataforma; de uma maneira inexplicável a presença das mulheres cria um desconforto, que o faz fugir sem explicação. Ao perceberem que não teria mais trem, resolveram alugar um carro e é nesse momento que a história é permeada por eventos claramente fantásticos:

Na plataforma deserta passa um velho fiscal de uniforme branco.
 [...] Nathalie o aborda e pergunta imperiosamente onde está o trem para Toulon. [...] E depois de um rápido olhar para nosso rosto consternado sai correndo, com as abas do casaco saltando sobre as nádegas volumosas. Nathalie sai atrás dele, chamando, exigindo explicações, mas ele acelera e desaparece de nossa vista. (NDIAYE, 2010, p.177).

De início, *Nadia* descreve *Nathalie* como tendo olhos azuis, e sendo uma mulher “clara e dominante”. Mas conforme a narrativa avança, a personagem vai adquirindo outras características, como “olhos redondos, brilhantes, banhados num sofrimento inconsolável” e “traços de algo inquietante” (NDIAYE, 2010, p.177). A certa altura da viagem, *Nadia* olha para *Nathalie* e se depara com um ser sinistro, totalmente metamorfoseado, figura horrenda e cadavérica que a faz fremir de pavor.

— Nathalie, digo.
 Ela vira parcialmente a cabeça para mim. Dou um grito, fecho os olhos. Torno a abrir e os mantenho fixos à minha frente.
Um rosto sombreado e sem nenhuma carne, uma cabeça de cadáver já decomposta na qual teriam colocado, por sarcasmo ou desejo de assustar, uma peruca loura. Meus lábios e minhas mãos tremem.
 Nathalie está morta, penso. Como é possível? O que será real nisso tudo?

E sua grande boca sem lábios mostra dentes imperfeitos amarelos, prontos para bater uns contra os outros fazendo um ruído cômico, por isso ela não diz nada, por isso não pode dizer nada. (NDIAYE, 2010, p.182 - grifo do autor).

Essa passageira estranha, que chama atenção da narradora provocando um desejo inabitual de contato através de uma relação especular, termina por se revelar uma figura monstruosa que subverte a ordem da racionalidade na narrativa. *Nathalie*, representação simbólica do duplo, se torna, parafraseando Freud, a infamiliar mensageira da morte, como “O homem de areia” no conto de Hoffmann (1815): “uma *imagem do horror*, tal como os deuses, que após a queda de suas religiões tornaram-se demônios” (FREUD, 2019, 35- grifos nossos). NDiaye, ao descrever o encontro entre *Nadia* e *Nathalie* como pertencente ao domínio do que é familiar – sobretudo pela simbiose estabelecida entre elas–, mas que posteriormente irrompe como elemento inassimilável e radicalmente perturbador, dialoga com a teoria freudiana do infamiliar. A figura de *Nathalie* representa, ao nosso ver, a primeira manifestação do horror em *Nadia*, o “demônio” interior que a habita, a parte obscura e recalcada, da qual ela gostaria de fugir (como o fiscal quando as vê), seu passado rasurado.

3. Metamorfoses: figurações do recalcado

A presença do infamiliar, do insólito e de diversas formas de rupturas com o campo da realidade podem ser percebidas, como já apresentado, em diversos momentos de *Coração apertado* (2010), de NDiaye. Propusemos até aqui, em uma análise intertextual com o conto de Hoffmann (1815), pensar o conceito de infamiliar, sobretudo, através das experiências de duplicamentos/desdobramentos que levariam à percepção no outro duplicado – a exemplo da boneca *Olímpia*, dos personagens *Coppola/ Coppelius*, da personagem *Nathalie* metamorfoseada em “mensageira da morte” – de algo aterrorizante que resistem enxergar em si mesmos.

