


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LARISSA CRISTINA THOMANN

O DUPLO EM COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI



ARARAQUARA – S.P.
2016

LARISSA CRISTINA THOMANN

O DUPLO EM COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dra. Silvana Vieira da Silva

ARARAQUARA – S.P.
2016

Thomann, Larissa Cristina
O duplo em Cosmétique de l'ennemi, de Amélie
Nothomb / Larissa Cristina Thomann — 2016
87 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) —
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Silvana Vieira da Silva

1. O duplo. 2. Psicanálise. 3. Fantástico. 4. Nothomb,
Amélie. I. Título.

LARISSA CRISTINA THOMANN

O DUPLO EM COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI

Dissertação de Mestrado, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dra. Silvana Vieira da Silva

Data da defesa: 21/06/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professora Doutora Silvana Vieira da Silva
Departamento de Letras Modernas – FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Professor Doutor Alexander Meireles da Silva
Departamento de Letras – CAC/UFG.

Membro Titular: Professora Doutora Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Departamento de Letras Modernas – FCL-UNESP/Araraquara-SP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe, Maria Auxiliadora, meus irmãos, Gustavo e Thiago pelo apoio de sempre, ao amor incondicional e paciência de sempre. Ao meu pai, Darcio, que esteve sempre tão perto, mesmo tão longe.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por acreditarem e me apoiarem neste momento que, muitas vezes, pareceu tão difícil, mas no final foi tão compensador.

À minha orientadora Prof. Dra. Silvana Vieira da Silva, por acreditar e confiar em mim, pela amizade, pelos conselhos e pela paciência neste período de convivência.

Aos meus amigos que ajudaram a amenizar a pressão.

Aos meus irmãos que estiveram sempre por perto para me ajudar no que precisei.

Àqueles que foram paz em meio à turbulência, alegria em meio às lágrimas e porto em meio à tempestade, amigos de hoje e sempre, familiares e pessoas especiais que, sem o apoio, carinho e paciência, jamais teria conseguido.

“O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, sou um cego, é o que temos aqui.”

José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (1995, p. 131)

RESUMO

Na obra *Cosmétique de l'ennemi* (2001), da escritora belga Amélie Nothomb (1967), tanto as personagens, quanto o tempo e o espaço são construídos de forma a garantir características duplas à narrativa. O duplo é analisado como fator predominante na construção da narrativa, sendo parte do espaço que se divide em dois: sala de espera de um aeroporto e imaginação de Jérôme; bem como parte do tempo – cronológico e psicológico; e, ainda, como característica das personagens. No que se refere ao tempo, a obra é composta de duas narrativas. Uma que é marcada pelo tempo cronológico e coincide com o início da obra, apresentando um narrador em terceira pessoa e onisciente. Já na outra, o tempo psicológico compõe a narrativa em que Textor começa a contar sobre sua vida.

Otto Rank deu ao duplo esta denominação baseando-se em análises literárias e antropológicas, mas é em Freud, principalmente, que baseamos nossa análise psicológica. Freud, em *O estranho (Das Unheimlich)*, de 1919, analisa o duplo como sendo o sentimento de estranheza causado pela perda, súbita, de noção do que é realidade e do que é imaginação, o que provoca o temor e o tremor. Logo, o estranho é uma experiência secretamente familiar e que foi um dia reprimido e, depois, liberado. Em *Cosmétique de l'ennemi* há indícios do mesmo ponto de vista do psicanalista, pois, ao ser deparado com o seu duplo, Jérôme não acredita ter assassinado sua esposa. Textor, no entanto, o confronta dizendo ser a mesma pessoa, além de ele próprio ser o inimigo interior e, portanto, a parte destrutiva de Jérôme. Textor diz, ainda, ser a parte de Jérôme que não se esquece de nada, aludindo à memória e ao inconsciente, parte do ser humano que não se esquece de nada e da qual nada é perdido, apenas recalçado, citando Freud. Tanto o começo da obra quanto o final são parecidos em sua forma: no início, temos um parágrafo separado dos demais, causando uma dúvida no leitor sobre quem são as personagens; já no final, para dar uma explicação racional à dúvida do leitor, também há um parágrafo separado dos demais, numa página não numerada ao final da obra. Ainda assim, depois da explicação, há certa ambiguidade em que o leitor não consegue discernir o que é realidade ou imaginação de Jérôme.

Palavras – chave: Duplo, *Cosmétique de l'ennemi*, Amélie Nothomb, psicanálise, gênero fantástico.

RÉSUMÉ

Dans l'oeuvre *Cosmétique de l'ennemi* (2001), de la romancière belge Amélie Nothomb (1967), les personnages, le temps et l'espace sont construits en tenant compte des caractéristiques doubles dans le récit. Le double est considéré facteur prédominant dans la construction narrative, parce que l'espace se divise en deux – la salle d'attente d'un aéroport et l'imagination de Jérôme -, le temps – chronologique et psychologique – les personnages qui se dedoublent.

En ce qui concerne le temps, le travail est composé de deux histoires, celle qui coïncide avec le début de l'intrigue - qui est marquée par le temps chronologique - et présente un narrateur à la troisième personne, oniscient. Mais le temps psychologique existe dans le récit où Textor commence à raconter sa vie. Otto Rank a donné au double ce nom basé sur des analyses littéraires et anthropologiques, mais ce sont les travaux de Freud, principalement, qu'on a utilisé pour faire l'analyse psychologique. Freud, dans *L'inquiétante étrangeté* (*Das Unheimlich*), écrit en 1919, se penche sur le double comme le sentiment d'étrangeté causé par la perte, soudaine, de la notion de ce qui est réel et de ce qui est imaginaire, qui provoque crainte et tremblement. L'inquiétante étrangeté c'est, donc, une expérience secrète familière qui a été une fois refoulée, puis relâchée.

Dans *Cosmétique de l'ennemi* (2001), il y a le même point de vue du psychanalyste parce que, face à son double, Jérôme ne croit pas être l'assassin de sa femme. Textor, toutefois, lui dit que les deux sont la même personne et, en plus, qu'il est l'ennemi intérieur de Jérôme et sa partie destructrice, qui n'oublie rien, en faisant allusion à la mémoire et à son inconscient, partie de l'être humain qui n'oublie rien et dont rien ne se perd, mais qu'est réprimée, citant Freud.

Le début du travail et la fin sont similaires dans la forme: au début, nous avons un paragraphe séparé des autres provoquant le doute chez le lecteur en ce qui concerne les personnages, et pour donner une explication rationnelle sur cela il y a aussi un paragraphe final seul, sur une page non numérotée à la fin du récit. Pourtant, après l'explication, il y a une certaine ambiguïté dans laquelle le lecteur ne peut pas distinguer ce qui est vrai de l'imagination de Jérôme.

Mots-clés: Double, *Cosmétique de l'ennemi*, Amélie Nothomb, psychanalyse, fantastique.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. A LITERATURA CONTEMPORÂNEA BELGA	15
3. RESUMO DA OBRA	18
4. O DUPLO E O TEMPO	22
5. O DUPLO E O TEMPO EM <i>COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI</i>	26
6. O DUPLO E O ESPAÇO	31
7. O DUPLO E OS PERSONAGENS	38
8. A TEORIA DO DUPLO	44
8.1. O duplo na Psicanálise	47
8.2. O duplo na Literatura Fantástica	52
9. O DUPLO EM <i>COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI</i>	55
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
12. ANEXO I	83
13. ANEXO II	84
14. ANEXO III	85
15. ANEXO IV	86

INTRODUÇÃO

Amélie Nothomb (1967) tem se tornado, ao longo dos anos, uma das escritoras contemporâneas mais lidas na Europa e isso se dá, principalmente, pela relação que existe entre seus livros e o público contemporâneo, ou seja, a temática. Seus romances são curtos e os temas abordados em suas obras e, de acordo com Verônica Galíndez Jorge (2006),

[...] proporcionam pactos de leitura para o público menos especializado. O leitor de língua francesa, e mais especificamente francês, deparam-se com escritos que abordam grandes questões culturais: a televisão de pseudo-realidade, a adolescência, a primeira infância, o amor possessivo, a individualidade, o lugar da leitura e da transmissão de cultura, a beleza, etc.

Os romances de Nothomb tentam representar o real considerando a escrita autobiográfica presente em diversas obras como ponto de partida. Nothomb utiliza elementos de sua vivência pessoal, como distúrbios de alimentação, em suas obras para dar vida a um estilo literário aparentado ao fantástico: o gótico francês, ou *roman noir*, como diz Laureline Amanieux, em sua obra intitulada *Le récit siamois Identité et personnage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb* (2009): “*Les textes d'Amélie Nothomb exploitent les codes d'un autre genre apparenté au fantastique: le roman noir. La présence de personnages de bourreaux et de victimes, de relations sado-masochistes, tous ces éléments sont exploités pour décrire la violence psychologique et physique des rapports humains.*”¹ (AMANIEUX, p. 39). Este gênero, de acordo com a autora, pode ser assim considerado por haver a presença, entre outras marcas, de violência psicológica e física. De acordo com Lucía Solaz (2003), existe várias vertentes do gótico e, no princípio, este estilo literário trazia uma ideia negativa, pois

[...] las connotaciones [...] eran todas negativas, dado que “gótico” había sido utilizado para denigrar objetos, personas y actitudes consideradas bárbaras, grotescas, ordinarias, primitivas, sin forma, de mal gusto, salvajes e ignorantes.²

¹ “Os textos de Amélie Nothomb exploram os códigos de um outro gênero aparentado ao fantástico: o gótico francês. A presença de personagens torturadores e das vítimas, de relações sadomasoquistas, todos esses elementos são explorados para descrever a violência psicológica e física das relações humanas.”

² “[...] as conotações [...] eram todas negativas, visto que ‘gótico’ havia sido utilizado para denegrir objetos, pessoas e atitudes consideradas bárbaras, grotescas, ordinárias, primitivas, sem forma, de mal gosto, selvagens e ignorantes.”

Por isso, ao mesmo tempo em que Nothomb utiliza elementos do gótico, ela utiliza, em *Cosmétique de l'ennemi* (2001), um tema do fantástico: o duplo. Este tema, construído por meio da essência da literatura fantástica, aborda a ambiguidade e a incerteza. Partindo dos elementos estruturais da obra, a obra *Cosmétique de l'ennemi* (2001) é analisada a partir dos personagens, do tempo e do espaço, que são duplicados. Essa duplicidade é explorada, a princípio, pelo desdobramento das personagens Textor Texel e Jérôme August, sendo o duplo o inimigo interior, aquele que o destrói e é sua capacidade de autodestruição. Depois dos personagens, o duplo é explorado como parte integrante da construção da obra, inclusive da parte gráfica que tem seu início e seu fim separados de seu desenvolvimento; o tempo e o espaço também são considerados partes importantes deste tema, pois o tempo é duplicado – cronológico e psicológico -, o espaço – imaginação de Jérôme e sala de espera de um aeroporto – e as narrativas, que também são duplas, pois Textor narra sua vida a Jérôme, mas isso já dentro de uma narrativa em que o narrador apresenta-se como onisciente e em terceira pessoa.

Apesar de ter sido Otto Rank (1884-1939) quem deu ao duplo esta denominação, a ideia de duplo é, mais especificamente, representada pela literatura fantástica e interpretada pela psicanálise por Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961). É Freud que nos interessa mais do que Jung, pois é nele que o duplo é um sentimento de estranheza causado pela perda, súbita, de noção do que é realidade e do que é imaginação, o que provoca o temor e o tremor. Este estudo é desenvolvido no estudo *Das Unheimlich (O estranho)*, escrito em 1919, pela oposição das palavras *heimlich* (íntimo, obscuro, secreto) e *heimlich* (natural) ao título do livro. Logo, o estranho é uma experiência secretamente familiar e que foi um dia reprimido e, depois, liberado. Em *Cosmétique de l'ennemi* (2001), ao ser deparado com o seu duplo, Jérôme não acredita ter assassinado sua esposa e confronta Textor sobre serem a mesma pessoa, e é então que Textor faz menção à memória, pois diz que ele é a parte de Jérôme que não se esquece de nada, além de fazer alusão à perda da noção entre o que é imaginação e o que é realidade para o duplicado, característica presente nas obras de Freud.

Estudaremos Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (1970)³, para relacionar o duplo com os estudos do fantástico, L. Amanieux, *Le récit siamois Identité et personnage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb* (2009), para análise da maneira como Nothomb realiza sua criação

³ Para os estudos deste trabalho a edição utilizada é de 1992.

literária, Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização* (1929) e *O estranho* (1919)⁴, para nortearmos o duplo em sua teoria do inconsciente, e Gaston Bachelard (1957)⁵ para uma análise fenomenológica do espaço e como ele reforça a construção do duplo em *Cosmétique de l'ennemi*. Estas são as obras de base de estudo para elaborarmos uma análise do duplo e sua estruturação em Amélie Nothomb.

⁴ Para os estudos deste trabalho as edições das obras utilizadas de Freud são, respectivamente, de 2011 e de 2014.

⁵ Para os estudos deste trabalho a edição da obra utilizada é de 2000.

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA BELGA

Amélie Nothomb nasceu em 1967, em Kobe, no Japão. Filha de um embaixador belga, ela viveu sua infância e adolescência no Oriente e, apesar de sua nacionalidade belga, ela tem grande apreço e admiração pelo país onde cresceu.

É uma das mais importantes escritoras belgas contemporâneas de expressão francesa. É bastante conhecida por lançar um livro por ano desde 1992, e já recebeu vários prêmios de literatura (como, por exemplo, o de melhor romance pela Academia Francesa com o romance *Stupeur et Tremblements* (1999)).

Formada em filologia românica e de natureza bastante excêntrica, suas obras são recheadas de filosofia e intertextualidade com outros autores e filósofos como, por exemplo, Max Stirner, Pascal, Luc Dietrich, Stevenson e Spinoza, que ela cita em *Cosmétique de l'ennemi*. Seus romances têm atraído o interesse da crítica por abordar, de um lado, o contemporâneo de forma crítica e, de outro, por ter um senso de humor “estranho”. Por senso de humor “estranho”, entende-se um tom de humor negro, ou seja, uso de humor pelo emprego de elementos mórbidos ou macabros em situações que podem provocar o riso. Isto acontece em diversos momentos de *Cosmétique de l'ennemi* (2001), como em:

- *Le verbe refouler, c'est le mot fourre-tout du XXe. siècle.*
- *Et ça donne l'une des variétés d'assassin du XXe. siècle : toi.*
- *Imaginez deux secondes que vos élucubrations soient exactes : ce criminel serait minable, pathétique, grotesque. (NOTHOMB, 2001, p. 101)⁶*

No trecho citado é possível perceber qual o tom de humor que Nothomb utiliza em suas obras, principalmente em *Cosmétique de l'ennemi*: um tipo sarcástico e irônico e, especificamente no excerto acima, em que o humor se dá pela caracterização medíocre do assassino – e personagem principal, o próprio duplo de Jérôme. Ela emprega a ironia e o sarcasmo para criticar a sociedade contemporânea e, para isso, utiliza uma reflexão sobre a língua.

⁶ “- O verbo rejeitar é a palavra mais comum do século XX.

- E isso dá uma das variedades do assassino do século XX: você.

- Imagine por dois segundos que suas considerações sejam exatas: esse criminoso seria medíocre, patético, grotesco.”.

A narrativa belga passou por diversas transformações ao longo dos séculos e sofre por ser uma literatura de língua francesa, isto porque segundo Narjoux (2004) a história da Bélgica é relativamente recente em relação à da França e, por isso, não tem fundamentos históricos de base como tem a literatura francesa. Isto dificulta muito o estudo e a popularização da literatura belga, fazendo com que romancistas como Amélie Nothomb sofram com o “status ambivalente” não sabendo exatamente se são escritores franceses da Bélgica ou belgas de língua francesa. Com base nisso, Amélie Nothomb cooperou para a popularização da literatura de expressão francesa.

Segundo Martine Renouprez (2006), a literatura belga, depois da guerra fria, começa a ter várias perspectivas diferentes e imagens mais separadas da realidade. Mas, de acordo com Michel Biron, apud Renouprez, a literatura belga vai se distanciando de seu propósito inicial tanto político quanto social, e vai se adequando a novos valores. Estes novos valores nada mais são do que um discurso irônico e crítico da modernidade.

A consecuencia de la guerra fría y de la descolonización, los años 1960 acaban con los grandes discursos ideológicos para ceder paso a una conciencia fragmentada [...]. (apud RENOUPREZ, p. 94)⁷

E complementa que a literatura belga de expressão francesa tem um

[...] discurso que se distancia de los compromisos anteriores con la literatura, tanto políticos como sociales, y que se distingue por su meta-discurso irónico sobre la modernidad descentrada: la literatura se burla de la antigua exigencia de sentido y de la exigüidad de país, pero su punto de vista desde el regionalismo, lo fútil, lo irrisorio. (RENOUPREZ, p.95)⁸

M. Renouprez (2006) diz, assim como Narjoux (2004), que a literatura belga é difícil de classificar e de definir, mas que existem duas vertentes literárias na Bélgica: uma é mais humorística e seu objetivo é criticar o ambiente contemporâneo, já a outra tem sua base na utopia.

De alguma forma, as obras de Nothomb encaixam-se nas duas vertentes. É o que se pode dizer em relação a *Cosmétique de l'ennemi* (2001), pois a autora utiliza-se da intertextualidade

⁷ “Como consequência da guerra fria e da descolonização, os anos 1960 acabam com os grandes discursos ideológicos para dar espaço a uma consciência fragmentada (...)”.

⁸ “(...) discurso que se distancia dos compromissos anteriores com a literatura, tanto políticos quanto sociais, e que se distingue por sua metalinguagem irônica sobre a modernidade descentrada: a literatura zomba da antiga exigência de sentido e da pequenez do país, mas do ponto de vista do regionalismo, da futilidade e do ridículo.”.

citando vários filósofos e escritores para criticar o pensamento contemporâneo, recorrendo ao seu tão conhecido “humor estranho” numa obra em que há uma atmosfera sombria e trágica mostrando a dualidade humana.

RESUMO DA OBRA

A história de *Cosmétique de l'ennemi* se passa numa sala de espera de aeroporto e é, praticamente, toda construída num diálogo entre um homem de negócios e um desconhecido que, aparentemente, escolhe seu interlocutor ao acaso: “*Cosmétique, l'homme se lissa les cheveux avec le plat de la main. Il fallait qu'il fût présentable afin de rencontrer sa victime dans les règles de l'art.*” (NOTHOMB, 2001, p. 07)⁹

O homem de negócios é Jérôme August e está numa sala de espera de um aeroporto aguardando pelo seu vôo, que sofreu um atraso inexplicável devido a um aparente problema técnico, quando Textor Texel senta-se ao seu lado e começa um diálogo com ele, contando vários episódios de sua vida. Apesar de Jérôme não se interessar nem um pouco pela tentativa de Textor em começar uma conversa, o segundo insiste num diálogo. Entre os estranhos acontecimentos que enumera, há o estupro e assassinato de uma jovem chamada Isabelle que, coincidência ou não, é a esposa de Jérôme. Durante o desenrolar da narrativa, percebe-se a importância dos aniversários entre o estupro e assassinato de Isabelle e do assassinato dela e do de Jérôme.

A narrativa passa a girar em torno do que acontece a Isabelle: seu estupro e sua morte. É a partir destes acontecimentos que Textor revela uma parte sombria de Jérôme: o seu duplo. Textor tenta, por meio de fatos, provar ao homem de negócios e marido da vítima, sua responsabilidade no ocorrido, sem que ele acredite, pois Jérôme a amava mais do que a si mesmo.

August passa a questionar o porquê do estupro e do assassinato de sua esposa, enquanto seu duplo – Textor – explica-lhe dizendo que ele, na verdade, já sabe. Utilizando vários argumentos e por meio de diversas tentativas, Jérôme começa a duvidar de si mesmo e a acreditar em Textor.

⁹ “Organizado, o homem alisou os cabelos com a palma da mão. Era necessário que ele estivesse apresentável para encontrar sua vítima de acordo com as regras da arte.”

Amélie Nothomb cria uma obra permeada de citações de filósofos e escritores - como, por exemplo, Spinoza, Pascal, Max Stirner e Luc Dietrich - para que suas convicções sejam provadas e para que as de Textor pareçam cada vez mais críveis.

Em “[...] *Un prénom, c’est déjà quelque chose, disait l’infortuné Luc Dietrich. On a déjà tant a aimer quand on ne sait de l’aimée que son prénom.*” (NOTHOMB, 2001, p. 72)¹⁰, Amélie demonstra uma convicção da autora: de que o saber é um tipo de poder e, neste caso, o “saber o nome” indica o poder que Textor tinha sobre Isabelle e, de certa forma, sobre Jérôme: “[...] *Je savais son prénom, son sexe et sa mort.*” (NOTHOMB, 2001, p. 72).¹¹

- *Et ce qu’en pense la victime, vous en tenez compte ?*
- *Max Stirner, L’Unique et sa propriété, ça vous dit quelque chose ?*
- *Non.*
- *Ça ne m’étonne pas. C’est le théoricien de l’égoïsme. L’autre n’existe que pour mon plaisir.* (NOTHOMB, 2001, p. 81)¹²

Neste caso, para explicar seus atos “monstruosos” com a esposa de Jérôme, Textor cita a obra de Max Stirner, *O único e sua propriedade* (1844), para justificar que seus atos não necessitam de nenhuma explicação, ou seja, ele cometeu os dois crimes por prazer, já que “[...] *le crime sans plaisir, c’est du mal gratuit, de la nuisance sordide. C’est indéfendable.*” (NOTHOMB, 2001, p. 80)¹³.