Seguindo a mesma linha argumentativa, segundo a qual o retorno do recalcado, manifesto através da emergência do insólito, revela-se um indício da inominável angústia do Real (LACAN, 1974/1975), trataremos, a seguir, da experiência de estranhas metamorfoses produzidas, para além do mundo exterior dos personagens, no interior de seus corpos. Nesta sessão, analisaremos a transformação corporal vivenciada pela narradora *Nadia*, de *Coração apertado* (2010), propondo como contraponto intertextual o clássico *A metamorfose* (2002), de Kafka, que também descreve a singular mutação

física do protagonista *Gregor Samsa*. Ambas as metamorfoses, compreendidas como “figurações do recalcado”, desencadeiam “feridas narcísicas” nos protagonistas, a saber, uma ruptura dolorosa com a imagem ideal que haviam construído de si mesmos. No caso de *Nadia*, uma professora, mãe, mulher bem-sucedida, aceita e admirada socialmente e no caso de *Gregor Samsa*, um trabalhador irreprovável, o esteio da família, o filho pródigo de quem todos dependiam. Não podemos deixar de afirmar o quão alienantes e dolorosas se revelam essas posições de idealização do Eu, visto que centradas no olhar, no discurso e no desejo do Outro. Em ambas as obras, essas imagens de si alienantes só poderão ser progressivamente desconstruídas mediante a experiência do insólito: a súbita transformação em inseto do protagonista de Kafka e a mudança radical pela qual passa o corpo da protagonista de NDiaye ao “gestar” um ser inominável.

Interessa-nos, igualmente, ao propor este contraponto intertextual, situar as narrativas em questão com relação ao gênero fantástico e as experiências face ao insólito. Em *À Introdução à literatura fantástica* (1975), Todorov define o fantástico como a hesitação diante um evento que não pode ser explicado por meio da racionalidade. Para o autor, a hesitação do leitor é a marca mais distintiva do fantástico, sendo que para definir uma narrativa como tal seriam necessárias três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem [...]; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 1975, p.39).

Assim, na perspectiva de Todorov (1975), o fantástico seria um gênero que se desvanece e “dura apenas o tempo de uma hesitação” (47), sendo ele limítrofe entre o Maravilhoso e o Estranho, “o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (31). O primeiro viria marcado pela naturalização do insólito, pois a aparição do sobrenatural não provocaria reações de surpresa nos personagens. Já o estranho viria expresso pela tentativa de explicar os eventos sobrenaturais por meio da razão.

Dito isso, podemos afirmar que a obra de Kafka (2002) apresenta, de início, algumas diferenças com relação à obra de NDiaye (2010), pois começa com o

protagonista *Gregor* já na condição de inseto, o que leva o leitor a imergir, desde as primeiras páginas, em suas angústias e perturbações, tomando rapidamente contato com a presença inquestionável do insólito no texto. Diferentemente da experiência da narradora *Nadia*, cujo processo de metamorfose é progressivo e questionável, pois gera hesitação quanto à sua natureza sobrenatural. Além disso, temos na novela de Kafka um narrador onisciente em terceira pessoa, que, embora privilegie o ponto de vista do protagonista, fornece ao leitor a perspectiva de outros personagens a respeito da metamorfose, ao passo que em *NDiaye*, o foco narrativo é apresentado unicamente sob a ótica da narradora em primeira pessoa *Nadia*, imersa em forte crise existencial.

4. A metamorfose em Kafka

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de *sonhos intranquilos*, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso (Kafka)

Quando *Gregor Samsa*, protagonista de *A metamorfose* ([1915]2002), de Franz Kafka, acorda de “sonhos intranquilos”, pronto para mais um dia de trabalho, não imagina que sua vida seria atravessada pelo infortúnio de ter sua identidade transformada e até mesmo sua humanidade negada. Como se ainda sonhasse, deitado em sua cama, o jovem caixeiro-viajante começa a perceber as mudanças em seu corpo e que uma metamorfose se estabelecera. O simples movimento de tentar sair da cama é impedido pela carapaça que passou a compô-lo, pois, havia se transformado em um monstruoso e imenso inseto, “Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas.” (KAFKA, 2002, p.6).

Em um primeiro momento, a família parece não compreender sua demora para sair do quarto, visto que o jovem nunca se atrasara. A situação se agrava com a chegada do gerente do escritório em que trabalhava e para o qual *Gregor* tenta explicar seu atraso, mas é em vão, pois assim como seu corpo, sua voz já não corresponde ao que é considerado humano, “— Entenderam uma única palavra? — perguntou o gerente aos pais. — Será que ele nos está fazendo de bobos? (KAFKA, 2002, 15). Tentando apagar qualquer mal-entendido, *Gregor* se esforça para sair do quarto, “deslocou-se devagar até a porta empurrando a cadeira [...] conservando-se em pé apoiado nela – as extremidades das suas perninhas.” (KAFKA, 2002, p.16).

De início, a percepção do leitor da inusitada situação vem unicamente da descrição da sensação de estranhamento sentida pelo protagonista ao acordar. Porém, a partir da chegada do chefe, o leitor passa a ter a certeza de que algo (que causa horror), efetivamente estranho, ocorreu com o protagonista, tendo em vista que o narrador passa a descrever a percepção de terceiros sobre o ocorrido. O chefe, ao se deparar com *Gregor*, logo profere, “um “oh” alto” (KAFKA, 2002, p.16); já sua mãe “fitou o pai com as mãos entrelaçadas, depois deu dois passos em direção a Gregor e caiu [...], o rosto totalmente afundado no peito” e o pai “cerrou o punho com expressão hostil” (p.17). O pai mostra hostilidade, sobretudo, com o fato de o filho não estar em condições de cumprir com “suas funções” de trabalhador, à imagem de um “soldado incansável”, forjada a partir de suas projeções narcísicas, de uma imagem idealizada de si que deseja ver refletida no filho. Digna de nota é a imagem escolhida pelo pai para emoldurar e admirar em casa: “uma fotografia de Gregor, do seu tempo de serviço militar, que o mostrava como tenente, a mão na espada [...] exigindo respeito pela postura e pelo uniforme.” (p.17). Assim, o que causa horror no pai não é a metamorfose em si, a dor do filho ou o espanto com o insólito, mas a imagem especular ideal que *Gregor* deixava de espelhar.

Gregor, no que lhe concerne, embora animalizado, continua guardando sua racionalidade, mostrando-se apreensivo em manter os compromissos de trabalho: “— Bem-disse Gregor, *consciente* de que era o único que havia conservado a calma, — vou logo me vestir, pôr o mostruário na mala e partir de viagem.” (KAFKA, 2002, p.17- grifo nosso). Sua preocupação com o tempo despendido naquela manhã não seria uma prova de sua consciência/humanidade, visto que o tempo, tal qual o concebemos, não faria sentido para um animal irracional?

A narrativa de Kafka instaura o desconforto, não só pela condição de vulnerabilidade do humano que aparentemente não tem poder perante as mudanças do mundo, mas também pelo destino inevitável do protagonista diante de uma família incapaz de mostrar empatia por sua condição, ou de supor que por traz da nova imagem/aparência haveria o mesmo homem.

Tendo assumido o compromisso de quitar uma dívida adquirida pelo pai, *Gregor*, antes mesmo de se transformar em inseto, já não tinha controle de sua vida. Deitado em sua cama e já ciente de sua condição de inseto, o jovem reflete sobre sua condição de eterno empregado em dívida e condenado a sustentar a vida dos pais. Sua metamorfose o isenta de tal dívida enquanto *o condena à morte*, pois logo se encontrará

no lugar do pária que precisa ser descartado. Sem poder corresponder às expectativas e desejos do Outro, *Gregor* perde sua condição de sujeito, tornando-se um ser socialmente descartável, logo, fadado à morte. Com a contribuição direta de seu pai, que em um rompante de raiva e desprezo acerta uma fruta na carapaça do filho, somados à insensibilidade de sua irmã – “Precisamos tentar nos livrar *disso* [...]— *Isso* ainda vai matar a ambos” (KAFKA, 2002, p.51- grifo nosso) – que convence a família de que ele é um estorvo, *Gregor* agonizará até a morte em seu quarto.

Embora *Gregor* não se pareça mais com o que concebemos como humano, pois se tornou um “monstruoso inseto”, é ele que ainda conserva atributos que se espera de um ser humano, ao passo que sua família os perde progressivamente. A família *Samsa* quando resolve a questão financeira, pois todos começam a trabalhar, abandona todos os cuidados e generosidade para com *Gregor*, que, por sua vez, mesmo com um corpo em processo de deterioração, se preocupa com o futuro da família e com o desgosto que provocava.

O elemento insólito em *A metamorfose* (2002) vem expresso na tentativa de *Gregor* em lidar com sua transformação física em um animal (sobrenatural) de maneira racional (natural). O contraponto entre natural/sobrenatural e familiar/infamiliar está no fato do protagonista metamorfoseado manter, por um lado, a racionalidade, a aptidão de pensar e de sentir como um humano, mas, por outro, ter perdido a capacidade de se comunicar como um ser falante.