De várias maneiras a autora mostra que tudo o que acontece é apenas criação da imaginação de Jérôme, pois os policiais não vêem o assassino e pensam que o homem de negócios está brincando com eles. O leitor vai tendo, então, a impressão de que Textor é, mesmo, o duplo “ruim” de August.

Ao longo da obra, o leitor vai percebendo que o diálogo é, na verdade, um monólogo interior entre Jérôme e seu inconsciente, sendo que todos os argumentos utilizados por Textor no

¹⁰ “- Um nome já é alguma coisa, dizia o mal afortunado Luc Dietrich. Há tanto que amar da pessoa amada quando se sabe apenas seu nome.”

¹¹ “(...) Eu sabia seu nome, seu sexo e sua morte.”

¹² “- E o que pensa a vítima, você leva em conta?”

- Max Stirner, *O Único e sua Propriedade* lhe diz alguma coisa?

- Não.

- Não me surpreende. Ele é o teórico do egoísmo. O outro só existe para o meu prazer.”

¹³ “(...) o crime sem prazer é um mal gratuito, uma nocividade sórdida. É indefensável.”

decorrer de *Cosmétique de l'ennemi* vão, aos poucos, fazendo sentido para o leitor que, assim como Jérôme, não desconfia do desenrolar final.

O final da obra se dá com Jérôme jogando a cabeça de “seu inimigo” contra o muro várias vezes para que consiga ficar livre da voz que vem de seu interior. Ninguém no aeroporto entende o que está se passando. O fim é duplo e ambíguo, pois depois de matar Texel, “*Il lâcha le corps et s'en alla.*”¹⁴ (NOTHOMB, p. 121, 2001), podendo indicar tanto que ele foi embora da sala de espera deixando o corpo de Texel, quanto que ele morreu. Embora, esta seja a impressão inicial do leitor, Amélie Nothomb narra mais detalhadamente o ocorrido na página seguinte (não paginada) sendo uma explicação final e desfazendo, assim, a ambiguidade aparente de toda a narrativa. Percebe-se, então, que Amélie Nothomb brinca o tempo todo com a ambiguidade na obra, esteja ela presente na questão temporal, espacial, psicológica ou lingüística.

Essa “brincadeira ambígua” que a autora explora começa já no título da obra - *Cosmétique de l'ennemi* -, pois elementos presentes no nome da narrativa têm extrema importância para seu entendimento. Isto porque a palavra *cosmétique* pode significar tanto maquiagem (e que atualmente é o sentido que se tem da palavra “Cosmética”) ou organização artística. A palavra “cosmético” vem do grego *kosmétikós* que, por sua vez, deriva da palavra grega *kosmos*. *Kosmétikós* significa tudo o que é relacionado à arte do embelezamento, enquanto *kosmos* é tudo aquilo que está ligado à ordem e à organização e, depois de Pitágoras, passou a significar o mundo como “um todo organizado e harmonioso”¹⁵. Sobre isso, diz Amélie em *Cosmétique de l'ennemi*:

- [...] *J'ai agis en fonction d'une cosmétique rigoureuse et janséniste.*
- *Qu'est-ce que les produits de beauté viennent faire là-dedans ?*
- *La cosmétique, ignare, est la science de l'ordre universel, la morale suprême qui détermine le monde. Ce n'est pas ma faute si les esthéticiennes ont récupéré ce mot admirable. [...]* (NOTHOMB, 2001, p. 90)¹⁶

¹⁴ “Ele abandona o corpo e se vai.”

¹⁵ Base de pesquisa os websites: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/> e <http://etymonline.com/>, ambos consultados em 29/10/2015

¹⁶ “ (...) Eu agi em função de uma cosmética rigorosa e jansenista.

- O que os produtos de beleza tem a ver com isso?

- A cosmética, ignaro, é a ciência da ordem universal, a moral suprema que rege o mundo. Não é minha culpa se os esteticistas recuperaram essa palavra admirável.”

Percebe-se, então, a ambiguidade que a palavra “cosmético” tem na obra, pois pode significar tanto a maquiagem do inimigo quanto a ordem dos acontecimentos relatados por Textor. Essa maquiagem torna-se um mecanismo de defesa para Jérôme fugir de si mesmo, criando um indivíduo completamente diferente e fora de si para explicar o estupro e morte de Isabelle. Esses acontecimentos, por sua vez, são ordenados meticulosamente entre si, criando uma necessidade de ocorrerem de acordo com as datas e o intervalo entre elas, que será melhor analisado no próximo capítulo.

O DUPLO E O TEMPO

O estudo do tempo cabe a diversas áreas de conhecimento como a Física que, por exemplo, estuda o tempo físico, natural ou cósmico como medida entre o anterior e o posterior ou o como período de tempo transcorrido. Já no caso da literatura, a área de conhecimento que nos interessa, o tempo é uma das categorias mais importantes numa narrativa porque narrar implica o uso do tempo. Não há separação entre tempo e vida e o mesmo acontece entre tempo e narrativa, pois o tempo é condição para a vida e, também, para a narrativa. O tempo é assim considerado primordial à narrativa porque é nele em que se inserem os acontecimentos da história.

Para entendermos como o tempo pode ser explorado em *Cosmétique de l'ennemi*, iremos nos basear em Aristóteles, *A arte poética*, e em *Confissões*, de Santo Agostinho. Ambos são analisados, por Paul Ricoeur, na obra *Tempo e Narrativa* (1893)¹⁷ a fim de explicar a diferença entre as duas noções de tempo.

Em *A poética*, de Aristóteles, a questão do tempo é colocada em evidência, porém de maneira rápida, a fim de distinguir os gêneros epopéia de tragédia. Na epopéia o tempo tem duração ilimitada, mas na tragédia, o tempo tem duração de uma revolução solar, ou seja, vinte e quatro horas, embora a ação dramática não deva ultrapassar o período de, aproximadamente, quatro horas. Já em *Confissões*, Santo Agostinho indaga-se a respeito do tempo: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” (AGOSTINHO, 1984, p. 218). Ao questionar o tempo, Agostinho toma um rumo diferente de Aristóteles, pois o filósofo grego analisa o tempo por meio de uma indagação física e concreta, Agostinho o analisa de uma forma mais subjetiva, abstrata e psicológica.

Paul Ricoeur, na primeira parte de seu ensaio, a que se destina a estudar o tempo em Santo Agostinho, é, até certo ponto, bastante interessante para a análise do tempo em *Cosmétique de l'ennemi*, de Nothomb. Isto porque, segundo Santo Agostinho, “[...] o tempo presente grita que não pode ser longo” (apud RICOEUR, 1994, p. 24) e, ao dizer isto, sua intenção é de negar a existência de três tempos distintos (passado, presente e futuro) e afirmar que, na verdade, são três

¹⁷ Para os estudos feitos neste trabalho a edição a ser utilizada é de 1994.

presentes: o presente do presente, o presente do passado e o presente do futuro. Isso significa que, na verdade, para Agostinho o tempo permanece no presente do presente, por onde o tempo passa, o presente do passado é a memória e o presente do futuro é a espera. Neste sentido, o presente do presente é o ponto em que a alma se concentra, clamando, então, a brevidade do tempo.

No trecho a seguir, em que Ricoeur analisa as ideias de Santo Agostinho, poderemos perceber a importância dos acontecimentos passados e como reagimos à importância deles ao narrá-los.

Em nome de que proferir o direito de o passado e o futuro serem de algum modo? Ainda uma vez, em nome do que dizemos e fazemos a propósito deles. Ora, o que dizemos e fazemos quanto a isso? *Narramos* as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como os havíamos antecipado [...]. (RICOEUR, 1994, p. 25-26, grifo do autor)

Como já foi dito anteriormente, há o tempo cronológico e o psicológico. O tempo psicológico (ou tempo vivido, de acordo com Benedito Nunes, 1988) é aquele cuja ordem varia de indivíduo para indivíduo e que não coincide com medidas temporais objetivas. Este, por sua vez, interessa-nos tanto quanto o cronológico, pois se relaciona, ainda que indiretamente, com a memória. Mas do que trata a memória? Memória – ou *Mnemosyne* - é a deusa que gerou as musas, divindades responsáveis pela inspiração de acordo com a cultura grega e que presidia a criação poética e os *aedos*, movidos por elas, contavam os feitos passados dos heróis. Desde então se percebe a importância da memória e, primeiramente, Aristóteles, depois Freud, interessam-se por ela.

Sobre a memória, ela é a capacidade de preservar e, também, de se lembrar de estados de consciência passados e tudo que esteja, de alguma maneira, ligado a eles. Trata-se, ainda, de

[...] uma das propriedades humanas responsáveis pela construção da experiência e do conhecimento, mas cabe a ela, principalmente, a função de preservar a identidade e de garantir ao indivíduo o direito de dizer eu, conseguindo abarcar, até certo ponto, o que foi e fez e o que é e faz. No entanto, o ato de rememorar não se limita à função de lembrar ou de recordar; rememorar é a maneira pela qual mantemos relações com o tempo, elemento essencial e inerente à existência e responsável por sermos possuidores de memória. Para a narrativa, tal como para a vida, o tempo é categoria primordial, pois é nele que se sucedem os

acontecimentos narrados ou vividos, o que justifica a grande quantidade de estudos dedicados à sua compreensão. (ROCHA, R., 2010, p. 09)

A memória, capacidade responsável por conservar nossas experiências passadas de alguma forma, tem algo de fantasioso de acordo com Freud e Aristóteles, pois ambos dizem que ela está ligada à imaginação e, se memória e imaginação estão, de alguma maneira, ligadas, também o estão imaginação e desejo, pois a imaginação é movida pelo desejo. Para Freud, ainda, a memória é representada de duas maneiras: a memória simbólica (rememoração) – que é possível de sofrer o esquecimento, pois é a história do agrupamento e sucessão de eventos – e a memória propriamente dita, ou seja, aquela que está no campo do inconsciente.

Alguns séculos depois do filósofo grego, Freud torna a relação entre memória e desejo mais enfática. Em seus estudos Freud analisa a relação e importância da memória com doenças psíquicas de seus pacientes e conclui, em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e em *Além do princípio do prazer* (1925-1926), que a memória está intrinsecamente ligada à imaginação e ao desejo e que ela é parcial e, portanto, impede a reprodução das impressões que estão, de alguma forma, comprometidas com alguma sensação angustiante e eis que isso lembramos do *princípio do prazer*. Pensando nos dois – Freud e Aristóteles - pode-se dizer que a memória não é confiável, pois não existe pensar sem imagem.

Em *Cosmétique de l'ennemi*, perceberemos a importância do tempo para a criação narrativa e dupla da identidade dos personagens Jérôme e Textor. O tempo cronológico mistura-se, em dado momento, com o psicológico tornando-se apenas um tempo, que podemos inferir como um tempo “psicologicamente cronológico”, ou seja, um tempo psicológico que obedece a uma cronologia e possui uma ordem dentro dele mesmo. Pensando numa construção do inconsciente, isso é de extrema importância, pois aponta uma estrutura organizada do inconsciente por meio do tempo e, também, da linguagem.

Veremos mais adiante esta construção do inconsciente pelo tempo e para isso utilizaremos Gérard Genette e Benedito Nunes para uma análise mais estruturalista do tempo e Sigmund Freud e Paul Ricoeur para uma análise mais pautada no tempo psicológico e na memória – e, também, na relação da memória com o inconsciente -, pretendemos mostrar como a duplicidade do tempo contribui para uma construção das personalidades duplas dos personagens

e, assim, explicar como a memória se estrutura como parte do tempo psicológico e parte integrante da formação de Textor em Jérôme.

O DUPLO E O TEMPO EM *COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI*

Há, em *Cosmétique de l'ennemi*, a presença de dois tempos que, a princípio, parecem inconciliáveis. Esses tempos são o cronológico e o psicológico. O cronológico, nesta obra, é aquele indicado pelo calendário e pela ordem marcada dos fatos que se configuram exteriores a Jérôme (o período de atraso do avião, o intervalo entre os acontecimentos com Isabelle, etc.) e o psicológico que, ainda nesta obra, configura-se pela ordem dos fatos internos a Jérôme, que chamaremos aqui de tempo imaginado, pois depende da imaginação de Jérôme, (o narrar de Textor sobre sua vida). No caso do tempo inventado, há uma ordem interna que, ainda assim, obedece a uma ordem linear, sendo, também, cronológico.

Amélie “casa” os dois tempos - o cronológico e o psicológico (e imaginado) -: na página 98, da edição de 2001, Textor diz a Jérôme ser o próprio Jérôme e este não se convence, dizendo que aquele tem um nome, uma nacionalidade, uma história e características que os fazem diferentes. Eis, então, o que diz Textor: “- *Evidemment. Tu avais besoin de m’inventer très différent de toi, pour te persuader que ce n’était pas toi – [...].*”¹⁸.

A partir da citação acima, a imaginação de Jérôme torna-se primordial para mostrar que manipular o tempo é um dos principais desafios das obras de Nothomb (AMANIEUX, 2009). Laureline Amanieux (2009) afirma, ainda, que toda manipulação temporal da narrativa terá por consequência a manipulação da identidade dos personagens. Tendo isto como base, pode-se dizer que, assim como personalidade dupla dos personagens há, também, um aspecto duplo do tempo. Sobre a manipulação do tempo e, por meio dele, a identidade dos personagens, Nothomb faz com que Textor, tendo o controle do tempo, manipule Jérôme e sua identidade interior. No trecho abaixo, Textor tem controle sobre o período de inocência de Jérôme:

- *C’est pourtant toi qui m’ordonnes de parler. Ces cloisons si étanches que tu as construites dans ta tête ne tiennent plus : elles cèdent. Tu peux t’estimer heureux d’avoir eu droit à ces dix années d’innocence.* (NOTHOMB, 2001, p. 99)¹⁹

¹⁸ “- Evidentemente. Você tinha necessidade de me criar bem diferente de você mesmo, para persuadir-se de que isso não é você.”

¹⁹ “- É você, no entanto, que me ordena a falar. Essas barreiras tão impenetráveis que você construiu na sua cabeça não existem mais: elas cedem. Você pode se considerar feliz por ter tido esses dez anos de inocência.”

É com esta afirmativa que se percebe que gerir o tempo é sinônimo de poder, no caso de Textor sobre Jérôme, isto porque o discurso de Textor, sobre sua vida e, portanto, seu tempo, sobressai ao real marcado pelo calendário. Neste sentido, saber é poder, e Textor sabe e narra toda a história a Jérôme, controlando o tempo e, em dado momento, mostra os jogos de manipulação deste para aquele, pois o primeiro controla, inclusive, o dia em que irá se encontrar com sua vítima e a maneira como isso ocorrerá: “- *Le retard d’avion. L’attente forcée pour une durée indéterminée : enfin un moment où tu étais vraiment disponible. [...]*” (NOTHOMB, 2001, p. 110)²⁰

A obra de Nothomb explora perspectivas sobre o tempo que se encontram inconciliáveis. A tentativa de mistificação para cobrir um tempo cronológico por um tempo inventado²¹ é imperfeita. E isso se dá porque ora a autora confronta, em permanência, um tempo passado que retorna ao presente e um tempo passado eliminado ou modificado (AMANIEUX, 2009, p. 109). Isso é percebido, especificamente, no discurso de Textor em que existe um tempo subjetivo, ou psicológico, que dura anos – e começa a partir de seus oito anos de idade –, enquanto o cronológico dura um dia, ou mais especificamente, três horas na sala de espera de um aeroporto. Ambos os tempos, o cronológico e real e o psicológico e imaginado, encontram-se em dois momentos na obra: o segundo inicia-se a partir do momento em que Textor e Jérôme se encontram pela primeira vez e começam um diálogo:

- *J’avais huit ans. Il y avait dans ma classe un enfant qui s’appelait Franck. Il était charmant, gentil, beau, souriant. Sans être le premier de la classe, il obtenait de bons résultats scolaires, surtout en gymnastique, ce qui a toujours été la clef de la popularité enfantine. Tout le monde l’adorait.*
- *Sauf vous, bien sûr.*
- *Je ne pouvais pas le supporter. [...].* (NOTHOMB, 2001, p. 18)²²

E este diálogo tem seu fim, encontrando-se com o presente e sendo, a partir deste ponto, uma mesma história, presente e passado sendo parte de um mesmo discurso:

²⁰ “- O atraso do avião. Uma espera forçada por um tempo indeterminado: finalmente um momento em que você estava verdadeiramente disponível.”

²¹ Nota de esclarecimento: consideramos como tempo inventado, aquele que Jérôme cria dentro de seu inconsciente.

²² “- Eu estava com oito anos. Na minha sala havia um menino que se chamava Franck. Ele era amável, bonito, sorridente. Sem ser o primeiro da sala, ele tinha bons resultados escolares, sobretudo em educação física, que é a chave para a popularidade infantil. Todo mundo o adorava.

- Com exceção de você, com certeza.

- Eu não podia suportá-lo. (...).”

- *Je te connais depuis longtemps.*
Jérôme regarda sa montre.
- *Même pas deux heures.*
- *Je te connais depuis toujours.* (NOTHOMB, 2001, p. 96)²³

Pode-se dizer, então, que o que define o tempo na obra de Nothomb são as idas e vindas no tempo. Ela faz bastante uso de prolepses e analepses, fazendo com que o discurso transite entre o passado, o futuro e o presente. Genette define prolepse como toda a manobra narrativa que consiste em evocar antecipadamente um acontecimento ulterior e, analepse toda evocação ulterior de um acontecimento anterior ao ponto da história (GENETTE, 1979, p. 38). Diz Genette, ainda, que as analepses são mais comuns nas narrativas ocidentais que as prolepses, no entanto essas anacronias são bastante utilizadas pela autora e em *Cosmétique de l'ennemi* pode-se dizer que toda prolepse é uma analepse disfarçada, pois o mesmo fato que é antecipado na história, é, também, retomado após a sua citação na história. Podemos citar um exemplo em que Textor fala sobre o inimigo interior a Jérôme: “[...] *j’ai perdu la foi et acquis un ennemi : moi-même, ou, pour être plus exact, cet adversaire inconnu que tous nous logeons dans l’ombre de nos entrailles.*” (NOTHOMB, 2001, p. 36)²⁴

Neste caso a autora faz uso da prolepse para antecipar a idéia do inimigo interior estar dentro de si mesmo. Já na citação seguinte Textor retoma esta ideia do inimigo interior como já tendo sido explicada:

- [...] *Quand je t’ai parlé de l’ennemi intérieur, je t’ai suggéré que je n’avais peut-être pas d’existence en dehors de toi, que j’étais une invention de ton cerveau. [...] Tu as l’ennemi intérieur le plus encombrant du monde : moi.* (NOTHOMB, 2001, p.98)²⁵

Nesse sentido, Amélie Nothomb tem como intenção principal, ao fazer esse jogo com os tempos cronológico e psicológico, enfatizar a construção do duplo na obra: o tempo duplo, espaço duplo e personagem duplo. Ainda sobre a citação acima, Textor indica ser uma invenção do Jérôme, fazendo alusão ao inconsciente de Jérôme August. Tudo leva a crer que, na verdade,

²³ “- Eu o conheço há muito tempo.

Jérôme olha seu relógio.

- Nem mesmo duas horas.

- Eu o conheço desde sempre.”

²⁴ “(...) eu perdi a fé e adquiri um inimigo: eu mesmo ou, para ser mais exato, esse adversário desconhecido que todos temos alojado na escuridão de nossas entranhas.”

²⁵ “- (...)Quando eu lhe falei do inimigo interior, eu insinuei que eu talvez não existisse fora de você, que eu era uma invenção do seu cérebro. (...) Você tem o inimigo interior mais incômodo do mundo: eu.”

Textor é o retorno do recalque sofrido por seu duplicado. De acordo com Freud (1915) o recalque propriamente dito afeta os derivados mentais do representante recalcado, ou sucessões de pensamento que, originando-se em outra parte, tenham entrado em ligação associativa com ele. O recalque, no entanto, não retira do consciente todos os derivados daquilo que foi inicialmente recalcado. Quando esses derivados se tornam suficientemente afastados do representante recalcado – quer devido à adoção de distorções, quer por causa do grande número de elos intermediários inseridos -, eles terão livre acesso ao consciente. Por isso, o recalcado exerce uma pressão contínua em direção ao consciente, exigindo uma contrapressão incessante. É o que Textor faz durante sua investida contra Jérôme, pois Textor é o que foi recalcado e, portanto, configurado diferentemente do conteúdo original, mas organizado de forma exemplar no inconsciente de Jérôme.

As datas do calendário e a exatidão delas para que se tornem aniversários (do estupro e do assassinato de Isabelle) são outra peculiaridade, a qual é evidenciada por Textor: *“J’avais le choix entre le 4 octobre, date du viol, et le 24 mars, date du meurtre. J’ai pensé qu’entre vous et moi, ce ne serait certainement pas un viol.”* (NOTHOMB, 2001, p. 83)²⁶

E, como se fosse por acaso, Textor procura Jérôme exatamente dez anos depois de assassinar sua esposa: 24 de março de 1999. O assassino deixa bem claro o fato de ter escolhido a data em que deveria procurar o marido da vítima, 4 de outubro ou 24 de março – sendo a primeira, a data do estupro e a segunda, a data do assassinato – e diz que entre os dois (Jérôme e Textor) não seria exatamente um estupro. Ainda sobre isso ele diz:

- Il y avait plus de chances que soit un meurtre. Certes, j’eusse préféré que les trois dates coïncidassent : c’eût d’une classe ! A dix ans d’intervalle, chaque 4 octobre ou chaque 24 mars ! Hélas, la vie n’est pas aussi parfaite que nous souhaiterions. (NOTHOMB, 2001, p. 84)²⁷

Os trechos acima deixam clara a meticulosidade do assassino que calculou as “datas-aniversários” para que coincidissem, causando certa “decepção” quando não é possível que aconteça. Não apenas Textor tem essa meticulosidade, mas também a autora que cria um discurso

²⁶ “- Eu tinha a opção de 04 de outubro, data do estupro, e 24 de março, data do assassinato. Eu imaginei que entre você e eu definitivamente não seria um estupro.”