Na narrativa kafkiana, o elemento infamiliar, conforme enunciado por Freud, se dá a partir da naturalização/familiarização do grotesco/insólito. O isolamento, a rejeição, a dor, a couraça e a incomunicabilidade gerados pela nova condição do protagonista remetem ao intimamente conhecido. *Gregor*, malgrado as aparências, era um trabalhador e filho infeliz, submisso e aprisionado, desejando intimamente “romper”, “se livrar” do emprego e da dívida contraída em nome do pai. A metamorfose pertenceria, nesse sentido, à categoria do (in)familiar, se compreendida como resultado da emergência do conhecido, que irrompe como inassimilável.

Por fim, podemos dizer que em *A metamorfose* (2002) é o próprio protagonista que se torna um ser fantástico. Kafka, segundo Sartre, citado pelo próprio Todorov (1975, p.181), não procura pintar seres extraordinários, em suas obras “não existe senão um objeto fantástico, o homem”. É a racionalidade humana, que ao tentar endireitar um mundo às avessas, “e levada por este pesadelo, torna-se ela própria fantástica.” O homem

“normal” em Kafka se torna, assim, precisamente o ser fantástico; e o fantástico torna-se a regra, não a exceção.

Todorov, inclusive, faz uma importante referência a *A Metamorfose* em *Introdução à literatura fantástica* (1975): segundo o autor, o gênero fantástico, como por ele classificado, estaria limitado no tempo, tendo chegado ao seu fim com a publicação desta obra – onde a hesitação desaparece logo no início do livro dando lugar a uma espécie de aceitação dos fatos, ainda que impossíveis no mundo real. Mesmo que certa hesitação persista no leitor, de acordo com Todorov, não toca o personagem.

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto (invertido,) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fosse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma *lógica onírica*, se não de pesadelo que nada mais tem a ver com real (TODOROV, 1975, p.181).

5. A metamorfose em NDiaye

Da mesma maneira que em *A metamorfose* (2002), de Kafka, *Coração apertado* (2010), de NDiaye, elege o tema dos laços familiares e da relação com o Outro, para apresentar a problemática existencial da protagonista, que a conduzirá, assim como a *Gregor*, à insólita sensação de se tornar súbita e inexplicavelmente repugnante aos olhos dos demais.

No romance de NDiaye (2010), a metamorfose de *Nadia* se inicia assim que seu marido *Ange* é atacado e ferido gravemente pelos alunos. Sem motivos, abrindo uma ferida que exala “o cheiro da morte”. Concomitante a esse infortúnio do esfaqueamento, o leitor é apresentado a *Noget*, professor aposentado e acadêmico respeitado; embora more no mesmo prédio do casal, *Nadia* só percebe sua existência quando *Ange* é ferido. Assim que *Noget* aparece em suas vidas, causa um forte desconforto. O menosprezo que *Nadia* sente por ele desde o primeiro contato não parece fazer sentido para o leitor e causa imediata estranheza. Conhecido e admirado pela comunidade acadêmica, *Noget* é, contudo, descrito por *Nadia* como “vizinho insuportável” (p.25) “sujeito que implicitamente sempre consideramos, o Ange e eu, uma perfeita nulidade” (p.32). Para acentuar o estranhamento, este mesmo “desprezível” vizinho passará a cuidar de *Ange* e irá todos os dias cozinhar para o casal, visto que o ferido se recusa a ir ao médico.

Outro elemento perturbador com relação ao vizinho – que remete à noção de duplo infamiliar, desenvolvida anteriormente – é que a figura de *Noget* se confunde com aquela de *Ange*, visto que o primeiro, ainda que detestado, passa a frequentar o apartamento do casal de maneira deliberada e constante sem que ninguém questione sua presença.

A presença constante de *Noget* na casa do casal é concomitante à lenta e progressiva mudança que começa a ser notada no corpo de *Nadia*, que, segundo ela, tem relação com a presença e a comida preparada pelo vizinho, pois, “*ele cozinha com intensões secretas*” (NDIAYE, 2010, p.77). A narradora engorda a ponto de se tornar obesa e seu ventre cresce estranhamente. Todos notam que a metamorfose se assemelha a uma gestação, algo que será enfaticamente rechaçado por *Nadia*, já que ela afirma estar na menopausa. Diferentemente da novela de Kafka, onde nenhum personagem busca explicações para a metamorfose do protagonista, em NDiaye, apesar da improbabilidade da situação, outros personagens tenderão a considerar a transformação de modo racional, como fruto de uma gravidez clandestina.

A figura de *Noget*, assim como os personagens do conto de Hoffmann (1815) – a boneca *Olímpia* que leva *Natanael* à loucura e os diabólicos *Coppola/Coppelius*, mensageiros do caos – representa a marca daquilo que é familiar e ao mesmo tempo estranho. Por um lado, a figura de *Noget* inspira familiaridade, tendo em vista suas evidentes semelhanças com *Ange*, além de sua permanência constante no lar de *Nadia*, por outro lado, representa aquilo que é estranho, pois sua presença constante é inusitada/inexplicável e que parece “contaminar” o ambiente e os alimentos, contribuindo, assim, para a emergência do recalcado. *Noget* seria, assim, um tipo de duplo antagonico de *Ange*, familiar e, ao mesmo tempo, repulsivo.

Nadia nega a suposta gestação até o momento em que desembarca na casa de seu filho – logo após a estranha viagem feita ao lado da fantasmagórica *Nathalie*. Na casa de *Ralph*, ao ser confrontada sobre o aumento desmedido de seu peso e ventre, se deixa examinar por sua nora *Wilma*, que curiosamente é médica ginecologista: “Ela retira o espéculo sem suavidade. [...] *Levanta, arranca as luvas quase com raiva. — Com quem você fez isso, mamãe? O que você fez da sua vida?*” (NDIAYE, 2010, p.219- grifo nosso). O questionamento de *Wilma* é relevante, pois dá a entender que *Nadia* seria “culpada” do que se passa com ela, e que sua “gestação” representaria algo que se deve temer, o que intensifica a sensação de mistério e a hesitação por parte do leitor quanto a veracidade do evento. Após a finalização do exame ginecológico, a médica constata que *Nadia* tem

efetivamente algo em seu ventre, algo, porém, incomum e inominável: “Só tem... *uma coisa que não se parece com nada conhecido*” (NDIAYE, 2010, p.220).

No plano narrativo, trata-se do momento mais insólito do romance, pois diz respeito à irrupção de um Real que escapa a qualquer possibilidade de simbolização no plano da linguagem, ainda que a narradora tente descrevê-lo, seu sentido não pode ser plenamente captado, pois foge às normas da racionalidade. *Nadia* gestou e pariu um “ser mágico”, indescritível, alteridade radical que não se encaixa em nada conhecido no plano da realidade.

Pois, penso, essa coisa negra e lustrosa, fugidia, que vi deslizar no soalho do meu quarto uma noite quando tirava a roupa para me deitar, de onde poderia ter saído senão do meu corpo? Uma coisa negra, lustrosa, fugidia, que deixou no soalho um leve rastro de sangue em direção à porta.

Se, penso, eu fosse obrigada a evocá-lo o mais precisamente possível, se não tivesse escolha senão falar dela e descrevê-la, é a imagem de uma enguia que me viria à mente para comparar essa coisa negra, lustrosa, fugidia, a um objeto conhecido – uma enguia curta e gorda, embora não esteja excluído que essa coisa fosse peluda, um pelo colado e alisado pela umidade, pelo sangue e pela baba. (NDIAYE, 2010, p. 262).

Todas essas situações, presenças e personagens estranhos e infamiliars que associamos ao retorno do recalcado – a fantasmática *Nathalie*, o mensageiro do caos *Noget*; a ferida de *Ange*; a metamorfose e o “ser mágico” parido por *Nadia* – produzem na obra de NDiaye uma clara hesitação fantástica, conforme discutida por Todorov (1975). Ao longo de toda a narrativa o leitor é levado a questionar os fatos narrados: seriam eles fruto de alucinações da narradora, que passa por um momento de aguda crise existencial ou efetivos acontecimentos sobrenaturais? Contrariamente ao protagonista *Gregor*, que parece se apegar a uma lucidez/racionalidade, último fio que o ligaria à sua humanidade capturada, *Nadia* parece perder a lucidez, permitindo-se alucinar, em inúmeros momentos da narrativa.