²⁷ “- Havia maior chance de que fosse uma morte. Claro que eu teria preferido que as três datas coincidissem: que elegância! Dez anos de intervalo de cada 04 de outubro ou de cada 24 de março! Infelizmente a vida não é assim tão perfeita como gostaríamos.”

permeado por inícios e finais duplos, como parte da construção dupla da personagem. É, também, pelo estudo do tempo que se tem uma imagem do duplo, isto porque a narrativa é dupla, possuindo tanto um final quanto um início duplo como já foi dito anteriormente.

O DUPLO E O ESPAÇO EM *COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI*

O espaço, assim como o tempo, é uma categoria narrativa bastante importante. Em *Cosmétique de l'ennemi*, ele também configura uma duplicidade ao discurso, pois pode ser considerado físico e imaginário. Espaço físico porque toda a narrativa ocorre dentro de uma sala de espera de aeroporto e espaço imaginário porque a narrativa ocorre, ainda, na imaginação de Textor e, ao final, o leitor percebe que, na verdade, o espaço imaginário não é referente a Textor, mas a Jérôme, pois ambos são a mesma pessoa.

Em *Cosmétique de l'ennemi*, Amélie Nothomb cita alguns espaços físicos, tais como o cemitério onde Textor e Isabelle se encontram pela primeira vez, a gaveta onde a faca que foi usada para matar Isabelle ficou guardada, a sala de aeroporto onde a narrativa acontece efetivamente e a imaginação de Textor que situa a narrativa de sua vida dentro da narrativa principal: a do confronto de Jérôme com seu duplo, o próprio Textor. Esses espaços parecem secundários, mas são de grande importância para a estruturação, tanto da história quanto para a construção da duplicidade dos personagens.

Para a análise do espaço, aproveitaremos algumas informações importantes a respeito das análises feitas por Laureline Amanieux, em *Le récit siamois Identité et personnage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb* e, principalmente, *A poética do espaço* (2000), de Gaston Bachelard. Esta obra de Bachelard faz um estudo fenomenológico dos espaços, ou seja, o autor analisa como o espaço pode ser influenciado pela imaginação, pois ele “[...] é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” (BACHELARD, 2000, p. 19). Em *Cosmétique de l'ennemi* veremos como o espaço é representado partindo da imaginação dos personagens para o espaço considerado real: a sala de espera do aeroporto que, como veremos, será retratado como uma extensão de Jérôme. E, acrescentando, “*L’espace, peu décrit dans les romans de Nothomb, est cependant éminemment symbolique : il est la projection des violences mentales et physiques que s’infligent le personnages.*”²⁸ (AMANIEUX, 2009, p. 154)

²⁸ “O espaço, pouco descrito nos romances de Nothomb, é, no entanto, eminentemente simbólico: ele é a projeção das violências mentais e físicas que se impõem nos personagens.”

Para Bachelard, o espaço psicológico não é vazio, na verdade é habitado por fantasmas e qualidades, pois é o espaço dos pensamentos onde se encontram as lembranças boas ou más, ou onde se é permitido criar realidades possíveis e novas. Sobre isso, diz Bachelard (2000, p. 25):

[..] veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive sua casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

Neste sentido, pode-se dizer que, em *Cosmétique de l'ennemi*, Jérôme cria, por meio de Textor, uma realidade que lhe apraz e que o espaço é apenas mais um meio de construir as características dos personagens e explicitar o caráter duplo Textor e Jérôme.

Amélie Nothomb constrói a narrativa baseando na importância do espaço físico e do imaginário para Jérôme e Textor. A importância da descrição espacial e sua relação com os personagens acontece desde a primeira página da obra de Amélie Nothomb (2001):

Les nerfs de Jérôme Angust étaient déjà vif quand la voix de l'hôtesse annonça que l'avion, en raison de problèmes techniques, serait retardé pour une durée indéterminée. [...]

Il détestait les aéroports et la perspective de rester dans cette salle d'attente pendant un laps de temps pas même précisé l'exaspérait. (NOTHOMB, 2001, p. 07)²⁹

Jérôme Angust não gosta de aeroportos e, no trecho acima, fica claro a angústia que sente ao estar, por tempo indeterminado, no aeroporto. É neste espaço que Jérôme experimenta uma angústia extrema, especialmente por ser onde todo o confronto dele com seu eu fragmentado acontece. O aeroporto, por si só, é um ambiente propício a angústias, pois é um local público com chegadas e partidas de milhares de pessoas, além de alguns vôos sofrerem atrasos de duração indeterminada, como é o caso de Jérôme. Para ele, estes são motivos bastante razoáveis para que essa angústia se manifestasse até porque, por ser um ambiente aberto, a sala de espera

²⁹ “Os nervos de Jérôme Angust já estavam à flor da pele quando a voz da comissária de bordo anuncia que o avião, por motivos técnicos, sofreria um atraso de duração indeterminada. [...] Ele detestava aeroportos e a perspectiva de ficar nesta sala de espera por um período de tempo impreciso o exasperava.”

“[...] peut devenir une scène d’affrontement entre deux personnages qui se trouvent isolés comme dans une pièce close.”³⁰ (AMANIEUX, 2009, p. 155).

Jérôme Angust, cujo próprio sobrenome remete à angústia – como será demonstrado mais adiante – sofre porque é um momento em que ele se encontra disponível, como lhe diz Textor: “[...] un moment où tu étais vraiment disponible.”³¹ (NOTHOMB, p. 110). Jérôme, por ser um homem de negócios, mantém viagens comerciais e, por isso, não tem tempo a perder, motivo de sua apreensão em estar num aeroporto por tempo indeterminado - lugar e momento em que as aproximações são inevitáveis e o “desperdício” do tempo também acontece e a vulnerabilidade torna-se presente. Ainda sobre isto, acrescenta Textor: “*Les gens de ton espèce ne deviennent vulnérable que dans l’imprévu.*”³²(NOTHOMB, 2001, p. 110).

Lars Svendsen, em *Filosofia do tédio* (2006) explica o incômodo do aeroporto como uma questão de tédio, pois segundo o autor, “[...] um aeroporto, muitas vezes nos nega o que queremos acima de tudo: entrar num avião na hora certa e poder deixar o próprio aeroporto. O aeroporto só está ali para ser deixado.” (p. 131). Neste sentido, Jérôme sente-se angustiado por seus planos terem saído de controle e por estar vulnerável num ambiente hostil e, além disso, por estar diante de um texto. O texto é o próprio Textor que aparece diante dele e começa a “tecer” sua história. No período em que fica na sala de espera, Angust fica suspenso à mercê de Textor que, aliás, desde o início, mostra-se como seu oposto. Seria, então, este o espaço e o tempo do inconsciente. Considerando que, ao confrontar-se com seu inconsciente numa sala de espera de aeroporto, “*Le personnage, en subissant une perte d’identité, subit une perte de territoire.*”³³ (AMANIEUX, 2009, p. 155).

O cemitério de Montmartre também merece atenção especial, pois é nele que Textor vê Isabelle pela primeira vez e a estupra e, dez anos depois, ele a reencontra:

- [...]C’est là, aussi, que je rencontraï la plus belle jeune fille de l’univers.
- Tout cela devient banal. Laissez-moi deviner : c’était dans les jardins du Luxembourg ?

³⁰ “[...] pode tornar-se uma cena de confronto entre dois personagens que se encontram isolados como uma peça de xadrez.”

³¹ “[...] um momento em você está verdadeiramente disponível.”

³² “Pessoas do seu tipo só se tornam vulneráveis pelo imprevisto.”

³³ “O personagem, sofrendo uma perda de identidade, sofre uma perda de território.”

- *Non. Au cimetière.*
- *Au Père Lachaise. Classique.*
- *Non! Au cimetière de Montmartre. Je trouve significatif de l'avoir découverte parmi les cadavres.* (NOTHOMB, 2001, p. 42)³⁴

No trecho acima, Textor conta não apenas ter descoberto Isabelle, a mulher mais linda do universo, num cemitério, lugar de cadáveres, já prenunciando o futuro dela. O cemitério, um espaço reservado aos mortos, apresenta algumas peculiaridades que geram, naturalmente, alguma espécie de estranheza, capazes de tornar o silêncio mais acentuado ou ruídos inesperados em algo suspeito. Quando Textor fala do cemitério de Montmartre, Jérôme diz não conhecê-lo, ao que Textor responde dizendo que é o mais lindo de Paris e, também, mais deserto que o Père-Lachaise (NOTHOMB, 2001, p. 42-3). Enquanto fala sobre o cemitério e da beleza de Isabelle, Textor compara, ainda que indiretamente, a beleza de ambos. Mais adiante, após o estupro, ele diz:

- *[...] Le cimetière de Montmartre regorge de monuments funéraires qui ressemblent à des réductions de cathédrales gothiques, avec porte, nef, transept et abside. [...] En l'occurrence, nous étions deux, moi pas gros, elle mince comme un tige. Je l'ai emmenée de force dans l'un des mausolées et j'ai maintenu ma main sur sa bouche.* (NOTHOMB, 2001, p. 47)³⁵

Mausoléus são lugares fechados e onde descansam figuras ou famílias importantes e Textor manter Isabelle em um mausoléu é creditar a ela importância em sua vida. No entanto, dos quatro cemitérios de Paris, o de Montmartre não é o maior, nem o de maior visitação (que, como sinalizou Jérôme, é o Père-Lachaise), mas mesmo assim há figuras importantes sepultadas neste espaço (como, por exemplo, a cantora Dalida, os escritores franceses Théophile Gautier e Stendhal, entre outros). Quando Textor mantém sua mão sobre a boca de Isabelle, o leitor não se choca mais do que a manter dentro de uma sepultura imponente e, até este momento, não parece de grande importância, porém mais adiante, ele dirá: “[...] *Nous avons entendu passer les gardiens du cimetière qui hâtaient les retardataires. Bientôt il n'y a plus que le bruit de la*

³⁴ “- [...] É lá, também, que encontrei a mulher mais bonita do universo.

- Tudo isto torna-se banal. Deixe-me adivinhar: foi nos Jardins de Luxemburgo?

- Não. No cemitério.

- No Père-Lachaise. Clássico.

- Não! No cemitério de Montmartre. Eu acho significativo tê-la descoberto entre os cadáveres.”

³⁵ “- [...] O cemitério de Montmartre é repleto de monumentos funerários que se assemelham a miniaturas de catedrais góticas, com porta, nave, transepto e abóbada. [...]. No momento, éramos dois, eu magro, ela fina como uma haste. Eu a levei a força para um dos mausoléus e mantive minha mão sobre sua boca.”

respiration des morts.”³⁶ (NOTHOMB, 2001, p. 47). Toda a ambientação e as características são, daí em diante, mórbidas, tanto da paisagem, quanto de Isabelle e do estupro. Isso não impede, ainda, que Textor a tenha guardado como uma lembrança bonita:

- [...] *C’était en octobre, les nuits étaient déjà froides. Je l’ai prise sur les feuilles mortes. J’étais puceau, elle pas. L’air était vif, ma victime se débattait, le lieu était magnifique, ma victime était splendide. J’ai adoré. Quel souvenir !* (NOTHOMB, 2001, p. 48)³⁷

A vida e a morte se contrapõem: a respiração dos mortos – respiração, característica dos vivos como uma ação dos mortos –, as noites já frias, as folhas mortas, o ar vivo, a vítima que se debatia e pelos contrastes, tudo se tornava extraordinário e esplêndido. Como dissemos anteriormente, o cemitério guarda algumas peculiaridades que geram certa estranheza, mas aqui podemos dizer, ainda, que este espaço reservado aos mortos é cheio de vida e de lembranças vivas para Textor Texel.

Como foi dito no início deste capítulo, existe dois espaços: o físico e real, e o imaginado. Quando falamos em espaço físico e real, analisamos a sala de espera de um aeroporto onde inicia o confronto entre Jérôme e Textor. Quando falamos de um espaço imaginário, é o espaço em que Textor cria sua narrativa e, por isso, imaginação dele próprio que, como indicamos anteriormente, é a imaginação de Jérôme:

- *Je n’ai pas violé ma femme !*
- *C’est vrai. Tu as seulement eu très envie de la violer, la première fois que tu l’as vue, au cimetière de Montmartre, il ya vingt ans. Tu en a rêvé la nuit. Au début de cet entretien, je t’ai dit que je faisais toujours ce dont j’avais envie. Je suis la partie de toi qui ne se refuse rien. Je t’ai offert ce rêve.* (NOTHOMB, 2001, p. 99)³⁸

Essa imaginação, no entanto, percebe-se como o inconsciente de Jérôme, pois é o local onde tudo tem espaço e acontece, de forma organizada pela linguagem e recalcada. Esse espaço “imaginário” é, na verdade, o espaço do inconsciente de Jérôme. Assim como ele não se lembra

³⁶ “[...] Nós escutamos passar os zeladores do cemitério que odiavam os atrasados. Logo não havia nada além do ruído da respiração dos mortos.”

³⁷ “Foi em outubro, as noites já estavam frias. Eu a peguei nas folhas mortas. Eu era virgem, ela não. O ar era vívido, minha vítima se debatia, o lugar estava magnífico, minha vítima estava esplêndida. Eu adorei. Que lembrança!”

³⁸ “- Eu não estupro minha esposa!

- É verdade. Você apenas teve vontade de estuprá-la, a primeira vez que a viu, no cemitério de Montmartre, há vinte anos. Você sonhou à noite. No começo deste diálogo, eu lhe disse que eu fazia tudo que tinha vontade. Eu sou a parte de você que não recusa nada. Eu lhe ofereci este sonho.”

de ter estuprado Isabelle, também não se lembra de tê-la assassinado. A faca utilizada para matar Isabelle está no fundo de uma gaveta no escritório de Jérôme:

- [...] *Après le meurtre, tu as emporté le couteau et tu es reparti au bureau. Là, tu es redevenu calmement Jérôme Angust. Tout était à sa place. Tu étais heureux.*
- [...].
- *Tu as encore un doute ? Prends ton portable, appelle ta secrétaire.*
- [...]
- *Dis-lui d'aller regarder sous la liasse de paperasse, dans le dernier tiroir en bas à gauche de ton bureau.*
- [...]
- *Eh oui, sourit Textor: Le couteau. [...]* (NOTHOMB, 2001, 116)³⁹

A faca, objeto fálico, de acordo com Lambert-Perrault (2009), está escondida no fundo de uma gaveta na mesa do escritório de Jérôme e esse fato tem algo de simbólico. As imagens da intimidade “[...] são solidárias com as gavetas e os cofres, solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos.” (BACHELARD, 2000, p. 87). Após o assassinato de sua esposa, Jérôme volta ao escritório, transforma-se calmamente nele mesmo e guarda a arma do crime contra Isabelle no fundo da gaveta de sua mesa, onde ela fica por dez anos, trancada junto com seu segredo e, por que não, também, com seu inconsciente? Para Bachelard, ainda, “O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta.” (2000, p. 91). A vida secreta de Jérôme é desmascarada por Textor, seu duplo e seu inconsciente, que lhe “abre os olhos” e a gaveta dos seus segredos.

Quando Jérôme abre a gaveta de sua mesa e, também, confronta-se consigo mesmo, o seu segredo lhe escapa e ele enlouquece numa sala de espera de um aeroporto, uma metáfora para as

³⁹ “- Depois da morte, você pegou a faca e voltou ao escritório. Lá você transformou-se em Jérôme Angust calmamente. Tudo estava em seu lugar. Você estava feliz.

[...]

- Você ainda tem dúvida? Pegue seu celular e ligue para sua secretária.

[...]

- Diga a ela para procurar sob a pilha de papelada, na última gaveta de baixo, à esquerda da sua mesa.

[...]

- Ah, sim, sorri Textor: A faca.”

chegadas e partidas, e, ao matar Textor, Jérôme “[...] lâcha le corps et s’en alla.”⁴⁰ (NOTHOMB, 2001, p. -) sem que fique claro neste ponto, ainda, o que, de fato, acontece.

Pode-se notar, então, que, para Nothomb “Désintégrer l’espace-temps, c’est désintégrer l’identité du personnage [...]”⁴¹ (AMANIEUX, 2009, p. 156), pois os espaços e tempos em *Cosmétique de l’ennemi* misturam-se e confundem-se por serem, em tantos momentos, inconciliáveis.

⁴⁰ “[...] deixa o corpo e se vai.”

⁴¹ “Desintegrar o espaço-tempo é desintegrar a identidade do personagem [...]”

O DUPLO E OS PERSONAGENS

Em *Cosmétique de l'ennemi* há duas personagens principais: Jérôme August e Textor Texel e sobre eles não há quase nenhuma característica física que os descreva, sendo todas elas psicológicas. Essas características só existem quando descritos um em comparação ao outro, ou melhor, ao que o outro não é, como veremos mais adiante. Outras personagens são indicadas na obra, porém só existem a partir do diálogo que se estabelece entre Jérôme e Textor: Isabelle, Frank, os avós de Textor, dois policiais e alguns passageiros que se encontram como testemunha na sala de aeroporto.

No que concerne às personagens, Amélie Nothomb faz alusão ao caráter da personagem (ou à sua “função” no romance) por meio do significado de seu nome na obra:

- (...) *Textor vient de « texte ».*
- *Si vous saviez combien ça m'est égal.*
- *Le mot « texte » vient du verbe latin texere, qui signifie « tisser ». Comme quoi le texte est d'abord un tissage de mots. Intéressant, n'est-ce pas? (NOTHOMB, 2001, p.13 - 14)⁴²*

Nesta pequena explicação metalingüística sobre a derivação do nome “Textor” tem-se uma ideia de qual vai ser sua “função” no romance: contar uma história, tecer um texto, ser uma espécie de redator e, poderemos ver, mais adiante que ele será uma espécie de narrador dos acontecimentos de sua vida e dos fatos que o fazem ser o inimigo interior de Jérôme.

Talvez possa parecer um pouco simplista este tipo de nomenclatura, como observa Ana Maria Machado, em *Recado do Nome* (2003), mas no caso de *Cosmétique de l'ennemi* este tipo de análise é bastante relevante para a compreensão completa da obra, como também observa L. Amanieux em seu estudo intitulado *Le récit siamois*:

L'originalité d'Amélie Nothomb est qu'elle donne au nom à la fois une valorisation exceptionnelle dans son univers romanesque et à la fois en fait une marque instable de l'identité. (AMANIEUX, 2009, p. 127)⁴³

⁴² “- Textor vem de texto.

- Se você soubesse como me é indiferente.

- A palavra texto vem do latim *texere*, que significa tecer. Neste sentido o texto é como uma tessitura de palavras. Interessante, não?”.

Para ilustrar ainda mais a importância do nome na narrativa em questão, Nothomb escreve, num outro momento, fazendo alusão a outro escritor francês, Luc Dietrich, que diz ser possível amar alguém sabendo apenas o nome da pessoa amada. Ainda em se tratando de nome, Textor fala sobre Isabelle por meio de seu nome:

- Et là, je découvrais le titre de l'oeuvre adorée : son prénom. Et quel prénom ! Pendant toutes ces années, j'avoue avoir un peu à l'idée que la dame de mes pensées put s'appeler Sandra, Monique, Raymonde ou Cindy. Ouf, suprême ouf, elle portait un prénom ravissant, musical, aimable et limpide comme de l'eau de source. (NOTHOMB, 2001, p. 72)⁴⁴

O nome de Isabelle é tão importante para sua descrição como o são o de Textor e o de Jérôme, pois é por meio dele que sabemos que ela é encantadora. No entanto, não há um aprofundamento de sua descrição física, apesar de para Textor ela ser *“le visage de sa vie”*⁴⁵ (NOTHOMB, 2001, p. 45). Sendo amável e tão bela, torna-se fácil alguém se encantar por ela. E, a partir do momento em que Textor descobre seu nome, é como se tivesse todo o poder e o saber sobre ela, como explica L. Amanieux, que afirma que para A. Nothomb o nome é objeto contra o poder e o saber do outro:

Nommer l'autre permet d'obtenir un pouvoir sur lui: « nommer les choses, c'est leur enlever leur danger » (PE, p. 109). Nommer permet « de contrôler les choses, de se les annexer » (MT, p. 29).

(...)

Le prénom est donc l'objet à défendre contre le savoir et le pouvoir de l'autre. (AMANIEUX, 2009, p. 123-124)⁴⁶

A respeito do que diz Laureline, é possível perceber nitidamente isso em *Cosmétique* quando Textor fala sobre o nome de Isabelle: *“(...) Je savais son prénom, son sexe et sa mort.”* (NOTHOMB, p. 72)⁴⁷

⁴³ “A originalidade de Amélie Nothomb é que ela dá ao nome ao mesmo tempo uma valorização excêntrica no universo romanesco e ao mesmo tempo faz disso uma marca instável de identidade.”

⁴⁴ “- E então eu descobri o nome da obra amada: seu nome. E que nome! Confesso que durante todos esses anos eu tinha uma pequena ideia que a dama dos meus pensamentos pudesse se chamar Sandra, Monique, Raymonde ou Cindy. Alívio, grande alívio, que ela possuía um nome admirável, musical, amável e límpido como a água da fonte.”

⁴⁵ “o amor da sua vida”

⁴⁶ “Nomear o outro permite ter um poder sobre ele: ‘nomear as coisas é tirar seu perigo’ (PE, p.109). Nomear permite ‘controlar as coisas, incorporá-las’ (MT, p. 29). (...) O nome é, portanto, um objeto de defesa contra o saber e o poder do outro.”

⁴⁷ “(...) Eu sabia seu nome, seu sexo e sua morte.”

Ela é a esposa de Jérôme que foi assassinada há dez anos e é de extrema importância ao desenrolar da intriga, pois é a partir de Isabelle que Textor e August “descobrem-se” a mesma pessoa como será mais bem demonstrado futuramente. Apesar de sua importância, ela só existe dentro do diálogo entre os dois. A princípio estabelece-se um triângulo: embora estes dois personagens sejam tão diferentes, ambos apaixonam-se pela mesma mulher, amando-a mais do que a si mesmos. E, assim como Textor, Jérôme também se apaixonou pela sua beleza, mais do que pelas suas qualidades morais – que Nothomb não deixa claro quais são -:

- *Je n'ai pas violé ma femme !*
- *C'est vrai. Tu as seulement eu très envie de la violer, la première fois que tu l'as vue, au cimetière de Montmartre, il y a vingt ans.* (NOTHOMB, 2001, p. 99)⁴⁸

Sobre esse amor, também, à primeira vista, Jérôme diz: “[...] *J'aimais Isabelle à un point que vous n' imaginez pas.*” (NOTHOMB, 2001, p. 117)⁴⁹ ao que Textor responde: “*Je sais. Je l'aimais du même amour.*” (NOTHOMB, 2001, p. 117)⁵⁰. Apesar de ambos amarem a mesma mulher, nenhum deles a conhece profundamente, embora acreditem que sim: Textor diz conhecê-la melhor que qualquer um, pois além de tê-la estuprado, ele a assassinou e, segundo ele, esta é a melhor maneira de conhecer alguém intimamente, enquanto Jérôme diz que conhecer uma pessoa implica viver, falar e dormir com ela. (NOTHOMB, 2001, p. 72-73).

Ainda sobre Isabelle, sua única descrição física é feita em comparação a uma estátua que existe realmente no cemitério de Montmartre. Primeiramente, Textor descreve a estátua:

- [...] *L'une des tombes m'y touche plus que tout. Je ne sais de qui elle est la sépulture. On y voit, à même la pierre tombale, la statue d'une jeune fille écroulée face contre terre. Son visage sera inconnu à jamais. On ne distingue que sa silhouette mi-nue, très pudique, son gracile, sa nuque délicate. Le vert-de-gris emparé d'elle comme un supplément de mort.* (NOTHOMB, 2001, p. 43)⁵¹

⁴⁸ “- Eu não estuprorei minha esposa.

- É verdade. Você apenas teve vontade de estuprá-la a primeira vez que a viu, no cemitério de Montmartre, há vinte anos.”

⁴⁹ “Eu amava Isabelle a tal ponto que você não imagina.”

⁵⁰ “ Eu sei. Eu a amava com o mesmo amor.”

⁵¹ “Um dos túmulos me tocaram mais que todos. Eu não sei de quem é a sepultura. Vê-se, junto com a lápide, a estátua de uma jovem com o rosto caído em direção à terra. Seu rosto será para sempre desconhecido. Só se distingue sua silhueta semi-nua, muito pudica, sua graça, sua nuca delicada. O verdete agarrado a ela como um complemento da morte.”

Logo depois Textor compara a estátua com Isabelle:

- [...] *D'autant plus que, quand je l'ai vue la première fois, une vivante était là qui la contemplait et qui avait exactement la même silhouette. De dos, on eût juré la même personne : comme si une jeune fille s'était sue promise à une mort rapide et était venue contempler sa propre statue sur sa tombe future. Je l'ai d'ailleurs abordée en lui demandant si c'était elle qui avait posé.* (NOTHOMB, 2001, p.43)⁵²

A descrição da estátua pode ser considerada um artifício de garantir credibilidade à história⁵³, além de podermos associar Isabelle ao seu duplo: a estátua sobre um túmulo no cemitério de Montmartre. Nothomb joga com vários duplos e um deles bastante presente na obra é a relação entre a vida e a morte ao longo das relações entre os personagens.

Já o marido de Isabelle, Jérôme August, também pode ter seu nome analisado pelo significado: August, em inglês Angst, vem do alemão angst que, segundo o *Online Etymology Dictionary*⁵⁴, significa medo neurótico, culpa e remorso. Este nome deriva do Antigo Alto Alemão, podendo, também, significar ira ou angústia. Isto já pode ser percebido no início quando o narrador o descreve: *“Il détestait les aéroports et la perspective de rester dans cette salle d'attente pendant un laps de temps pas même précisé l'exaspérait.”* (NOTHOMB, 2001, p. 07)⁵⁵

Jérôme, no entanto, deriva do latim, *Hieronymus*, e do grego, mesma escrita, significando nome sagrado. Por meio desta análise dos nomes percebe-se, já no nome, uma relação de oposição que ocorre em Jérôme August, e que será mais bem explicada posteriormente, o bom *versus* o mau, essa relação com a divisão do eu e oposição do como me apresento socialmente e o que realmente sou. Por meio das análises desses prenomes, desde o início da história, é possível prever o desenvolvimento de *Cosmétique*, ou seja, August sente culpa e remorso por ter feito o que fez com Isabelle – sua esposa e grande amor de sua vida – e, portanto, o reprime em seu inconsciente, mas Textor, que desde o início tem a função de quem conta uma história, relata o ocorrido a Jérôme, desmascarando-o para ele mesmo:

⁵² “Ainda mais que, quando a vi pela primeira vez, uma viva que estava lá a contemplava e tinha a mesma silhueta. De costas teria jurado que a mesma pessoa: como se uma jovem estivesse prometida a uma morte rápida e tivesse vindo contemplar sua própria estátua em seu futuro túmulo. A propósito eu me aproximei lhe perguntando se era ela que havia posado.”

⁵³ Anexo I.

⁵⁴ Acessado em 15/08/2015, pelo site: <http://www.etymonline.com/>

⁵⁵ “Ele detestava os aeroportos e o pensamento de ficar naquela sala de espera do aeroporto por um período de tempo indefinido o incomodava.”

- *Je t'avais raconté la version de Textor Texel, qui n'est pas contradictoire avec celle de Jérôme August. Ta femme t'a detesté, ce jour-là, parce qu'elle a deviné en toi le monstre se purléchant de rêves de viol.*

(...)

- *Tant pis pour toi. Après le meurtre, tu as emporté le couteau et tu es reparti au bureau. Là, tu es redevenu calmement Jérôme August. Tout était a ta place. Tu étais heureux.* (NOTHOMB, 2001, p. 113 - 114).⁵⁶

Segundo Beth Brait, em seu estudo intitulado *A personagem* (BRAIT, 2000), o narrador é uma “câmera que constrói as personagens”. No entanto, A. Nothomb não se utiliza dos recursos do narrador para a construção das mesmas, o próprio diálogo entre as personagens dá ao leitor a descrição tanto de Textor quanto de Jérôme ou de Isabelle:

- *Qu'en savez vous ?*

- *Vous êtes un homme d'affaires. Vos ambitions se chiffrent en argent. C'est petit.* (NOTHOMB, 2001, p. 16)⁵⁷

Apesar de não ter tanto espaço para o narrador na obra, ele não deixa de ser importante, pois ele introduz o diálogo entre Textor e Jérôme, não deixando o leitor perdido:

Les nerfs de Jérôme August étaient déjà à vif quand la voix de l'hôtesse annonça que l'avion, en raison de problèmes techniques, serait retardé pour une durée indéterminé. (NOTHOMB, 2001, p. 07)⁵⁸

E finaliza a obra, não deixando o final em aberto, mas garantindo certa ambiguidade: “*Quand la boîte noire de Texel éclata, Jérôme éprouva un soulagement profond. Il lâcha le corps et s'en alla.*” (NOTHOMB, 2001, p. 121)⁵⁹

O narrador torna-se presente na obra toda vez que o diálogo entre Jérôme e Textor é, de alguma maneira, rompido. Além disso, ele garante clareza ao discurso dando uma outra versão dos fatos. Em alguns momentos tem-se a impressão de que, apesar de não ser um narrador “intruso”, ele é onisciente por saber algumas coisas que Jérôme está pensando, mas por outro

⁵⁶ “- Eu lhe contei a versão de Textor Texel que não é contraditória da de Jérôme August. Sua esposa odiou você, naquele dia, porque ela enxergou o monstro lambendo os beijos com os sonhos do estupro.

(...)

- Tão pior pra você. Depois do assassinato, você pegou a faca e voltou ao escritório. Lá você se transformou, calmamente, no Jérôme August. Tudo estava em seu lugar. Você estava feliz.”

⁵⁷ “- O que você sabe?

- Você é um homem de negócios, seus interesses resumem-se a dinheiro. Isto é medíocre.”

⁵⁸ “Os nervos de Jérôme August estavam à flor da pele quando a voz da comissária de bordo anuncia que o avião, por problemas técnicos, atrasaria por tempo indeterminado”.

⁵⁹ “Quando a caixa preta de Textor explode, Jérôme experimenta um alívio profundo. Ele abandona o corpo e se vai.”

lado, ele não sabe bem o teor desses pensamentos dando a impressão de que o que se passa pela cabeça de Textor é um mistério tanto para ele quanto para Jérôme. Neste sentido, o narrador é importante, também, para a construção do duplo: ele conhece o íntimo de Jérôme que o próprio Jérôme conhece, mas Textor – que é um mistério para August – permanece um mistério para o narrador e para o leitor.

Em *Cosmétique de l'ennemi* o narrador não apresenta um caráter de intervenção como em outras obras de outros autores e, segundo AMANIEUX (2009), nesta obra Amélie mantém um narrador externo às cenas fantásticas para “recriar”, de acordo com suas próprias regras, o gênero fantástico, além de o narrador assegurar certa credibilidade à história por ser outra referência aos fatos contados por Textor.

A TEORIA DO DUPLO

Apesar de ser um tema bastante atual, o mito do duplo existe desde tempos imemoriais e pode ser considerado como os monstros duplos heterogêneos, homogêneos, siameses, bicéfalos e tudo o que se configura como uma cisão, uma antítese ou dualidade (JOURDE; TORTONESE, 1996). Atualmente, este tema é explorado por diversas áreas, tais como filosofia, psicanálise, literatura, e outras e, de “[...] modo bastante genérico, pode-se entender o *duplo*⁶⁰ como qualquer modo de desdobramento do ser.” (GARCÍA, F.; MOTTA, M. A., 2009, p. 07)

E, segundo Júlio França em “O insólito e seu duplo” (apud GARCÍA, F.; MOTTA, M. A., 2009), o duplo não é apenas um tema literário, mas uma ideia presente em muitas “[...] narrativas míticas e religiosas da cultura ocidental.” (2009, p. 10) Na cultura grega, existem vários exemplos do duplo, como os mitos de Prometeu, Narciso e de Pigmalião e Galateia. No entanto, Édipo é considerada uma figura ancestral deste tema por abordar:

[...] o paradigma do homem ‘desdobrado’. Sófocles (*Édipo rei*) questiona até que ponto o homem, cuja condição consiste em estar aqui (aspecto humano) e fora daqui (aspecto sobre-humano), é o motor de suas ações. A dualidade ressalta na análise do sentido da obra. (BRAVO, 1998, p. 261).

Ainda de acordo com Júlio França (2009), algumas religiões tradicionais pregam a separação entre corpo e alma e isso já pode ser considerado um apontamento para a natureza dupla do homem, pois configura a dualidade humana e as metades em eterno conflito. Adão e Eva também são consideradas figuras religiosas que abordam a questão da dualidade humana, embora num outro plano de análise, pois Eva é criada a partir da costela de Adão e, como os primeiros indivíduos na Terra há, neles, a dualidade fundamental da diferença sexual (JOURDE; TORTONESE, 1996). Estes são alguns exemplos, pois há muitas outras histórias em que o duplo é apresentado, como é o caso de Anfitrião, por exemplo. Apesar de ser um tema presente desde a Antiguidade, é a partir do século XVIII que se torna mais recorrente, sendo E. T. A. Hoffmann (1776-1822) um dos pioneiros a tratar sobre isto na literatura. Sendo muito abordado pela literatura até então, o duplo passa a ser estudado também pela psicanálise.

⁶⁰ Grifo do autor.

Otto Rank é o primeiro a estudar o duplo, sendo acompanhado por Sigmund Freud e Carl Jung. Rank faz um levantamento antropológico de antigas lendas nórdicas e germânicas que remontam ao mito e à lenda do duplo, descobrindo, nesses casos, que a aparição do duplo e da sombra são, muitas vezes, ligados a acontecimentos nefastos que prenunciam a morte. Essa ligação da libertação do duplo por meio da morte é mais bem desenvolvida a partir do século XIX, como é o caso de *The strange case of doctor Jekyll and Mr. Hyde* (1886), do escritor Robert Louis Stevenson, conhecido, também, em português, como *O médico e o Monstro* (1938)⁶¹. Neste livro, Mr. Hyde liberta-se de Dr. Jekyll e esta “libertação” precede o fato de que o médico deve morrer para que o “monstro” também morra. Logo, Dr. Jekyll morre em prol “de um bem maior”, já que Mr. Hyde é o desdobramento do médico. Este caso, o mais popular entre as histórias de duplo, é uma das representações do mito em que:

A idéia da dualidade humana [...] revela uma crença na metamorfose (até mesmo na metempsicose) que implica certa idéia do homem como responsável pelo seu destino. (BRAVO, 1998, p. 262).

Esta é, também, uma dicotomia realçada pelo aspecto do duplo presente na religião: o benéfico versus o maléfico, ou mais comumente, o anjo versus o diabo. O anjo é, de acordo com a denominação de Jung, o que a sociedade prega ser correto – ou o “como me apresento socialmente” - e o diabo é, também seguindo esta mesma linha de raciocínio, o que se pode chamar de conteúdos inconscientes. Neste caso, anjo e diabo, benéfico e maléfico são, apesar de contrastantes, complementares.

Quando falamos do mito do duplo, desde a Antiguidade até o final do século XVI, ele era considerado uma derivação do idêntico, cujas principais representações eram o sósia ou o gêmeo, pois nestes casos “A semelhança física é usada para efeito de substituição, de usurpação de identidade; o sósia é confundido com o herói e viceversa.” (SOUZA, 2008, p. 11) e esta mesma semelhança gera um conflito marcado pela luta em possuir um nome e uma identidade e, não ainda, uma divisão do “eu” (JOURDE; TORTONESE, 1996). Tem-se, a exemplo disso, Anfitrião (201-207 a.C.), de Plauto, em que Mercúrio toma a forma de Sósia, empregado de Anfitrião enquanto Júpiter toma a forma do empregador – o próprio Anfitrião - que é esposo de

⁶¹ Data da primeira edição brasileira, mas para as análises deste trabalho, será utilizada a edição de 1996.

Alcmena. Júpiter faz isto para deitar-se com a mortal devido à sua beleza. Este é um mito grego que explica a origem de Hércules.

Depois do século XVI, o duplo passa a representar o heterogêneo e não mais o homogêneo, ou seja, ele passa a ser uma divisão do eu e é a partir de então que surge o termo *Doppelgänger* (do alemão “aquele que caminha ao lado”), termo bastante utilizado para o mito durante Romantismo e, depois do século XIX, torna-se muito popular na literatura, principalmente, até os dias atuais em que problemas relacionados à identidade são, frequentemente, tratados como temas do duplo.

É em Carl Jung, Otto Rank e Sigmund Freud que a ideia do duplo começa a fazer parte, mais presente, da psicanálise. Otto Rank relaciona a dupla personalidade como um artifício de defesa do ser humano para poder entender a morte, já que este não conseguia suprimi-la de seu cotidiano. Acontece então a “criação” do duplo como “imortalidade espiritual”. Jung cria a ideia do duplo como dicotomia da alma humana, coexistindo dentro dela a *persona* e a sombra, apropriando-se dos próprios termos que o psicanalista usa, (o consciente e o inconsciente), sendo as duas partes complementares do mesmo ser. É Freud que desenvolve um estudo intitulado *O Estranho (Das Unheimlich)*, no qual ele aponta que o estranho está relacionado ao que provoca medo e estranhamento analisando várias obras, entre elas *O homem da Areia* (1815), de Hoffmann.

De acordo com Nicole Bravo (1998), o duplo pode ser tanto uma figura do homogêneo quanto uma figura do heterogêneo, como já se afirmou anteriormente. Como imagem do homogêneo pode ser considerada usurpação (voluntária ou não) da identidade (como também já se observou anteriormente no caso do mito de Anfitrião). Como imagem do heterogêneo, interessa-nos aqui estudar o duplo como o “inferno íntimo”. O duplo como figura do heterogêneo acontece a partir do século XVI como um abandono do estado de consciência, que até então era unificada. A respeito disso, temos o que diz Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992) sobre o nascimento e morte do indivíduo moderno, ou seja, alguns pensamentos de meados do século XVIII levam ao descentramento do sujeito, estando entre os principais a descoberta do inconsciente por Freud. Como principais temas, o duplo como marca

do heterogêneo trata, principalmente, do eu estranhado e da busca do indivíduo pela sua identidade.

É a partir do Romantismo que este mito passa a ser mais estudado como a relação de oposição entre o ser de desejo e o eu social, tendo como desfecho a morte ou a loucura, pois o tema do duplo coloca, principalmente, a questão da unidade e unicidade do sujeito e se manifesta pelo confronto angustiante, sobrenatural e surpreendente da diferença e da identidade (JOURDE; TORTONESE, 1996) presente em diversos escritores como E. A. Poe (“*William Wilson*”, 1839), Stevenson (*The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) e Dostoiévski. (*O duplo*, 1846).

O tema do duplo é bastante amplo e, de acordo com Pierre Jourde e Paolo Tortonese, é onde encontra-se

*[...] la difficulté, encore une fois, de délimiter le double : d'un côté, excès d'identité perturbant la loi de la différence, il désigne la scission et le manque au coeur même de l'être ; mais, d'un autre côté, pris sous un angle différent, il incarne cet autre toujours visé par le désir du sujet. Ainsi, la multiplicité des formes littéraires du double correspond à toutes sortes de rêveries sur le devenir-autre, la métamorphose, les états frontaliers.*⁶² (1996, p. 13)

E, complementando a ideia do trecho acima, pode-se dizer a respeito do duplo que,

[...] a peculiar condição ontológica do duplo: tem sua origem em um indivíduo, do qual é uma espécie de *mimesis*⁶³, mas não possui o mesmo estatuto. Afinal, no momento em que é gerado, já não pode mais ser confundido com o “eu” original; possui uma essência própria e se assume necessariamente como “outro”. (GARCÍA, F.; MOTTA, M. A., 2009, p. 08).

O duplo na Psicanálise

O duplo é um tema muito recorrente em literatura, mas o é, também, na psicanálise. Otto Rank foi o primeiro a dar a esse tema o nome de duplo. Para ele, o duplo é um mito que está relacionado a uma equivalência entre o reflexo e à sombra como imagens iguais que se opõem ao Eu. Sobre isso, o psicanalista diz:

⁶² “[...] a dificuldade, mais uma vez, de delimitar o duplo: de um lado, excesso de identidade interrompendo a lei da diferença, ele designa a cisão e a falta de sensibilidade mesma do ser; mas, de outro lado, tomado por um ângulo diferente, ele encarna esse outro sempre apoiado no desejo do indivíduo. Desse modo, a multiplicidade de formas literárias do duplo corresponde a todos os tipos de sonhos no tornar-se o outro, na metamorfose, nos estados fronteiros.”

⁶³ Grifo do autor.

[...] o sinistro duplo é claramente uma cisão tornada independente e visível do Eu (sombra, reflexo), aquelas cujas personagens propriamente duplas cruzam o caminho umas das outras como pessoas reais e corpóreas de extraordinária semelhança física.” (RANK, 2013, p. 25).

Para o psicanalista, o que antes era considerado corpóreo e idêntico no duplo, passa a ser “[...] uma forma de expressão de representação oposta da mesma constelação psíquica [...]” (RANK, 2013, p. 38). Em outras palavras, são duas existências de uma mesma pessoa, separadas pelo esquecimento, significando consciências duplas que, ainda hoje é um tema amplamente representado na literatura. Otto Rank utiliza o romance *O duplo* (1846) de Dostoievski para explicar a ocorrência dessas existências “independentes” uma da outra. Nessa obra o personagem principal, Goliádkin, parece sofrer de uma perturbação mental e percebe todos os acontecimentos desagradáveis em sua vida como sendo perseguições de seus inimigos e isso suscita nele uma confusão com a realidade, assegurando-lhe uma propensão à loucura.

Segundo O. Rank, em alguns autores analisados, entre eles Dostoievski, Hoffmann e outros, o duplo é sempre tratado como uma imagem idêntica à do protagonista e essa “sombra” sempre lhe causa certos transtornos, levando a personagem à loucura e, também, ao suicídio. Sobre isso diz o autor:

[...] Esse duplo sempre lhe atrapalha a vida, e, via de regra, a relação com a mulher vira uma catástrofe, que pode acabar em suicídio – como consequência indireta da morte planejada para o perseguidor incômodo. (RANK, 2013, p. 60).

Sobre o duplo ser, a princípio, construído em torno de espelhos e sombras, o psicanalista faz um levantamento da psicologia social contando com pesquisas das tradições etnográficas, folclóricas e mitológicas e estabelece algumas relações entre os traços que apresentam significados similares ou idênticos. Ele percebeu que o espelho, assim como a sombra, carrega superstições relacionadas com a alma (ou duplo) das pessoas de diversas regiões:

Os folcloristas, unanimemente, destacam a sombra como equivalente da alma do ser humano. Daí derivam tanto o particular respeito que é dedicado a ela, os tabus e crendices a ela relacionados, quanto o medo de transgredi-los, já que o ferimento, o dano ou a perda da sombra são seguidos de morte. (RANK, 2013, p. 100).