Algumas estratégias são privilegiadas por NDiaye para manter a hesitação no plano narrativo: os indícios de alucinações ou eventual transtorno psíquico por parte da narradora, o frequente uso da ironia, e o uso de informações contraditórias. Podemos citar como exemplo o momento em que a narradora questiona a médica *Wilma* sobre a natureza de sua gestação, “*Mais, je murmure, est-ce que ce n’est pas... diabolique ?*”⁶ (NDIAYE, 2007, p.62). A questão feita na negativa, sugere que se trata de algo do qual a narradora

⁶ Usamos aqui a versão em francês, pois a tradução –“Mas – murmuro – será que é alguma coisa...diabólica?”– deixa escapar as nuances da língua empregadas por Ndiaye, como o uso da negação. - É – diz Wilma.” (NDIAYE, 2010, 221)

não tem certeza ou que lhe parece absurdo. No entanto, a resposta é afirmativa, o que confirmaria a suposição de *Nadia*, de que o processo seria fruto de uma intervenção sobrenatural, dado que ela já não estaria na idade de engravidar. Contudo, podemos, simultaneamente, perceber a resposta como fruto da ironia de Wilma, se partirmos da premissa de que a nora, como ginecologista, representa o saber da ciência, portanto um pensamento racional. Em contraponto à obra de Kafka, cuja metamorfose de *Gregor* é confirmada por todos, a transformação física de *Nadia* tende a ser compreendida por seus pares sob uma ótica racional, ou seja, uma gravidez tardia e inesperada.

O leitor, na obra de NDiaye, tem acesso à “realidade”, acima de tudo, pelo ponto de vista e subjetividade da narradora, seguindo seus passos em um périplo que vai da negação (resistência a ver) ao retorno do recalcado (redescoberta do “eu”) e que se dará através da inevitável irrupção do insólito. O que se descobre, gradualmente, é que *Nadia* vive uma “vida de aparências”, suas convicções, valores e a imagem ideal que passou a ter de si é fundada em uma negação da origem, que seria, para ela, uma espécie de *herança maldita*

Finalmente, a metamorfose de *Nadia* se mostra passageira e incompleta, tendo em vista que não se transforma em um ser inumano como *Gregor*, apenas o gera, “parindo-o” ao final da narrativa. As últimas páginas do romance descrevem *Nadia*, durante uma visita ao filho *Ralph* em uma cidadezinha ensolarada e distante (país de origem?), ela reencontra os pais e volta a morar com eles, que a aceitam sem nenhum ressentimento. Contudo, nenhuma resposta ou solução para os enigmas apresentados se coloca como definitiva.

A *Nadia* do final do livro está, sem dúvida, mais consciente de si mesma e a volta a uma realidade menos fantasmática/fantástica se mostra possível. Porém, seu mundo permanece cercado de mistérios, nem tudo se adéqua ao ordinário ou se restabelece em uma ordem realista ideal. A transformação de *Nadia* no final do livro é, sobretudo, uma transformação em sua capacidade de percepção: “onde eu estava todo esse tempo, quando se tratava de [se] ver e [se] conhecer?” (NDIAYE, 2010, p.91).

Considerações finais: contrapontos intertextuais

Em *Coração apertado* (2010), *Nadia*, ao romper com a família, cujos ideais lhe pareciam tacanhos, simplórios e pouco ambiciosos, constrói um “Ideal do eu” (FREUD, 1914) – instância que, para a psicanálise, parte da identificação narcísica primária, mas

se alarga para abraçar expectativas construídas coletivamente – que buscará atender às expectativas da cultura, leia-se da cultura francesa, ajustando-se às fantasias e idealizações que elaborou para si. Já em *A metamorfose*, *Gregor* se prende mais fortemente a um “Eu ideal” (FREUD, 1914), identificação narcísica primária que se constrói, sobretudo, em função da expectativa familiar, ou seja, atendendo aos desejos/projeções paternos e suas idealizações. Neste narcisismo primário, o investimento na imagem de si do personagem se fixa na imagem oferecida pelo Outro primordial (pais/cuidadores).