A ideia de que a sombra é a representação da alma vem de uma crença dos povos selvagens de que ela era expressa como um “(...) ‘monismo primitivo’, no qual a alma representa um análogo à imagem do corpo.” (RANK, 2013, p. 103). Esse conceito, fugindo levemente da obra de Rank, é percebido em várias obras tais como “*William Wilson*”, de Poe, por exemplo, em que a sombra representa proteção contra as más intenções do protagonista e cuja voz, aparência, nome e outros dados pessoais dos dois – sombra e protagonista - são idênticos.

A mais antiga referência da ligação entre a alma e a morte está nos povos primitivos, que acreditavam que ela se referia aos espíritos dos mortos e, por isso, são imaginados como sombras desses seres. É assim que as superstições sobre a ausência de alma ou sombra com a morte, existentes desde os primórdios, ganham relevância entre vários povos representando, entre eles, mau agouro e o medo da morte e de outras desgraças passam a primeiro plano e “[...] faz parte da crença no duplo a convicção de que o espelho revela coisas ocultas [...]”. (RANK, 2013, p. 110) e a imagem espelhada – no espelho, no vidro, no lago ou em retratos – representa muitos tabus. A esse respeito, a história de Narciso, jovem cheio de beleza que não podia ver sua própria imagem, é apenas uma expressão poética dessa superstição de que ele perderia a vida caso visse sua própria imagem refletida. Há, portanto, na obra de Rank uma ideia da dupla personalidade como um artifício de defesa do ser humano para poder entender a morte, já que este não conseguia suprimi-la de seu cotidiano. O medo da morte é uma angústia que se dá em mergulhar rumo ao desconhecido, ou de lançar-se ao “nada” e, então, perder-se a si mesmo neste “nada”, não tendo relação com uma atração à vida terrena ou um afeto especial à sua personalidade.

Carl Gustav Jung parte para um outro caminho. Para o psicanalista, a personalidade é composta de conteúdos inconscientes que tem caráter pessoal e por uma máscara que representa o que o ser humano quer mostrar à sociedade, ou seja, “Através da persona o homem quer *parecer* isto ou aquilo, ou então se esconde atrás de uma ‘máscara’, ou até mesmo constrói uma persona definida, a modo de muralha protetora.” (JUNG, 2015, p. 64). É a respeito dessa relação entre os opostos que Jung afirma ser perceptível a contradição em que o ser humano se encontra:

A contradição só aparece quando começa o *desenvolvimento pessoal* da psique e quando a razão descobre a natureza irreconciliável dos opostos. A consequência desta descoberta é o conflito da repressão. Queremos ser bons e, portanto, devemos reprimir o mal; e, com isto, o paraíso da psique chega ao fim.

(2015, p. 38).

Enquanto a pessoa mostra-se à sociedade como um ideal, ela mantém dentro de si o que repreende, ou seja, aquilo que não é aceito nem por si mesma e nem pelos outros, por isso tudo o que lhe for pessoal sofre repressão e vai para o inconsciente, onde tudo se torna caótico, desorganizado e nocivo. Para Jung a ideia do duplo é o conceito de *persona* versus conteúdos inconscientes, ou seja, um confronto entre o que sou ou como sou quando me apresento socialmente e o modo como o meu inconsciente se configura ou está simbolicamente organizado. Para ele, a *persona* e o inconsciente são contrastantes, mas ainda assim, complementares. Esse confronto é chamado pelo psicanalista de *Individuação* é, na tradução do termo *Verselbstung*, “tornar-se si-mesmo”, ou seja, significa tornar-se um ser único e sua meta “(...) não é outra senão a de despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da persona, assim como do poder sugestivo das imagens primordiais.” (JUNG, 2015, p. 64).

Já Sigmund Freud acredita que o duplo é um sentimento de estranheza causado pela perda, súbita, de noção do que é realidade e do que é imaginação, o que provoca o temor e o tremor. Esta análise é melhor desenvolvida no artigo *Das Unheimlich* (O estranho), escrito em 1919, pela oposição das palavras *heimlich* (íntimo, obscuro, secreto) e *heimlich* (natural) ao título do livro. Sobre a origem do termo e da explicação do que é estranho, diz o psicanalista:

A palavra alemã *unheimlich*, “estranho”, é evidentemente o contrário de íntimo (*heimlich*), doméstico (*heimisch*) e do que é familiar, e precisamente por isso pode-se inferir algo terrível, por *não* ser conhecido nem familiar. (2014, p. 35)

Para definir o que é estranho Freud desenvolve uma pesquisa das definições em outros idiomas do mesmo termo para se chegar a um denominador comum que, mais adiante, ele diz ser:

(...) o que mais nos interessa é que, entre seus diferentes matizes de significado, a palavra *heimlich* exhibe o que é idêntico ao seu oposto, *unheimlich*. Assim o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. (...) *Unheimlich* seria tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, e, no entanto veio à tona. (2014, p. 41)

Jentsch (apud FREUD, 2014) diz ser a ambiguidade uma das características mais marcantes da narrativa estranhada, pois o leitor não consegue explicá-la e isso lhe causa

estranhamento, sendo a ambiguidade, inclusive, a característica mais marcante do gênero fantástico.

Para melhor explicar suas ideias, Freud analisa *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann. A questão principal do conto é a relação de Coppelius e Coppola serem os duplos e remeterem ao homem da areia da lenda europeia. Apesar do tema do autômato – neste conto de Hoffmann, a boneca Olívia - também ser uma temática que causa estranhamento, são as relações de duplicidade, de todas as formas e gradações, que são os maiores causadores da sensação do estranho na literatura. Em sua análise do conto do Hoffmann, Freud faz alusão, ainda, ao recalque como causa do medo que Coppola e Coppelius, duplo e duplicado, causam a Natanael.

Sobre o recalque no conto de Hoffmann, Freud diz: “O estranho (*unheimlich*) é, pois, também neste caso, algo que outrora foi familiar (*heimisch*) e de há muito conhecido. Mas o prefixo ‘*un*’ nessa palavra é a marca do recalque.” (2014, p. 67). O recalque é para o psicanalista uma relação de equilíbrio entre o princípio do prazer e o princípio de realidade, ou seja, o desejo e a repressão. Em *O mal estar na civilização* (2014) Freud especifica essa relação do desejo, que é o princípio de prazer, e a repressão, que é o princípio de realidade, e relaciona ambos de modo a construir a organização da mente humana e a evolução de toda uma comunidade e sobre isso afirma:

Chega-se um procedimento que permite, pela orientação intencional da atividade dos sentidos e ação muscular apropriada, distinguir entre o que é interior – pertencente ao Eu – e o que é exterior – oriundo de um mundo externo -, e com isto se dá o primeiro passo para a instauração do princípio de realidade, que deve dominar a evolução posterior. (2014, p. 11)

Para Freud, o recalque pode ser demonstrado de diversas maneiras e as mais comuns são os atos falhos, pequenos inconvenientes da memória, e os sonhos, condensação do inconsciente. Em ambos os casos, o recalcado se comporta como um rompimento dos bloqueios do eu, ou seja, o inconsciente encontra uma maneira de vir à tona seja como um mistério nos sonhos, o espanto nos atos falhos ou como o riso na piada.

O estranho é, para Freud, portanto, aquilo que é familiar – e de alguma maneira foi recalcado – e vem à superfície causando medo ou angústia. O duplo está, por isso, intimamente ligado com o estranho, como o próprio Freud diz:

São todos temas que dizem respeito à duplicidade, em todas suas gradações e plasmações, e portanto à entrada em cena de pessoas, que, por causa de sua igual aparência, devem ser tomadas por idênticas. A intensificação dessa relação por meio de um pulular de processos anímicos de uma dessas pessoas para as outras – o que chamaríamos de telepatia -, de modo que um compartilha o saber, o sentir e o vivenciar do outro, tendo-se aí a identificação com outra pessoa, de modo que se equivoca acerca de seu eu ou transfere o eu estranho no lugar do que lhe é próprio, havendo portanto uma duplicação do eu, uma divisão do eu ou uma mutação do eu – e finalmente o invariável retorno do igual, a repetição dos mesmos traços faciais, das mesmas características, destinos, atos criminosos, e mesmo dos nomes no curso de muitas gerações sucessivas. (2014, p. 54)

São Freud, Jung e Rank os principais estudiosos sobre o tema, mas, como veremos mais adiante, o autor que mais se aproxima da maneira como Amélie Nothomb estrutura o duplo em *Cosmétique de l'ennemi* é Freud, por isso é nele em que basearemos nossas análises mais adiante.

O duplo na Literatura Fantástica

Em *Visages du double, un thème littéraire*, Pierre Jourde e Paolo Tortonese dizem que “[...] « *Fantastique* » est d’abord un adjectif. Dérivé du *fantasticum* latin (et du grec *phantastikon*), il désigne tout ce qui concerne l’imagination.”⁶⁴ (1996, p.34). Apesar de aparentemente simples, sua definição sofre algumas variações em sua definição, isto porque é, de alguma forma, composta por alguns elementos que estão presentes, também, na literatura gótica e no realismo mágico, como o sobrenatural ou o insólito e a realidade. Ana Luiza Camarani faz uma relação dos teóricos e autores do fantástico em sua obra *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014). Sobre o gênero ela diz:

A narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais. (2014, p. 7-8)

De acordo com Pierre Jourde e Paolo Tortonese (1996) a forma moderna do tema do duplo – o desdobramento do eu e a cisão do sujeito – coincide com o “nascimento” de um gênero

⁶⁴ “[...] ‘Fantástico’ é, a princípio, um adjetivo. Derivado de *fantasticum*, em latim (e do grego *phantastikon*), é tudo aquilo que está relacionado à imaginação.”

novo: o fantástico. Neste sentido, o duplo torna-se, em todas suas variantes, o tema mais importante e presente na literatura fantástica.

Na obra *Introdução à literatura fantástica* (2010), Todorov vai se aprofundar nos estudos sobre o duplo como um dos temas do *eu*, fazendo parte do que é, hoje, o gênero fantástico. O fantástico é, segundo o autor, um gênero que oferece perigos, pois a linha que o separa do maravilhoso é tênue, podendo oscilar entre o que ele chama de “fantástico-estranho” e “fantástico-maravilhoso”, considerando o “fantástico-puro” o meio-termo entre ambos. O primeiro é aquele que, durante toda a história, possui “[...] acontecimentos que parecem sobrenaturais [...], no fim recebem uma explicação racional.” (TODOROV, 1970, p. 51); já o segundo é aquele que está situado “[...] na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural.” (TODOROV, 1970, p. 58).

Diz Todorov, ainda, que:

Inicialmente, há razões para se falar em uma polissemia da imagem. Tomemos por exemplo o tema (ou a imagem) do duplo, tratado em muitos textos fantásticos; mas em cada obra particular o duplo tem um sentido diferente, que depende das relações que mantém este tema com outros. (1970, p. 153)

Para citar apenas alguns casos em que o duplo tem sentidos diferentes, temos Dr. Jekyll e Mr. Hyde em *O médico e o monstro* (1938) e Goliádkin, em *O duplo* (1846), de Dostoievski, ou em “*William Wilson*” (1839) de E. A. Poe. Enquanto em Stevenson o duplo pode ser visto e percebido por todos por conta de uma transformação física e moral, em Dostoievski essa percepção não acontece exteriormente, levando o protagonista à loucura. Em Poe, o protagonista é copiado em tudo – nome, voz, jeito, vestimenta e até aparência – sem que ninguém, além do protagonista, perceba essa semelhança física e por isso a diferença entre ambos é apenas no que tange à sua moral. Em *Cosmétique de l’ennemi* (2001) há uma mistura de loucura e inferno íntimo, ou seja, os monstros de dentro e, por isso, mantém características que lembram os três autores, embora mantenha alguma distância de todos.

Sobre a construção dos personagens tem-se que Textor é o desdobramento de Jérôme e tenta convencê-lo disto sem que ele acredite. Durante toda a narrativa, Jérôme passa da descrença total à desconfiança de que ele é o seu próprio inimigo, ou seja, *l’ennemi intérieur* a

quem Textor faz referência e, depois, vai à loucura: *“Tu vois bien que tu es moi. Cette voix que tu entends parle à l’intérieur de ta tête. Il t’est absolument impossible de fuir mon discours.”*⁶⁵
(NOTHOMB, p. 108)

⁶⁵ “Você sabe bem que você sou eu. Esta voz que você ouve falar no interior de sua cabeça. É absolutamente impossível parar meu discurso.”

O DUPLO EM *COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI*

Cosmétique de l'ennemi apresenta um tema fantástico como sendo seu tema principal: o duplo. Como já foi visto anteriormente, o fantástico pode ser caracterizado pela presença de ambiguidade e hesitação, o que, até certo ponto, acontece nesta obra tanto por parte do personagem quanto do leitor, pois a hesitação é construída pela desconfiança de Jérôme em relação a Textor, criando uma atmosfera ambígua durante toda a narrativa, levando o próprio leitor à hesitação e desconfiança.

Esta obra é bem caracterizada pela extrema racionalização de um dos personagens em relação ao que se passa na história e apresenta também, em certos momentos, uma das características mais presentes de Amélie Nothomb: o humor – humor negro, sarcasmo e ironia – que, de acordo com Pierre Jourde e Paolo Tortonese, é uma característica do duplo durante o Romantismo, especialmente o Romantismo alemão, pois, segundo eles, este tipo de duplo é marcado pela oposição de: “[...] *je ne suis pas ce que je dis, je suis celui qui se moque de ce qu'il est ou paraît être*”⁶⁶ (1996, p.30) o que se parece bastante com a atitude de Textor em relação a Jérôme.

Em *Cosmétique de l'ennemi*, há a ideia de dois seres que se complementam, mas que são opostos, retomando a ideia de Jung, criando-se um misto de *William Wilson* – de E. A. Poe - e *O médico e o monstro* (1996), de Stevenson, tradução de *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), como já foi dito anteriormente. A exploração do duplo nesta obra de Nothomb parte da análise do tempo, que se divide em dois, cronológico e psicológico, e do espaço, sala de espera de um aeroporto e a “imaginação” de Jérôme – personagem principal – até a análise de como o duplo dos personagens ocorre na obra. É, então, considerando o que diz Laureline Amanieux, em *Le récit siamois Identité et personnage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb* (2009), que a existência de duas sequências narrativas foi analisada.

Segundo a autora,

⁶⁶ Eu não sou o que eu digo, eu sou aquele que zomba do que é ou parece ser.

Dans Cosmétique, le jeu avec la voix narrative et les points de vue trompe le lecteur dans un premier temps. Néanmoins, la romancière maintient une double focalisation pour un même récit. (AMANIEUX, 2009, p. 75)⁶⁷

Em seguida, ela diz que “*Dans Cosmétique, par exemple, l’existence de deux récits (...) met en évidence la voix de l’auteur impliqué qui est l’instance organisatrice du roman.*” (AMANIEUX, 2009, p. 77)⁶⁸.

Na obra estudada, o duplo é base de construção em toda a narrativa – tempo, espaço e personagens – criando uma ambiguidade e uma duplicidade peculiares. Pode-se dizer, ainda, que, em *Cosmétique de l’ennemi*, “O aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito.” (GARCÍA; MOTTA, 2009, p. 08).

Iniciaremos o estudo da obra pelo seu título: *Cosmétique de l’ennemi*. A principal razão por começarmos por este ponto se dá porque *cosmétique* remete à origem da palavra, do grego *kosmos*, que indica a organização – ou ordem – do universo, mas que pode ser utilizada no sentido de maquiagem, utilização mais moderna do termo. É possível utilizar ambas as idéias para interpretar *Cosmétique de l’ennemi*: o inimigo é organizado, mas também “maquiado”, ou seja, usa uma máscara. Essa máscara, na obra, é o próprio Jérôme quem a cria, ou seja, ele “inventa” Textor diferente de si mesmo para que sejam duas pessoas, dois indivíduos completamente diferentes, afinal, para Jérôme “*Une identité, une nationalité, une histoire personnelle, des caractéristiques physiques et mentales, [...].*”⁶⁹ (NOTHOMB, 2001, p. 98) são suficientes para garantir que seu duplo seja outra pessoa.

Apesar de a obra *Cosmétique de l’ennemi* poder ser interpretada pela acepção da palavra “cosmético” como maquiagem, a autora também deixa a ideia de organização bastante presente na obra em diversas passagens, como: “*Cosmétique, l’homme se lissa les cheveux avec le plat de la main. Il fallait qu’il fût présentable afin de rencontrer sa victime dans les règles de l’art.*”⁷⁰ (NOTHOMB, 2001, p. 7). No excerto citado fica explícita a alusão à organização do homem

⁶⁷ “Em *Cosmétique*, o jogo com a voz narrativa e os pontos de vista ilude o leitor num primeiro momento. No entanto, a escritora mantém uma dupla focalização no mesmo discurso.”

⁶⁸ “Em *Cosmétique*, por exemplo, a existência de dois discursos coloca em evidência a voz do autor comprometido, que é a instância organizacional do romance.”

⁶⁹ “Uma identidade, uma nacionalidade, uma história pessoal, características físicas e mentais, (...)”.

⁷⁰ “Organizado, o homem alisa os cabelos com a palma da mão. Era necessário que ele estivesse apresentável para encontrar sua vítima de acordo com as regras da arte.”

devido a indicação da obra de Pierre Bourdieu, sociólogo francês, que escreveu sobre a organização utilizada em diversas obras literárias, especialmente as de Gustave Flaubert. Em *As regras da arte* (1992), Pierre Bourdieu afirma que as obras de arte mantêm traços de determinismos sociais que se exercem por meio de um *habitus* produtor, como a família, a escola ou os contatos profissionais, e das exigências e constrangimentos sociais ocupadas por determinado artista em seu campo de criação. Para Bourdieu, ainda, a maior parte das estratégias artísticas presentes em uma obra são políticas e estéticas. Essa pode ser uma indicação, além de falar sobre a organização de Textor, para expor a composição da narrativa e de suas intenções enquanto obra artística. Neste sentido pode-se apreender que, tanto a obra *Cosmétique de l'ennemi* quanto a narrativa de Textor são obras artísticas nas quais apresentam-se características estéticas e políticas - um discurso irônico sobre a modernidade descentrada, como assinalou M. Renouprez (2006) -, sendo o próprio Textor um livro a ser aberto por Jérôme, como será melhor explicado mais adiante.

Mas, ainda no trecho a seguir, que já citamos anteriormente, fica bastante clara a ideia de organização de Textor que utiliza, aliás, a palavra “cosmético” no seu sentido de origem:

- *Ça ne se fait pas. Je suis quelqu'un d'extrêmement formaliste. J'agis en fonction d'une cosmétique rigoureuse et janséniste.*
- *Qu'est-ce que les produits de beauté viennent faire là-dedans ?*
- *La cosmétique, ignare, est la science de l'ordre universel, la morale suprême qui détermine le monde. Ce n'est pas ma faute si les esthéticiennes ont récupéré ce mot admirable.* (NOTHOMB, 2001, p. 90)⁷¹

Esta duplicidade na obra de A. Nothomb pode, ainda, ser analisada pela forma como é construída desde o início até seu fim, que também é duplo e ambíguo. A história começa com um parágrafo à parte⁷²: “*Cosmétique, l'homme se lissa les cheveux avec le plat de la main. Il fallait qu'il fût présentable afin de rencontrer sa victime dans les règles de l'art.*” (NOTHOMB, 2001, p. 07)⁷³

⁷¹ “- Isso não se faz. Eu sou alguém muito formalista. Eu atuo em função de uma cosmética rigorosa e jansenista.

- O que os produtos de beleza tem a ver com isso?

- O cosmético, ignaro, é a ciência da ordem universal, a moral suprema que rege o mundo. Não é minha culpa se os esteticistas recuperaram essa palavra admirável.”

⁷² Vide anexo II.

⁷³ “Organizado, o homem alisa os cabelos com a palma da mão. Era necessário que ele estivesse apresentável para encontrar sua vítima de acordo com as regras da arte.”.

Com esse começo, não se sabe bem quem é este homem, mas descobre-se quem ele não é em oposição ao que é dito no parágrafo seguinte, ou seja, não é o outro personagem, Jérôme August. De acordo com L. Amanieux (2009), J. August e T. Texel são personagens em total oposição em que o primeiro é um homem de negócios com os “nervos à flor da pele” e o segundo, um homem que fala com cerimônia e é preocupado com sua aparência. Ainda segundo a autora:

Dans Cosmétique, la première page montre deux héros que tout oppose : un homme, soucieux de son apparence, « des règles de l’art » (CE, p.7), qui parle « avec cérémonie » (p.08), et Jérôme August, les nerfs « a vif » (p. 7) qui s’agite « rageusement » (p. 8). L’antithèse s’amplifie à l’excès au cours du dialogue qui se noue entre eux, au niveaux moral et affectif. (AMANIEUX, 2009, p. 161)⁷⁴

Ao longo da história este homem do primeiro parágrafo vai indicando que é o desdobramento de August, ou seja, seu “ennemi intérieur”:

- Les preuves de l’existence de l’ennemi intérieur sont énormes et celle de son pouvoir sont écrasantes. L’ennemi [...] est celui qui vous dégoûtera de vous même. [...]. (NOTHOMB, 2001, p. 29)⁷⁵

E em: “ - Pour une fois, nous sommes d’accord. / - Nous les sommes beaucoup plus que vous ne l’imaginez.”(NOTHOMB, 2001, p. 69)⁷⁶

O mito do duplo em A. Nothomb é construído de forma parecida com a que Stevenson construiu em *O médico e o Monstro* (1997), ou seja, Jérôme August é um homem de negócios sério e Textor Texel é sua parte diabólica: “- [...] Je suis ta partie diabolique.” (NOTHOMB, 2001, p. 110).⁷⁷ Em relação a esta fala, diz L. Amanieux: “Or, diable étymologiquement vient du

⁷⁴ “Em *Cosmétique*, a primeira página mostra dois heróis que se opõem em tudo: um homem, preocupado com sua aparência de acordo com as ‘as regras da arte’ (CE, p.7), que fala ‘com cerimônia’ (p. 8), e Jérôme August, os nervos ‘à flor da pele’ (p. 7) que se agita ‘raivosamente’ (p. 8). A antítese amplia-se em excesso ao longo do diálogo entre eles, a nível moral e afetivo. A identificação se desenrola como uma peripécia que eclode apenas no fim do discurso.”

⁷⁵ “As provas da existência do inimigo interior são enormes e aquelas cujo poder é devastador. O inimigo (...) é aquele que lhe enoja de você mesmo [...]”.

⁷⁶ “- Ao menos uma vez estamos de acordo.

- Nós o estamos muito mais do que imagina.”

⁷⁷ “[...] Eu sou sua parte diabólica.”

latin *diabolus*: *il est celui qui divise.*”⁷⁸ (AMANIEUX, 2009, p. 162). Há, inclusive, alusão a Stevenson em *Cosmétique*:

- *Si je devais vous croire, je serais le Docteur Jekyll en train de converser avec Mister Hyde.*
- *Ne te vante pas. Tu es beaucoup moins bien que le Docteur Jekyll, et par conséquent tu contiens un monstre beaucoup moins admirable que cette brute sanguinaire de Hyde. Tu n'est pas un grand savant obsessionnel, tu es un petit homme d'affaires comme il y en a tant : ta seule qualité, c'était ta femme.* (NOTHOMB, 2001, p. 102)⁷⁹

Apesar dessa referência em *Cosmétique de l'ennemi*, em Stevenson o processo de transformação que se dá entre o médico respeitável e o monstro é a ingestão de uma bebida desenvolvida pelo próprio médico que, aos poucos, vai perdendo controle de sua personalidade e a transformação é física e visível. Em Nothomb, esse processo é um tanto quanto diferente, ou seja, o processo de transformação acontece por meio do inconsciente ou, como é demonstrado na obra, pelo inimigo interior. A única diferença física entre Jérôme e Textor se dá pela descrição do olhar, como em “*Tu as déplu à Isabelle ce jour-là, sans qu'elle sache pourquoi. Tu ne parlais pas, tu te contentais de la regarder avec ces yeux d'obsédé pervers qui sont les miens.*”⁸⁰ (NOTHOMB, 2001, p. 112). Porém, antes dessa transformação acontecer no inconsciente, ou no interior de Jérôme, ela é demonstrada por meio do próprio Textor. Ao iniciar seu discurso, Textor expõe suas primeiras experiências com seu inimigo interior:

- *C'est un peu ça. J'avais douze ans et demi. J'habitais chez mes grandparents. À la maison, il y avait trois chats. C'était moi qui devais leur préparer à manger. Il fallait ouvrir des conserves de poisson et écraser leur contenu avec du riz. Cette besogne m'inspirait un dégoût profond. [...]*
- *[...]*
- *J'avais donc douze ans et demi et j'ai ouvert les yeux sur la pâtée pour chats que j'étais en train de pétrir. [...] Ce fut alors que, sans savoir pourquoi, j'ai porté à ma bouche une poignée du mélange et je l'ai mangée.*
- *Pouah.*

⁷⁸ “Ora, diabo etimologicamente vem do latim *diabolus*: aquele que se divide.”

⁷⁹ “- Se eu tivesse que acreditar em você, eu seria o Dr. Jekyll conversando com o Mr. Hyde.

- Não se enobreça. Você é bem menos que o Dr. Jekyll, e por consequência você apresenta um monstro bem menos admirável que aquele bruto e sanguinário do Hyde. Você não é um grande cientista obcecado, você é um homem de negócios irrelevante como muitos: sua única qualidade era sua esposa.”

⁸⁰ “Você desagradou Isabelle nesse dia sem que ela saiba porque. Você não falou, você se contentou em olhá-la com esses olhos de um maniaco perverso que são os meus.”

- [...] *J'étais encore plus horrifié qu'eux: je découvrais qu'il n'y avait aucune différence entre eux et moi. [...]* (NOTHOMB, 2001, p.24-5)⁸¹

Pode-se perceber então que, aos seus doze anos, Textor começa um processo de transformação que compreende uma animalização progressiva, ou seja, um processo de tornar-se um animal e, neste sentido, não reprimir suas vontades e desejos apresentando, assim, sua primeira experiência com seu inimigo interior: *“C'était un ennemi, à l'intérieur de moi, qui m'avait forcé à la manger!”*⁸² (NOTHOMB, 2001, p. 26). A partir deste momento Textor apresenta um discurso construído com vários argumentos para provar a Jérôme que existe, de fato, *“l'ennemi intérieur”*:

- [...] *Les preuves de l'existence de l'ennemi intérieur sont énormes et celles de son pouvoir sont écrasantes. Je crois en l'ennemi parce que, tous les jours et toutes les nuits, je le rencontre sur mon chemin.* (NOTHOMB, 2001, p. 28)⁸³

E, depois, em:

- [...] *L'ennemi est celui qui, de l'intérieur, détruit ce qui en vaut la peine. Il est celui qui vous montre la décrépitude contenue en chaque réalité. (...) Il est celui qui, en un jour parfait, vous trouvera une excellente raison d'être torturé. Il est celui qui vous dégoûtera de vous-même.* (NOTHOMB, 2001, p. 28 - 29)⁸⁴

E é por meio de argumentos como estes que ele vai provando e indicando que o inimigo interior de Jérôme é ele próprio: *“Tu as très bien entendu. Je suis toi.”*⁸⁵ (NOTHOMB, 2001, p. 97). E depois, com mais um argumento – que, na verdade, já foi anteriormente usado por ele, diz:

- (...) *Dès le début de notre conversation, je t'ai tendu de perches énormes. Quand je t'ai parlé de l'ennemi intérieur, je t'ai suggéré que je n'avais peut-*

⁸¹ “- É um pouco isso. Eu estava com doze anos e meio. Morava com meus avós. Lá havia três gatos e era eu quem tinha que lhes preparar a comida. Era necessário abrir as conservas de peixes e amassá-las com o arroz. Essa tarefa me causava uma profunda aversão. (...)

- (...)

- Eu estava, portanto, com doze anos e meio e eu me atentei para a mistura que estava amassando. (...) Foi então que, sem saber porque, levei um punhado da mistura à boca e o comi.

- Argh!

- (...) Eu estava ainda mais horrorizado que eles: eu descobri que não havia nenhuma diferença entre eles e mim. (...)”

⁸² “Era um inimigo, inerente a mim, que me forçou a comer!”

⁸³ “- (...) As provas da existência do inimigo interior são enormes e aquelas cujo poder é devastador. Eu acredito no inimigo porque, todos os dias e todas as noites, o encontro em meu caminho”.

⁸⁴ “- (...) O inimigo é aquele que, do interior, destrói o que vale a pena. É aquele que mostra a podridão de cada realidade.(...) Ele é aquele que, num dia perfeito, lhe encontrará um excelente razão de ser torturado. Aquele que lhe causará aversão de você mesmo.”

⁸⁵ “Você ouviu muito bem, eu sou você.”

être pas d'existence en dehors de toi, que j'étais une invention de ton cerveau. A quoi tu m'as répondu avec superbe que tu n'avais pas d'ennemi intérieur, toi. Mon pauvre Jérôme, tu as l'ennemi intérieur le plus encombrant du monde : moi. (NOTHOMB, 2001, p. 97-8)⁸⁶

É o que Genette, em *O discurso da narrativa* (19[?]), chama de anacronias que podem ser prolepses – antecipação do que está por vir – ou analepses – retomada do que já foi mencionado anteriormente. Essas anacronias são utilizadas na obra como recurso não apenas para garantir, ou aumentar, o suspense ao longo da história mas para assegurar, ainda, certa credibilidade, pois A. Nothomb constrói um diálogo bastante pautado em provas para que Jérôme compreenda que ele possui uma parte (diabólica) que o complementa. Ao compararmos com Stevenson, percebemos que há mais esta diferença, pois Dr. Jekyll sabe que existe uma parte dele mesmo que gosta dos prazeres da vida e das diversões das quais ele próprio abriu mão, logo seu duplo não precisa provar nada, pois ambos possuem a mesma “razão”, um sabendo dos pensamentos do outro.

Como assinala Todorov, uma narrativa fantástica tem uma gradação dos acontecimentos e, ainda, um ponto culminante atingido pelas gradações na narrativa. Quanto a isto, há, em *Cosmétique de l'ennemi*, um momento de transformação que é quando Jérôme descobre sobre o assassinato de Isabelle e todos os indícios que o levam a crer que ele próprio é o culpado da morte de sua amada esposa e, portanto, o seu duplo – Textor Texel -, ou seja, Jérôme passa da situação de ignorância ao conhecimento de ser seu próprio duplo e de suas atitudes. Ainda assim ele duvida de sua culpabilidade:

*- Je n'ais pas violé ma femme!
- C'est vrai. Tu as seulement eu très envie de la violer, la première fois que tu l'as vue, au cimetière de Montmartre, il y a vingt ans. Tu en as rêvé la nuit.* (NOTHOMB, 2001, p. 99)⁸⁷

Textor insinua a presença da repressão nas vontades de Jérôme que são liberadas em sonho. Sobre isso Freud aponta algumas teorias sobre os sonhos em *A interpretação dos sonhos* (1987). Nesta obra ele diz que:

⁸⁶ “- Desde o início de nossa conversa, eu dei a você algumas direções. Quando eu lhe falei do inimigo interior, insinuei que eu talvez não existisse fora de você, que eu era uma invenção do seu cérebro. Ao que você respondeu com soberba que você não tinha inimigo interior, você! Meu pobre Jérôme, você tem o inimigo interior mais incômodo do mundo: eu.”

⁸⁷ “- Eu não violencei minha esposa!

- É verdade. Você apenas teve vontade de fazê-lo, a primeira vez que a viu, no cemitério de Montmartre, há vinte anos. Você sonhou com isso naquela noite.”

“Os sonhos das crianças pequenas são freqüentemente pura realização de desejos e são, nesse caso, muito desinteressantes se comparados com os sonhos dos adultos. Não levantam problemas para serem solucionados, mas, por outro lado, são de inestimável importância para provar que, em sua natureza essencial, os sonhos representam realizações de desejos.” (p.119).

Percebe-se, então, que Jérôme repreende alguns instintos e desejos, os quais Textor libera: “[...] *Au début de cet entretien, je t’ai dit que je faisais toujours ce dont j’avais envie. Je soi la partie de toi qui ne se refuse rien. Je t’ai offert ce rêve. [...]*”⁸⁸ (NOTHOMB, 2001, p. 99). Para Freud, os sonhos são reveladores e Nothomb se aproveita disso, demonstrando que, por meio deles, Jérôme libera seus desejos reprimidos e recalçados. Freud, e para Textor, os sonhos são sugestivos, pois todo sonho tem um significado, mesmo que oculto, da realização dos desejos inconscientes. E Textor, ao dizer que foi ele próprio quem ofereceu a Jérôme o sonho do estupro de Isabelle, indica a ideia de que ele é, de fato, o inconsciente de Jérôme.

Ainda sobre o que diz Freud e, desta vez sobre consciente e inconsciente, pode-se dizer que Textor é o inconsciente – e a parte animalizada que obedece a seus instintos - de Jérôme. De acordo com o que o psicanalista diz, pode-se afirmar que Nothomb cria uma atmosfera parecida com a de Stevenson e a de Poe pela relação de oposição entre os princípios de prazer e de realidade que o psicanalista aborda em *O mal-estar na civilização* (1930). Em Stevenson, Dr. Jekyll tem noção real de que ele se preocupa com sua reputação e de que seu duplo, Mr. Hyde, faz aquilo que lhe causa prazer. Em Poe, no conto *William Wilson* (1839), o protagonista tem atitudes imorais enquanto seu duplo com o mesmo nome toma-lhe o lugar da consciência prejudicando suas tentativas em enganar aqueles com quem convive. Mas em Nothomb, Jérôme não percebe ter, como diz o psicanalista, sofrido o recalque, enquanto Textor o lembra o tempo todo sobre suas atitudes:

- *J’ai vécu des dizaines d’années sans vous entendre. Je trouverai un moyen de vous museler.*
- *Tu ne le trouveras pas. C’est irréversible. Que faisais-tu le vendredi 24 mars 1989, vers dix-sept heures ? Oui, je sais, la police t’a déjà posé cette question. [...]*
- *Oui, tu étais au travail. [...]*

⁸⁸ “(...) No começo desta conversa, eu lhe disse que fazia tudo o que tinha vontade. Eu sou a parte de você que não recusa nada. Eu ofereci esse sonho a você. (...)”

- *La réalité ? Cette blague ! Oserais-tu m'affirmer, les yeux dans les yeux, que tu te rappelles avoir passé cet après-midi au bureau ?* (NOTHOMB, 2001, p. 108-9)⁸⁹

Sobre a presença de intertextualidade entre a obra de Nothomb e a obra de Stevenson, diz L. Amanieux:

Dans Cosmétique, le parallèle entre le couple Jérôme-Jekyll et sa création fantasmagorique Textor-Hyde révèle la manière dont la romancière traite le double : elle opère un déplacement des figures principales du récit, qu'elle isole de l'univers romanesque référentiel et confronte dans un dialogue. (AMANIEUX, 2009, p. 160)⁹⁰

É diferente, também, em Stevenson, o fato de que para esta transformação entre o bom x o mau ocorrer, Dr. Jekyll precisa tomar uma poção, fruto de muita pesquisa científica, enquanto em Nothomb, os dois – Jérôme e Textor – existem, aparentemente, de maneira independente – o primeiro, inclusive, sem saber da existência do segundo. Apesar de Jérôme não saber sobre Textor, este sabe sobre o primeiro e, apesar de ambos parecerem independentes entre si “[...] o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas aquele que seu modelo lhe fornece.” (GARCÍA; MOTTA, 2009, p. 08). Com o desenrolar da leitura, vai ficando cada vez mais claro ao leitor que Textor é uma invenção de Jérôme: “- *Tu es le seul à me voir. Même moi, je ne me vois pas.*”⁹¹ (2001, p. 97) e em: “- *Tu vois bien que tu es moi. Cette voix que tu entends parle à l'intérieur de la tête. Il t'est absolument impossible de fuir mon discours.*”⁹²(2001, p. 108). Acerca disto, diz L. Amanieux:

Dans Cosmétique, Jérôme affronte son double Textor sous forme d'une projection que lui seul voit, car le double est alors relié à un phénomène

⁸⁹ “- Eu vivi dezenas de anos sem lhe ouvir. Eu encontrarei uma maneira de silenciá-lo.

- Você não encontrará. É irreversível. O que você fazia sexta-feira, dia 24 de março de 1989? Sim, eu sei, a polícia já te fez essa pergunta.

- Sim, você estava no trabalho. (...)

- A verdade? Essa piada! Você ousaria me afirmar, olhos nos olhos, que você se lembra de que aconteceu essa tarde no escritório?”

⁹⁰ “Em *Cosmétique*, o paralelo entre o par Jekyll-Hyde e sua criação fantástica Textor-Hyde revela a maneira pela qual a escritora trata o duplo: ela realiza um deslocamento das figuras principais do discurso, que ela do universo novelesco referencial e contrapõe em um diálogo.”

⁹¹ “Você é o único a me ver. Mesmo eu, eu não me vejo.”

⁹² “- Você deduz que você sou eu. Essa voz que você ouve falar no interior da sua cabeça. É absolutamente impossível fugir do meu discurso.”

d'autoscopie. Il est celui qui a pris « le pouvoir ». (AMANIEUX, 2009, p. 160)⁹³

Apesar de não serem o foco deste trabalho, as comparações entre Amélie Nothomb e Robert Louis Stevenson mostram-se interessantes para demonstrar como Nothomb utiliza o inconsciente como ponto de partida para a estruturação do duplo, assim como a própria linguagem, talvez por isso a necessidade que a autora tem em provar, por meio de teorias filosóficas, psicanalíticas e religiosas, a existência de um inimigo interior. Além dessas provas, Nothomb retoma alguns autores da literatura fantástica com o intuito de estruturar o duplo em *Cosmétique de l'ennemi*. Este tema é, portanto, retomado pela presença de intertextualidade com outros textos, tais como Edgar Allan Poe, Louis Stevenson e até mesmo, Hoffmann.

Amélie Nothomb retoma, como já foi demonstrado anteriormente, a relação entre Jérôme- Jekyll e Textor – Hyde assim como retoma, de Poe, a questão da perversidade presente em *O gato preto* (1843), quando fala da relação que Textor tem com os gatos e como se faz presente a crueldade de seu inimigo interior que ele percebe dentro de si mesmo ao experimentar a comida para os gatos dos avós, comida que, por sinal, lhe causa asco e que inicia um processo de animalização – como também já foi explicado anteriormente. Parece, então, que Textor é incitado pelo mesmo mal do protagonista de Poe: o mal dos gatos, o que pode fazer de Nothomb “herdeira poética” de Poe, explicitando, mais uma vez a cosmética – ou organização – do duplo. Em *O homem de areia* (1816), também existe a questão do nojo pela comida – que Natanael, ainda criança, sente ao ver o advogado Copellius comer com as mãos. Em *O estranho*, Freud analisa a relação do recalque em *O homem de areia*, de Hoffmann. Entre os elementos analisados está a presença do olhar, elemento também presente na obra de Nothomb. Na citação abaixo, Textor deixa claro que Jérôme é o único a enxergá-lo e que nem ele próprio se vê:

- *Si vous vous prenez pour l'homme invisible, comment expliquez-vous que, moi, je vous vois ?*
- *Tu es le seul à me voir. Même moi, je ne me vois pas.* (NOTHOMB, 2001, p. 97)⁹⁴

Neste sentido, Textor é aquele que leva Jérôme a enxergar dentro de si mesmo e:

⁹³ “Em *Cosmétique*, Jérôme encara seu duplo Textor sob a forma de uma projeção que apenas ele vê porque o duplo é, então, ligado a um fenômeno de autoscopia. Ele é aquele que tem o ‘poder’.”

⁹⁴ “- Se você acredita ser o homem invisível, como o senhor explica o fato que eu, eu o vejo?
- Você é o único a me ver. Eu mesmo, eu não me vejo.”

O aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. (GARCÍA; MOTTA, 2009, p. 08)

Partindo dessa relação entre o perceber e enxergar a si mesmo, temos uma relação entre o poder e a informação nas obras de Amélie Nothomb, segundo Laureline Amanieux, e em *Cosmétique de l'ennemi*, particularmente, a relação entre saber e poder tem extrema importância. O saber, para a autora da narrativa, é destrutivo. A descoberta de que é responsável pela morte de sua esposa, faz com que Jérôme tome uma decisão drástica: a de matar Textor e, conseqüentemente, se matar. A autora faz referência a diversos autores, não apenas Stevenson. Todas as referências utilizadas na obra são relacionadas aos argumentos que tanto Textor quanto Jérôme utilizam para sustentarem seus pontos de vista.

Textor faz alusão a Max Stirner, pseudônimo de Johan Caspar Schmidt, filósofo e teólogo alemão que escreveu a obra *O único e sua propriedade* (1844) em que disserta sobre o indivíduo e o egoísmo sob influência de Hegel. Em *Cosmétique de l'ennemi* Textor alude a esta obra de maneira a explicar a função do inconsciente e sua própria natureza:

- *Et ce que pense la victime, vous en tenez en compte ?*
- *Max Stirner, L'Unique et sa propriété, ça vous dit quelque chose ?*
- *Non.*
- *Ça ne m'étonne pas. C'est le théoricien de l'égoïsme. L'autre n'existe que pour mon plaisir.* (NOTHOMB, 2001, p. 81)⁹⁵

De acordo com a teoria de Freud, as emoções e os impulsos sofrem um tipo de censura no eu, pois “Tudo o que arranha a imagem de si mesmo e, justamente por isso, não pode ser reconhecido é retirado de cena. Ou seja, é recalçado.” (GARCÍA; MOTTA, 2009, p. 108). E para Stirner, o indivíduo faz tudo o que lhe traz, direta ou indiretamente, bem-estar. Enquanto a sociedade prega que o ser humano precisa ser altruísta, Stirner defende que o indivíduo só o será se isso lhe trazer benefícios pessoais, inclusive nas situações mais insignificantes. Por isso, podemos dizer que a teoria de Stirner vai de encontro à teoria do inconsciente de Freud, pois para

⁹⁵ “- E o que pensa a vítima, você leva em conta?”

- Max Stirner, *O único e sua propriedade*, isso diz lhe alguma coisa?

- Não.

- Não me surpreende. Ele é o teórico do egoísmo. O outro só existe para o meu prazer.”

o psicanalista o inconsciente funciona como um “depósito” das emoções reprimidas e é nele em que se concentram os desejos do indivíduo que não são aceitos pela sociedade e pelo próprio eu e, por isso, sofrem repressão e para Stirner, o ser humano só faz aquilo que lhe apraz e lhe traz algum tipo de benefício, obedecendo, de alguma maneira, aos seus desejos mais íntimos.