Assim, enquanto eu ideal, o sujeito consideraria o seu *eu como o seu próprio ideal*. Nesse registro, não existiria qualquer alteridade no campo psíquico, pois seria sempre o próprio eu a única medida do sujeito. [...] Em termos psicanalíticos, o sujeito estaria no mundo da onipotência originária, naquilo que Freud denominou narcisismo primário. Em contrapartida, no registro do ideal do eu, o sujeito seria marcado no seu ser por um ideal que lhe transcende e lhe ultrapassa. Contudo, se esse ideal que regula a existência do sujeito delinea o percurso deste, aquele é da ordem do inatingível. [...] Nesse contexto, a alteridade se faz presente, pois o sujeito não considera o seu eu como o próprio ideal, reconhecendo então a existência de algo que lhe ultrapassa. (BIRMAN, 1999, p.42- grifo nosso).

No caso de *Gregor*, haveria, suposta e originalmente, uma idealização de si mesmo construída a partir do narcisismo paterno. No caso de *Nadia*, supomos haver, por outro lado, uma rejeição de si mesma (das origens e da família) que a leva a buscar um “Ideal de Eu” distanciado da imagem narcísica primária. A experiência da alteridade se manifesta, no caso de *Nadia*, em inúmeros momentos ao longo do romance sob a forma do infamiliar, ou seja, do conhecido que retorna como um elemento inassimilável e desconhecido, provocando na narradora a impressão de estranhamento e de constante desajuste identitário, de não corresponder consigo mesma. Daí as inúmeras representações simbólicas do duplo apresentadas ao longo da narrativa. Ao passo que na obra kafkiana, *Gregor* ao tomar seu Eu – alienado no discurso idealizante dos pais – como o próprio ideal, evita a experiência da alteridade, encontrando-a de forma abruta, radical e irreversível através da “metamorfose em um monstruoso inseto”, que culminará em sua morte. Ambas as posições de *Nadia* e *Gregor*, são, nesse sentido, igualmente angustiantes e alienantes, pois determinadas pelo desejo e discurso do Outro.

Como afirma Freud (1919), não há recalque que não retorne, assumindo diversos disfarces que transformam os espaços familiares em algo assustador. Podemos dizer, assim, que embora as duas metamorfoses, em Kafka e NDiaye, representem “feridas

narcísicas” e tenham origem em algo que foi recalcado, assumem disfarces e destinos diferentes. *Gregor* não será capaz de restabelecer a ordem das coisas, de seu mundo às avessas, pois se vê totalmente impossibilitado de restabelecer qualquer comunicação com seu entorno, e, assim, expurgar o “mal” que lhe assola. Assim como o personagem *Natanael*, do conto de Hoffmann (1815), *Gregor* terá um destino trágico e sem saída, a morte. *Nadia*, por sua vez, após “parir” o ser inominável que carregava em seu ventre, pôde, simbolicamente, expurgar o elemento recalcado, retomar seu antigo corpo e certa normalidade e racionalidade, restabelecendo a ordem à sua volta. Trata-se de um final menos trágico do que aquele de *Gregor*, pois aponta para uma liberdade de reescrita possível de si.

Referências

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [1919]: seguido de O homem de areia. São Paulo: Autêntica, 2019.

_____. Sigmund. Introdução ao narcisismo [1914]. In: *Obras Completas*, Vol 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Sigmund. O Eu e o Id. [1923]. In: *Obras Completas*, Vol 16. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOFFMANN, Theodor Amadeus. O homem de areia. In: SABINO, Fernando (org.). *Novelas imortais*. Rocco digital, 2010.

IANNINI, Gilson e TAVARES, Pedro. Freud e o Infamiliar. In: *O infamiliar* [1919] seguido de O homem de areia. São Paulo: Autêntica, 2019.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. 31 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

LACAN, Jacques. Séminaire XII : RSI. In : *Séminaires de Jacques Lacan*. Paris : Éditions du Seuil, 1974/1975.

NDIAYE, Marie. *Mon cœur à l'étroit*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. Marie. *Coração apertado*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2010

RANK, Otto. *O duplo* [1925]. Um estudo psicanalítico. Tradução de Erica Sofia Schultz. 2ed. São Paulo: Dublinense, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.