Aproveitando sua teoria, Textor faz uso das ideias de Stirner para explicitar que ele faz o que lhe convém e, mais adiante diz: “- *‘La vraie morale moque de la morale.’ Ça, c’est de Pascal. Vive le jansénisme!*”⁹⁶ (NOTHOMB, 2001, p. 81). Neste trecho, Textor utiliza a citação do matemático e filósofo Pascal que insinua a instabilidade como condição humana, ou seja, uma instabilidade que cabe à parte “animal” do homem. Esta citação, além de falar sobre a teoria da moral de Pascal, ainda faz referência ao jansenismo que é uma corrente religiosa com matizes dualistas e uma moral rigorista que procurava a conciliação entre a liberdade humana e a graça emanada por Deus e surgiu como reação a determinadas doutrinas e práticas existentes no seio da Igreja Católica. Foi um movimento de caráter dogmático, moral e disciplinar, que assumiu também contornos políticos, que se desenvolveu principalmente na França e na Bélgica, nos séculos XVII e XVIII.

Tanto a passagem que cita Max Stirner quanto a que cita Pascal servem para dar maior credibilidade às ideias trabalhadas por Nothomb em *Cosmétique de l’ennemi* para indicar a evolução do duplo em Jérôme e, ainda, do próprio poder causado pelo conhecimento, retomando L. Amanieux.

Pode-se, então, perceber que a autora trabalha o duplo de maneira bastante diferente da de vários outros autores, pois ela arquiteta o mito como algo presente em toda a obra (como já demonstramos diversas vezes) desde o tempo duplicado, o espaço e a personagem, como diz L. Amanieux:

Mais le terme « siamois » revêt aussi un sens singulier proprement narratif dans les récits de Nothomb : deux versions d’un même récit peuvent se

⁹⁶ “- ‘A verdadeira moral zomba da moral’. Isso é de Pascal. Viva o jansenismo!”.

développer à partir d'un tronc commun, mais ses versions s'opposent ou plutôt s'affrontent entre elles. (AMANIEUX, 2009, p. 53)⁹⁷

Há, portanto, duas narrativas presentes no mesmo romance que podem ser analisadas pelo tempo e espaço: a primeira narrativa se inicia quando Textor começa o diálogo com Jérôme, ou seja, a primeira narrativa ocorre em tempo real (cronológico) e no espaço da sala de espera do aeroporto, já a segunda narrativa se inicia quando Textor começa a contar sobre os acontecimentos de sua vida – esta narrativa ocorre dentro de outra, o diálogo entre os dois homens – e se passa dentro da imaginação de Jérôme, num tempo psicológico – o de Textor como também já foi aprofundado previamente.

O duplo, em *Cosmétique de l'ennemi*, como também já vimos anteriormente, parte do estudo de dois tempos narrativos: um interno, o da vida de Textor, e outro externo, o da conversa entre os dois personagens. Toda a narrativa é construída de modo a enfatizar a duplicidade que existe entre Jérôme e Textor e isso se dá, principalmente, pelos pares de oposição que Nothomb utiliza. Começaremos a análise dos pares de oposição pelo estudo do tempo porque é por meio dele que ocorre a transformação do /não-saber/ ao /saber/ durante o diálogo-monólogo entre Textor e Jérôme. Já vimos que, para ela, gerir o tempo é sinal de poder. Na obra estudada, o processo de /não-saber/ a /saber/ é transferido ao leitor, como se este fosse uma extensão de Jérôme, pois aquele não percebe a relação da escolha de sua “vítima”, explicitada no começo da obra: *“Cosmétique, l'homme se lissa les cheveux avec le plat de la main. Il fallait qu'il fût présentable afin de rencontrer sa victime dans les règles de l'art.”*⁹⁸ (NOTHOMB, 2001, p. 07).

Neste trecho o leitor também está num ponto de ignorância da relação entre os dois personagens, e continua por um bom tempo. E Textor inicia um diálogo, mais parecido com monólogo, com Jérôme:

- *Je ne peux pas vous empêcher de parler puisque ce n'est pas interdit. Vous ne pouvez pas me forcer à répondre puisque ce n'est pas obligatoire.*
- *Vous venez cependant de me répondre.*
- *Pour mieux m'en abstenir ensuite.*

⁹⁷ “Mas o termo ‘siamês’ também destaca um sentido singular propriamente narrativo nos discursos de Nothomb: duas versões do mesmo discurso podem se desenvolver a partir de uma base comum, mas essas versões se opõem e até mesmo se confrontam entre elas.”

⁹⁸ “Organizado, o homem alisa os cabelos com a palma da mão. Era necessário que estivesse apresentável para que encontrasse a vítima de acordo com as regras de arte.”

- *Je vais donc vous parler de moi.* (NOTHOMB, 2001, p. 12).⁹⁹

E é a partir deste momento que T. Textor começa a estruturar uma transformação a respeito de Jérôme. Essa transformação se dá, ao leitor, como uma voz manipuladora – aparentemente a do personagem, mas que, na verdade, é a do narrador, segundo Laureline Amanieux:

La narrateur donne la parole au personnage : il nous présente la scène d'affrontement entre Jérôme et Textor. Il adopte par moments le point de vue des personnages (focalisation interne) pour faire partager au lecteur les pensées de Textor d'abord [...]. Lorsque Textor se révèle être un double halluciné, le lecteur comprend que le narrateur n'était pas digne de confiance : la narration extérieure passait en fait par le point de vue unique de Jérôme. (AMANIEUX, 2009, p. 74).¹⁰⁰

Fiorin diz isso sobre o discurso direto como criação de um efeito de verdade:

A debreagem de segundo grau cria a unidade discursiva denominada discurso direto e cria um efeito de sentido de verdade. Com efeito, o discurso direto proporciona ao enunciatário a ilusão de ouvir o outro, ou seja, suas “verdadeiras” palavras. (FIORIN, 2006, p. 67).

Em *Cosmétique de l'ennemi*, Amélie Nothomb dá a voz ao personagem, fazendo uso do discurso direto para que o leitor tenha a impressão das “verdades” de Textor. Com isso, a transformação do /não-saber/ ao /saber/ se dá tanto a Jérôme quanto ao leitor, que só se dá conta da incerteza do que diz Textor ao longo do texto. E ao longo do texto, e bem próximo do final, é deixado bem claro a Jérôme que ele tem um duplo e este é Textor:

- [...] *Quand je t'ai parlé de l'ennemi intérieur, je t'ai suggéré que je n'avais peut-être pas d'existence en dehors de toi, que j'étais une invention de ton cerveau [...], tu as l'ennemi intérieur le plus encombrant du monde : moi.* (NOTHOMB, 2001, p. 97-8)¹⁰¹

⁹⁹ “- Eu não posso lhe impedir de falar porque não é proibido. O senhor não pode me forçar a responder, visto que não é obrigatório.

- No entanto, o Senhor me responde.

- Para melhor me abster logo em seguida.

- Eu vou, portanto, lhe falar de mim.”

¹⁰⁰ “O narrador dá voz ao personagem: ele nos apresenta uma cena de confronto entre Jérôme e Textor. Ele adota, em alguns momentos, o ponto de vista dos personagens (focalização interna) para dividir com o leitor os pensamentos antecipadamente. Quando Textor revela-se um duplo consternado, o leitor percebe que o narrador não é digno de confiança: a narração externa passava, de fato, pelo ponto de vista do personagem de Jérôme.”

¹⁰¹ “- (...) Quando eu lhe falei do inimigo interior, eu lhe sugeri que eu talvez não existisse fora de você, que eu era uma invenção do seu cérebro (...), você tem o inimigo interior mais incômodo do mundo: eu.”

Nestes trechos (acima e a seguir), Amélie deixa claro que o duplo está dentro da cabeça de Jérôme, ou seja, a transformação ocorre pelo re-conhecimento de sua própria criação mental, seu duplo: “*Tu vois bien que tu es moi. Cette voix que tu entends parle à l’intérieur de ta tête. Il est absolument impossible de fuir mon discours.*” (NOTHOMB, 2001, p. 108)¹⁰².

Laureline Amanieux divide a obra em duas narrativas fundamentais de acordo com o tempo, mas essa divisão pode ser feita igualmente do ponto de vista das situações iniciais e finais relacionadas à transformação do /não-saber/ ao /saber/.¹⁰³

Nesta divisão feita pela autora, pode-se perceber a cisão entre as duas narrativas presentes na obra de A. Nothomb, fragmentadas pelo saber adquirido. Se por um lado a construção do duplo em *Cosmétique de l’ennemi* é bem parecida com a obra de Stevenson (*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) há uma diferença essencial entre os romances: o duplo no primeiro é desconhecido, ou seja, há uma mistificação ao redor de Textor enquanto duplo de Jérôme e, existe a necessidade da relação de conjunção x disjunção entre /vida/ e /morte/ a partir do momento de conhecimento, enquanto nesta última obra essa mesma relação não é construída ao redor do conhecimento do duplo de Dr. Jekyll, o Mr. Hyde, visto que este é uma “experiência” científica (e, por isso, conhecida) do primeiro.

A relação /vida/ x /morte/ de Textor e, também, de Jérôme se dá após o conhecimento de Jérôme da existência de seu duplo, mas ainda não fica claro a ele que são, ambos, a mesma pessoa:

- [...] *Si tu ne parviens pas de me croire, n’oublie pas, mon cher Jérôme, qu’il existe un moyen ultime et infaillible de vérifier mes dires.*
- *Ah ?*
- *Tu ne vois pas ?*
- *Non.*
- *C’est pourtant une chose que je te demande depuis pas mal de temps.*
- *Vous tuer ?*
- *Oui. Si tu es toujours en vie après m’avoir tué, tu sauras alors que tu étais innocent du meurtre de ta femme.* (NOTHOMB, 2001, p. 117)¹⁰⁴.

¹⁰² “Você sabe bem que eu sou eu. Esta voz que você ouve fala no interior de sua cabeça. É absolutamente impossível de impedir o meu discurso.”

¹⁰³ Vide Anexo III

¹⁰⁴ “- Se você não consegue acreditar em mim, não se esqueça, meu caro Jérôme, que há uma última maneira infalível de verificar o que digo.

- Hã?

Neste trecho acima Amélie, na voz de Textor, cria a dúvida da certeza em Jérôme indicando que, se este matar aquele e sobreviver, ou seja, não morrer como Dr. Jekyll morreu ao matar Mr. Hyde, é porque não é o assassino de sua esposa – Isabelle – e, portanto, Textor Texel.

Há, ainda, outra passagem que indica que Textor é o que destrói Jérôme: “[...] *Je suis la partie de toi qui te détruit. Tout ce qui me accroît sa capacité d’autodémolition. Je suis cette capacité.*” (NOTHOMB, 2001, p. 107)¹⁰⁵. E a relação entre o /não-saber/ x /saber/ e vida/ x /morte/ se dá, de forma bastante clara neste ponto: “[...] *Si tu m’avais tué à ce moment-là, j’aurais pu t’épargner ces pénibles révélations.*” (NOTHOMB, 2001, p. 110)¹⁰⁶. Apesar de tantos indícios e provas de que Jérôme e Textor são, de fato, a mesma pessoa, ou mais claramente Textor, o duplo de Jérôme – interior, pois se encontra dentro da mente deste – o final, em que Jérôme mata Textor fica, ainda, ambíguo ao leitor, pois:

Angust s’empara de la tête de son ennemi et le fracassa à plusieurs reprise sur le mur. Chaque foi qu’il écrasait ce crâne sur la paroi, il criait : « Libre ! Libre ! Libre ! »

Il recommença et recommença. Il exultait.

Quand la boîte noire de Texel éclata, Jérôme éprouva un soulagement profond. Il lâcha le corps et s’en alla.(NOTHOMB, 2001, p. 120-1).¹⁰⁷

Neste momento o leitor fica na dúvida sobre quem morreu: apenas Textor ou ambos, encerrando, então as relações entre os pares de oposição /não-saber/ versus /saber/ e /vida/ versus /morte/.

A relação do início da obra com o final torna-se, ainda, mais imprecisa a ideia de quem é, na verdade, a vítima ou o inimigo. A narrativa começa com um parágrafo separado dos demais sugerindo um encontro entre um homem – o inimigo – e sua vítima: “*Il fallait qu’il fût*

- Você não enxerga?

- Não.

- É, no entanto, uma coisa que eu lhe peço já há algum tempo.

- Assassiná-lo?

- Sim. Se você viver depois de me ter assassinado, você saberá que é inocente da morte de sua esposa.”

¹⁰⁵ “Eu sou a parte de você que lhe destrói. Tudo o que cresce, aumenta sua capacidade de autodestruição. Eu sou esta capacidade.”

¹⁰⁶ “Se você tivesse me matado naquele momento, eu poderia ter poupado você dessas terríveis revelações.”

¹⁰⁷ “Angust agarra a cabeça de seu inimigo e a bate várias vezes na parede. Cada vez que ele acertava o crânio na parede, ele gritava: “Livre! Livre! Livre”.

Ele recomeça e recomeça. Ele exultava.

Quando a caixa negra de Textor explode, Jérôme experimenta um alívio profundo.

Ele abandona o corpo e se vai.”

présentable afin de rencontrer as victime dans les règles de l'art."¹⁰⁸ (NOTHOMB, 2001, p. 7). Ao longo da história percebe-se que o inimigo é Textor e a vítima é Jérôme, mais ao final descobre-se que ambos são o mesmo indivíduo, ou parecem ser. O final da obra é, também, bastante ambíguo e duplo:

Angust s'empara de la tête de son ennemi et la fracassa à plusieurs reprises sur le mur. Chaque fois qu'il écrasait ce crâne sur la paroi, il criait : « Libre ! Libre ! Libre ! »

Il recommença et recommença. Il exultait.

Quand la boîte noire de Texel éclata, Jérôme éprouva un soulagement profond. Il lâcha le corps et s'en alla. (NOTHOMB, 2001, p. 120 - 121)¹⁰⁹

Com este final, não se sabe ao certo se Jérôme deixa o corpo de Textor e se vai ou se deixa seu próprio corpo e seu “espírito” se vai. Essa ambiguidade aparente é desfeita, no entanto, na página seguinte¹¹⁰ que, aliás, não está numerada, como sendo uma explicação racional a todo o discurso:

Le 24 mars 1999, les passagers qui attendaient le départ du vol pour Barcelone assistèrent à un spectacle sans nom. Comme l'avion en était à sa troisième heure de retard inexplicé, l'un de voyageurs quitta son siège et vint se fracasser le crâne à plusieurs reprises sur l'un des murs du hall. Il était animé d'une violence si extraordinaire que personne n'osa s'interposer. Il continua jusqu'à ce que mort s'ensuivît.

Les témoins de ce suicide inqualifiable précisèrent un détail. Chaque fois que l'homme venait se taper la tête contre le paroi, il ponctuait son geste d'un hurlement. Et ce qu'il criait, c'était :

- Libre ! Libre ! Libre ! (NOTHOMB, 2001)¹¹¹

Este final fecha as duas narrativas, a narrativa moldura e a emoldurada, pois a história contada por Textor termina, já que este deixa de ter um diálogo com Jérôme, e a história em tempo real – da descoberta sobre seu “lado diabólico” – também termina com seu suicídio. É também, neste momento em que se percebe que o diálogo entre os personagens é, na verdade, um monólogo: *“Les témoins de ce suicide inqualifiable précisèrent un détail. Chaque fois que*

¹⁰⁸ “Era necessário que estivesse apresentável para encontrar sua vítima de acordo com as regras da arte.”.

¹⁰⁹ Vide nota 97.

¹¹⁰ Vide Anexo IV

¹¹¹ Em 24 de março de 1999, os passageiros que esperavam a partida do vôo para Barcelona assistiram a um espetáculo inominável. Como o vôo estava em sua terceira hora de atraso inexplicável, um dos passageiros deixa seu assento e arremessa seu crânio várias vezes em uma parede do salão. Ele estava agitado por uma violência tão extraordinária que ninguém ousava se opor. Ele continua até que a morte se segue.

As testemunhas deste suicídio inqualificável especificaram um detalhe. Cada vez que o homem acertava a cabeça contra a parede, ele enfatizava o gesto de um grito. E o que ele gritava era: ‘Livre! Livre! Livre!’”.

l'homme venait se taper la tête contre la paroi, il ponctuait son geste d'un hurlement. Et ce qu'il criait, c'était : - Libre ! Libre ! Libre !"¹¹² (NOTHOMB, 2001, p. -) Esse final é uma explicação dada pelo narrador aos eventos que ocorrem na sala de espera do aeroporto, indicando ao leitor um possível transtorno de lucidez em Jérôme. Com o narrador desfazendo a ambiguidade criada durante toda a narrativa, Amélie recria o tema do duplo na narrativa contemporânea e cria uma mistura de elementos realistas numa estrutura fantástica (AMANIEUX, 2009).

A análise da construção do duplo em *Cosmétique de l'ennemi* pode, ainda, se dar por meio da linguagem, pois no francês o uso de alguns termos é indicador de um discurso formal. São exemplos os pronomes pessoais e de tratamento *vous* – no singular –, *monsieur*, e as desinências verbais (que concordam com o sujeito *vous*). Neste sentido, Amélie Nothomb toma proveito, também, dessas construções gramaticais para provar, agora pela linguagem, o duplo de Jérôme, afinal “A linguagem é o ser manifestando, aparecendo, sendo o desvelamento, verdade.” (GARCÍA; MOTTA, 2009, p. 93). Neste sentido, Nothomb vai desvelando Textor e mostrando a real natureza de Jérôme, por isso:

“[...] a linguagem será vista na sua funcionalidade, no estar a serviço da comunicação, e será reduzida a um código em que predominam os duplos: discurso e realidade, enunciado e enunciação, código e mensagem etc.” (GARCÍA; MOTTA, 2009, p. 93-4).

O diálogo entre os dois começa com o tratamento formal: “- *Bonjour, monsieur, lui dit quelqu'un avec cérémonie.*”¹¹³ (NOTHOMB, 2001, p. 07). A princípio, percebe-se que Textor trata Jérôme com cerimônia e com certo grau de formalidade. O contrário também acontece, ou seja, Jérôme também trata Textor em tom formal: “- *Monsieur, puisque vous ne semblez pas avoir compris, je n'ai pas envie de vous parler.*”¹¹⁴ (NOTHOMB, 2001, p.09)

O tratamento formal entre Textor e Jérôme se mantém até o momento em que, Jérôme decide denunciar Textor para a polícia que, coincidentemente, passa por eles: “- *Messieurs, arrêtez cet homme, dit August, en montrant Texel assis à côté de lui. / - Quel homme ? demanda*

¹¹² “As testemunhas desse suicídio inominável esclareceram um detalhe. Cada vez que o homem golpeava sua cabeça contra a parede, ele enfatizava seu gesto com um grito. E o que ele gritava era: - Livre! Livre! Livre!”.

¹¹³ “- Bom dia, Senhor, diz alguém com certa cerimônia.”

¹¹⁴ “- Senhor, já que o senhor parece não ter compreendido, eu não tenho intenção e conversar com o senhor.”

l'un des policiers."¹¹⁵ (NOTHOMB, 2001, p. 94) Esta linguagem formal vai sendo utilizada ao longo da narrativa, enquanto Textor ainda apresenta-se como um estranho a Jérôme e, à medida em que vai mostrando-se como sendo seu inimigo interior, a formalidade vai, outrossim, diminuindo o uso: "*- Eh bien, tu as compris ? demanda Texel.*"¹¹⁶ (NOTHOMB, 2001, p. 95), ao que Angust responde: "*- De quel droit me tutoyez-vous ? On n'a pas gardé les cochons ensemble.*"¹¹⁷ (NOTHOMB, 2001, p. 95). Nesta passagem, Jérôme deixa claro que não há motivos para se tratarem com intimidade e "*Textor hurta de rire.*"¹¹⁸ (NOTHOMB, 2001, p. 95). Neste ponto, Textor é íntimo de Jérôme, mas o contrário ainda não é verdadeiro, pois Jérôme mantém a formalidade: "*- Je vous interdis de me tutoyer.*"¹¹⁹ (NOTHOMB, 2001, p. 95). É a partir do que se segue a isso que a verdadeira identidade de Textor começa a aparecer e a "máscara" de Jérôme começa a cair:

- Allons, après tout ce qui nous est arrivé ensemble, tu peux bien me tutoyer toi aussi.
- C'est hors de question.
- je te connais depuis si longtemps.
Jérôme regarda sa montre.
- Même pas deux heures.
*- Je te connais depuis toujours.*¹²⁰ (NOTHOMB, 2001, p. 96)

Mesmo Textor provando que foi o próprio Jérôme quem matou Isabelle, este não aceita a familiaridade com o seu inconsciente e o trata de maneira formal, duvidando do seu duplo e diz:

- Tout à l'heure, vous m'avez raconté une version complètement différente. A quand la troisième, la quatrième ?
- Je t'avais raconté la version de Textor Texel, qui n'est pas contradictoire avec celle de Jérôme Angust. Ta femme t'a détesté, ce jour-là, parce qu'elle a deviné

¹¹⁵ " – Senhores, prenda este homem, diz Angust, mostrando Texel sentado ao seu lado. / - Que homem? Pergunta um dos policiais."

¹¹⁶ " – E então, você entendeu? Pergunta Texel."

¹¹⁷ " – Que direito você tem me tratar informalmente? Não lhe dei o direito de me tratar com intimidade."

¹¹⁸ "Textor chora de rir"

¹¹⁹ "Eu proíbo o senhor de me tratar com intimidade"

¹²⁰ " – Vamos, depois de tudo o que passamos juntos, você pode me tratar informalmente também.

- Está fora de questão.

- Eu te conheço há muito tempo.

Jérôme olha para o seu relógio.

- Nem mesmo duas horas.

- Eu te conheço desde sempre."

*en toi le monstre se pourléchant de rêves de viol. [...]*¹²¹(NOTHOMB, 2001, p. 113)

Ao final da narrativa, Jérôme diz a Textor: “*Vous riez toujours ?*”¹²² enquanto Textor zomba do tratamento de Jérôme com ele: “*Tu me vouvoies toujours ?*”¹²³ (NOTHOMB, 2001, p. 120).

A linguagem é importante na construção do duplo como sendo o íntimo e inconsciente de Jérôme, mas não apenas por isso. Textor apresenta-se, desde o início, como um livro a ser aberto: “[...] *Textor vient de « texte ».*”¹²⁴ (NOTHOMB, 2001, p. 13). Por isso, além do duplo de Jérôme, Texel pode ser comparado ao próprio texto e, portanto um livro. Além de o próprio nome remeter a um texto a ser escrito, ele diz, mais adiante: “*Savez-vous que c’était l’un des nombreux prénoms de Goethe ?*”¹²⁵ (NOTHOMB, 2001, p. 13). Neste sentido, Amélie Nothomb faz alusão ao avô de Goethe, cujo nome era Textor-Goethe. Assim, Textor Texel se compara à notoriedade da família Goethe e, podemos considerar, também, uma referência à sua capacidade de escritor e narrador de uma história, a história de Jérôme. Quando Textor Texel explica a origem etimológica de seu nome, Jérôme está com um livro em mãos que, aliás, não consegue ler porque Textor lhe interrompe o tempo todo. O livro que Jérôme está lendo pode ser considerado, ainda, sua própria história e sua dificuldade em lê-lo é sua dificuldade em enxergar a si mesmo e o seu próprio inconsciente e, portanto, seus desejos mais íntimos.

Ao longo da história, percebemos que o Texel é o narrador das ações cometidas por Jérôme e o diálogo entre ambos torna-se um monólogo interior. A linguagem e, mais especificamente, a palavra torna-se o mais importante nas obras de Nothomb, pois é através dela que a autora leva seu leitor à reflexão, causando ambigüidades e, logo em seguida, as desfazendo.

Depois de ter se mostrado como duplo de Jérôme e ter dado provas reais do assassinato de Isabelle, cometido pelo próprio Jérôme, Textor mostra-se como o inconsciente recalcado de

¹²¹ “ – Toda hora o senhor me contou uma versão completamente diferente. Quando a terceira, ou a quarta?
- Eu te contei a versão de Textor Texel, que não é contraditória com aquela de Jérôme Angst. Tua esposa te odiou, naquele dia, pois ela enxergou em você o monstro se regozijando com os sonhos do estupro. [...]”

¹²² “O senhor ainda ri?”

¹²³ “Você ainda me trata formalmente?”

¹²⁴ “Textor vem de ‘texto’.”

¹²⁵ “Sabia que este era um dos prenomes de Goethe?”

Jérôme e, de acordo com Freud, não há recalque sem o retorno do recalçado, assim como em cada retorno, o recalçado esbarra no eu, uma sentinela incansável. E mesmo esbarrando em seus bloqueios, o inconsciente insiste em romper os limites e impedimentos do eu, fazendo com que o material recalçado retorne como disfarce no sintoma, ou como enigma nos sonhos, ou surpresa nos atos falhos. Dessa maneira, Textor explica a Jérôme como este o criou:

- *Vous n'êtes pas moi, monsieur. Vous vous appelez Textor Texel, vous êtes hollandais et vous êtes un emmerdeur de première classe.*

[...]

- *Une identité, une nationalité, une histoire personnelle, des caractéristiques physiques et mentales, tout cela fait de vous quelqu'un qui n'est pas moi.*

- [...] *C'est typique du cerveau humain : tu te concentres sur les détails pour ne pas avoir à aborder l'essentiel.*

[...]

- *Taisez-vous !*

- *Désolé. Je ne me tais plus. Cela fait trop longtemps que je me tais. J'ajouterai que, depuis dix ans, ce silence est devenu encore plus insupportable.*¹²⁶

(NOTHOMB, 2001, p. 98-9)

O fato de Textor ter uma nacionalidade diferente (mais do que apenas uma identidade) tem ligação com a questão do duplo e com a divisão do sujeito, pois somos estrangeiros para nós mesmos, fazendo de Textor um estrangeiro para Jérôme e, então, seu duplo. A imagem própria é, em todos os casos, indispensável na constituição do eu e, ao mesmo tempo em que isso ocorre em *Cosmétique de l'ennemi*, há, também, a ideia da imagem própria como algo exterior, já que "eu é um outro".¹²⁷

¹²⁶ “- O senhor não sou eu. O senhor se chama Textor Texel, é holandês e um babaca de primeira classe.

- Uma identidade, uma nacionalidade, uma história pessoal, características físicas e mentais, tudo isso faz do senhor alguém diferente de mim.

- [...] Típico do cérebro humano: você se concentra nos detalhes para não abordar o essencial.

[...]

- Cale-se!

- Sinto muito. Não me calo mais. Já faz muito tempo que me calo. Acrescentaria que, há dez anos, este silêncio tornou-se cada vez mais insuportável.”

¹²⁷ Frase bastante conhecida do poeta Rimbaud, também citada em *Cosmétique de l'ennemi*.

Como vimos e analisamos, o duplo é construído, enfatizado e reiterado por meio de diversas artimanhas utilizadas por Nothomb, pois para ela toda ideia de duplo é um enriquecimento, visto que todo duplo é um questionamento de nossa identidade que, a propósito, hoje é visto como um empobrecimento dessa mesma identidade (AMANIEUX, 2009).

Retomando as análises, o duplo é uma doença para Nothomb e esta doença, que ela chama de paranóia, é uma mina de ouro para os escritores porque é fecunda, ou seja, para a autora, a paranóia é uma desconfiança contínua, uma desconfiança de si mesmo, de onde vem um bombardeamento de ideias (AMANIEUX, 2009, p. 360) e, por isso, podemos dizer que, em *Cosmétique de l'ennemi*, “Ver seu duplo é estar louco.” (BRAVO, 2000, p. 275).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de *Cosmétique de l'ennemi* ser uma obra de leitura fluida e ter um vocabulário de fácil compreensão, esta obra de Nothomb – como tantas outras - apresenta alta complexidade de análise, isto porque apresenta ideias e alusões a filósofos e escritores para corroborar suas próprias ideias e as dos personagens. Nothomb utiliza a linguagem para criar o duplo em todas as esferas de análise de uma narrativa: o tempo, o espaço e os personagens.

O duplo, apesar de ser um tema comum na literatura fantástica, é utilizado em *Cosmétique de l'ennemi* para mostrar a cisão do eu em Jérôme e, originando Textor – seu inconsciente. Analisando os personagens nesta obra, percebemos que Nothomb constrói o duplo de maneira diferenciada, pois ela isola os personagens principais do universo do romance e confronta um com o outro num diálogo que mais adiante, o leitor perceber tratar-se de um monólogo. Ao fazer isso, a autora confere à obra certo grau de credibilidade, pois, como vimos, o narrador é estruturado para este intuito e como artifício para atestar uma voz exterior à dos personagens, deixando o leitor à sua mercê. Por isso a linguagem, para Amélie Nothomb, é tão importante, visto que é por meio dela que a análise do espaço, do tempo e dos personagens se dá.

Ao falar dos dois personagens, pode-se dizer que são retratados como opostos um do outro, mesmo com raras intervenções acerca da descrição física deles. Ao descrever Textor e Jérôme, Nothomb vale-se das oposições construídas entre o Eu e o Outro. Sobre isso Stuart Hall diz, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), que eu só existo em comparação ao que o outro não é, utilizando, como uma das formas de descentramento do sujeito que ele estuda, a ideia do linguista Ferdinand Saussure sobre símbolo linguístico para construir a relação do Eu versus o Outro. Segundo Hall “O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a ‘noite’ porque ela *não*¹²⁸ é ‘dia’.” (HALL, 2004, p. 40). Aproveitando o estudo de Hall, percebemos que Jérôme é tudo o que o diferencia de Textor e, para complementar esta ideia,

¹²⁸ Grifo do autor.

pode-se dizer que “[...] *le double représente l’apparition en négatif du sujet [...]*”¹²⁹ (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 30).

Nothomb utiliza, ainda, várias passagens metalinguísticas para discorrer sobre o duplo. As construções semânticas e lexicais fazem com que o leitor perceba, gradativamente, a presença do duplo, fazendo com que sua aparição seja natural, mesmo que não seja um tema real, característica presente no fantástico.

A autora, ao escrever sobre o duplo, tem a intenção de refletir acerca de um dos temas mais utilizados a partir do século XIX, e ainda nos dias atuais. Esta reflexão não é muito diferente da de Stevenson ao afirmar que o homem é composto de duas partes que se complementam: o eu - social e o eu - de desejo.

O espaço também é, no sentido do que fica guardado e recalcado, importante para Nothomb e para a estruturação do duplo, pois é na gaveta que o objeto utilizado para matar Isabelle está guardado há dez anos. De acordo com Bachelard, os espaços de uma narrativa são de extrema importância do ponto de vista fenomenológico. A gaveta em que a faca está guardada é tão importante quanto a sala de espera do aeroporto em que se desenrola o diálogo-monólogo. A faca é guardada no fundo de uma gaveta, local em que deixamos os nossos segredos e desejos mais íntimos também guardados e, muitas vezes, escondidos. Já a sala de espera de um aeroporto é o local público onde esperamos, por vezes, por tempo indeterminado. Ao mesmo tempo em que o aeroporto é apenas um local de passagem, por isso lugar nenhum, depois de um tempo indeterminado entre chegadas e partidas de desconhecidos o aeroporto torna-se lugar comum para estrangeiros, tornando-os, portanto, não tão estranhos uns aos outros. Uma destas chegadas é a de Textor e uma destas partidas é a de Jérôme, sendo que a chegada os faz separados, mas a partida os une como sendo um o duplo do outro.

Desta forma, por meio das análises feitas, percebe-se que o duplo em *Cosmétique de l’ennemi* é trabalhado pela temática fantástica e, em alguns pontos, gótica, pela estruturação do tempo, da narrativa, do espaço e dos personagens. Amélie Nothomb faz isso de maneira a enfatizar a dualidade humana, construindo toda essa narrativa pautada em argumentos, fatos,

¹²⁹ “[...] o duplo representa a aparição do negativo do ser [...]”

ideias e, principalmente, pela linguagem, ferramenta bastante relevante e poderosa para a autora, pois é somente por meio da linguagem que Textor convence Jérôme sobre sua culpabilidade, como o próprio livro convence o leitor da histeria de Jérôme.

O tempo, que se confunde entre psicológico e cronológico, leva o leitor a dois mundos: o de Textor, primeiramente, e depois ao de Jérôme. Assim como o espaço torna-se ambíguo e duplicado, o tempo também se faz assim para Amélie. É por meio das idas e vindas entre presente e passado que Jérôme torna-se leitor de sua própria história, ficando à mercê de Textor, assim como o leitor de Amélie fica à sua mercê. O que aparentemente parece inconciliável, A. Nothomb desenvolve com maestria e mostra ao leitor qual a relação entre os tempos e o inconsciente. Neste sentido, ela alia tempo e espaço num jogo em que o inconsciente, seu tempo e espaço próprios parecem caóticos, mas na verdade obedecem a uma organização temporal e espacial. Assim como na teoria de Freud o que parece estar um caos – o inconsciente e seus segredos- obedece a uma organização própria e singular.

Para Nothomb, portanto, o combate com o *ennemi intérieur* é de extrema importância, mas ainda mais importante é o estilo como este combate se dá (AMANIEUX, 2009), ou seja, o confronto entre Textor e Jérôme mais parece uma luta de esgrima, em que todos os assaltos (na esgrima são três) são estudados e todos os movimentos calculados. A analogia com a esgrima se faz importante aqui pelo cuidado que Amélie tem com a linguagem e, por meio dela, a estrutura de Textor e os argumentos calculados e os movimentos cuidadosos dele para desestruturar Jérôme, levando-o à “consciência de seu inconsciente”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANIEUX, L. **Le récit siamois *Identité et personnage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb***. France : Albin Michel, 2009.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique – la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.

BOSI, V. **O poema: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê, 2001.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2000. (Princípios)

BRAVO, N. F. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261- 287.

CABRAL, J. P. **Outros nomes, histórias cruzadas: apresentando o debate**. Lisboa: Revista Etnográfica, maio/2008; p. 05 -16.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

DOSTOIÉVSKI, F. **O duplo**. São Paulo: 34, 2011.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

FREUD, S. “O estranho”. **Escritos sobre literatura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GARCÍA, F. ; MOTTA, M. A. (Organizadores). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009. (Coleção Clepsidra)

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 19[?]

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

JOURDE, P.; TORTONESE, P. *Visages du doublé um thème littéraire*. Éditions Nathan: France, 1996.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **O homem e seus símbolos**. (concepção e organização Carl G. Jung). Tradução de Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LAMBERT-PERREAULT, M.C. **Irritation, meurtre et autre agressions dans *Cosmétique de l'ennemi* d'Amélie Nothomb**. Écrire (sur) la marge: folie et littérature, Postures n° 11, 2009, p. 59 – 68.

LIMA, C. B. **Uma breve história do cômico através dos tempos. O caso Amélie Nothomb**. 122f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Diências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Araraquara, 2010

MACHADO, A. M. **Recado do Nome**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MARTINS, H. **Sobre a estabilidade do significado em Wittgenstein**. Juiz de Fora: Veredas, revista de estudos lingüísticos; v. 4, n. 2; p. 19 a 42.

MOISÉS, M. **A análise literária**. São Paulo, Cultrix, 2000.

_____. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2000.

MONFARDINI, A. **O mito e a literatura**. Londrina: Terra roxa e outras terras, Revista de Estudos Literários – UFSM. Volume 5, 2005, p. 50 – 61.

NARJOUX, C. **Étude sur stupeur et tremblements**. Paris : Ellipses, 2004

NOTHOMB, A. **Cosmétique de l'ennemi**. Paris : Albin Michel, 2001.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

RANK, O. **O duplo**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RENOUPREZ, M. **Introducción a la literatura belga en lengua francesa Una aproximación sociológica**. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006.

RICOEUR, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa I**. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa II**. Campinas: Papirus, 1995.

ROCHA, R. A. “**No resumo de um só dia**” **Tempo e memória em “O burrinho Pedrês” de Guimarães Rosa**. 53f. Monografia de Conclusão do Curso de Letras – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Araraquara, 2010.

_____. **Tempo e memória em Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa**. 162f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Araraquara, 2013.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOUZA, E. F. de. **Auto dos Anfitriões e O homem duplicado: diferentemente iguais**. Dissertação (Pós Graduação em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008, 122 f.

SOLAZ, L. **Literatura Gótica**. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003 - Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>

STEVENSON, R. L. **Dr. Jekyll e Mr. Hyde**. Tradução de: Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Clássicos Econômicos Newton, 1996.

SVENDSEN, L. F. H. **Filosofia do tédio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ANEXO I – Imagem da estátua do cemitério de Montmartre



Há, em *Cosmétique de l'ennemi*, uma passagem em que Textor faz referência a uma estátua no cemitério de Montmartre, na página 43.

ANEXO II – Demonstração do início da obra: Parágrafo à parte.

Cosmétique, l'homme se lissa les cheveux avec le plat de la main. Il fallait qu'il fût présentable afin de rencontrer sa victime dans les règles de l'art.

Pierre Bourdieu

Les nerfs de Jérôme Angust étaient déjà à vif quand la voix de l'hôtesse annonça que l'avion, en raison de problèmes techniques, serait retardé pour une durée indéterminée.

« Il ne manquait plus que ça », pensa-t-il.

Il détestait les aéroports et la perspective de rester dans cette salle d'attente pendant un laps de temps pas même précisé l'exaspérait. Il sortit un livre de son sac et s'y plongea rageusement.

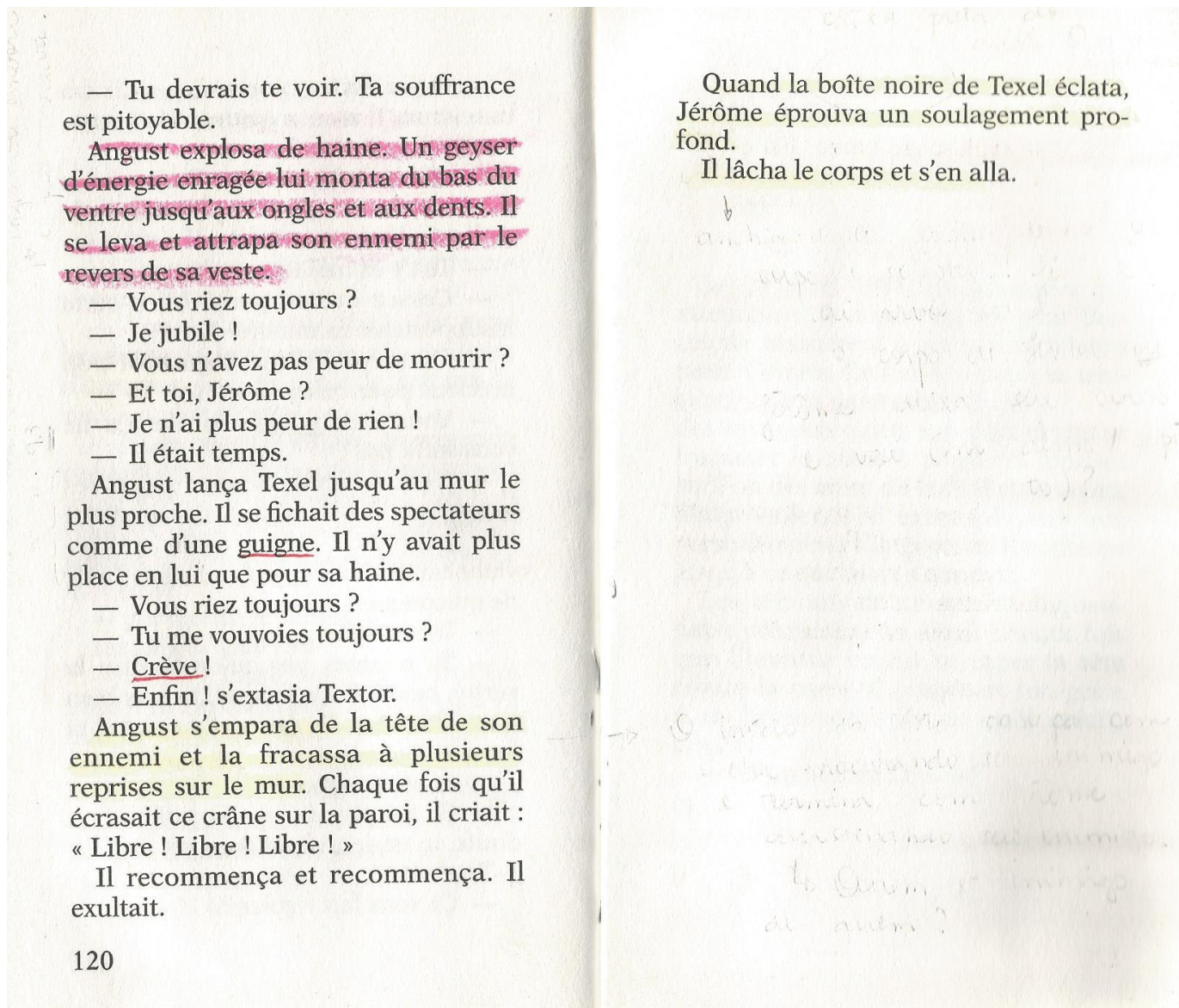
— Bonjour, monsieur, lui dit quelqu'un avec cérémonie.

ANEXO III – Tabela sobre a divisão de duas narrativas feita por Laureline Amanieux

Séquence I (première version, pp. 7-108)	Séquence II (seconde version, pp. 108-139)
<p>Textor Texel rencontre Jérôme August.</p> <p>Il raconte le viol et le meurtre d'Isabelle August, dont il est coupable.</p>	<p>Textor Texel révèle qu'il est le double halluciné de Jérôme August.</p> <p>Le viol d'Isabelle a été fantasmé par Jérôme, et son meurtre réel exécuté par lui.</p>
<p>Pas des témoins.</p>	<p>Pas des témoins.</p>
<p>Savoir pour l'allocutaire (Jérôme) : il ne savait pas qui avait tué sa femme. C'est Textor.</p>	<p>Le second savoir nie en partie le premier. C'est Jérôme le coupable.</p>
<p>Prise de pouvoir de Textor sur Jérôme, mais celui-ci parvient à se retenir de tuer Textor.</p>	<p>Nouvelle prise de pouvoir de Textor sur Jérôme.</p> <p>Jérôme cède et tue Textor.</p>

(AMANIEUX, 2009, p. 79)

ANEXO IV – As últimas páginas de *Cosmétique de l'ennemi*:



A última página em que existe ambiguidade sobre o que ocorre, de fato: Jérôme mata Textor e vai embora, ou comete suicídio e sua alma se vai.

Le 24 mars 1999, les passagers qui attendaient le départ du vol pour Barcelone assistèrent à un spectacle sans nom. Comme l'avion en était à sa troisième heure de retard inexpliqué, l'un des voyageurs quitta son siège et vint se fracasser le crâne à plusieurs reprises sur l'un des murs du hall. Il était animé d'une violence si extraordinaire que personne n'osa s'interposer. Il continua jusqu'à ce que mort s'ensuivît.

Les témoins de ce suicide inqualifiable précisèrent un détail. Chaque fois que l'homme venait se taper la tête contre la paroi, il ponctuait son geste d'un hurlement. Et ce qu'il criait, c'était :

— Libre ! Libre ! Libre !

A última página, de fato, sem numeração, em que a ambiguidade é desfeita, pois é neste momento que ocorre a explicação do suicídio de Jérôme pelo narrador e pelos espectadores do ocorrido.