

## A “TRILOGIA DOS GÊMEOS” DE AGOTA KRISTOF E A(S) ESCRITA(S) DA ABJEÇÃO

Renato Venâncio Henriques de Sousa (UERJ)

**RESUMO:** Nossa comunicação pretende analisar as representações da escrita de ficção e da memória na evocação dos “valores do abjeto” (DIAS, GLENADEL, 2008), em três romances de Agota Kristof, escritora de origem húngara radicada na Suíça: *Le grand cahier* (2014), *La preuve* (1995a) e *Le troisième mensonge* (1995b). A partir da narrativa da infância e adolescência dos gêmeos Klaus e Lucas durante a Segunda Guerra, no primeiro texto, descobre-se um universo marcado pela violência (ARENDDT, 2000) e pela crueldade (ROSSET, 2002). O romance, escrito num estilo infantil que remete à idade dos narradores, culmina com a separação dos irmãos. O segundo romance narra a vida de Lucas, que espera o retorno do irmão exilado num país fronteiriço. Quando este volta, cinquenta anos depois, Lucas desapareceu da cidade. Klaus, por sua vez, é preso pelas autoridades locais. Com o último livro, começa o trabalho de desconstrução ficcional da narrativa da memória dos gêmeos registrada no “grande caderno”. As versões diferentes da história dos irmãos acabam por solapar a unidade dos três textos, que se revelam cada vez mais como um tecido de mentiras e de memórias ficcionalizadas de personagens impelidos pela pulsão de escrever para escapar da solidão e da loucura da guerra. Assiste-se, pois, à evocação de histórias que recriam o universo sufocante de um regime totalitário com sua engrenagem tentacular na instauração de seus “poderes do horror” (KRISTEVA, 1983). Nosso trabalho visa ainda interrogar os poderes da escrita de uma autora “analfabeta” (KRISTOF, 2004), que precisou se reinventar em “francês, a língua de seu exílio” (KRISTOF, 1995).

Palavras-chave: Abjeção. Ficção. Memória. Exílio.

No “trilogia dos gêmeos” de Agota Kristof, objeto deste estudo, o tema da guerra permeia toda a narrativa através da evocação da Segunda Grande Guerra, jamais nomeada nos romances, além da ocupação soviética e do exílio, eventos que marcarão de forma indelével o percurso de vida e de escrita da autora húngara de expressão francesa. O trauma da guerra vai servir como o mote dos romances *Le grand cahier*, *La preuve* e *Le troisième mensonge*, que atualizam um conjunto de experiências vividas pela escritora, que foi obrigada a emigrar para a Suíça, em 1956, juntamente com o marido, que corria o risco de ser preso por suas ideias políticas, e com o primeiro filho do casal. Podemos dizer que a autora, embora tenha vivenciado a guerra durante a infância, vai elaborar, quando da escrita de seus romances, esse conjunto de experiências muito mais pela via da imaginação criadora e de uma memória construída em uma segunda instância, diferentemente do que foi vivido pela geração de seus pais, que tinham uma consciência

aguda da gravidade dos eventos que se abateram sobre a Europa entre 1939 e 1945, com consequências terríveis para a sua Hungria natal.

Nascida em 1935 e falecida em 2011, Kristof relata em *L'alphabet*, o único texto autobiográfico que deixou, lembranças da infância feliz ao lado dos pais e dos dois irmãos, antes da experiência traumática representada pela época em que foi estudar num internato situado numa cidade desconhecida, período durante o qual se refugiou na escrita para “suportar a dor da separação” (KRISTOF, 2014b, p. 12). Em certo momento, ela se pergunta como teria sido sua vida se não tivesse deixado seu país: “Mais dura, mais pobre”, ela pensa, “mas também menos solitária, menos dilacerada, feliz talvez” (KRISTOF, 2014b, p. 40). E conclui dizendo que está certa de que escreveria “não importa onde, em qualquer língua (KRISTOF, 2014b, p. 40). Sua consciência aguda dos sofrimentos ligados à experiência do exílio e à perda de sua cultura de origem a levou a afirmar que o francês, língua do exílio e também língua de escrita, é também uma “língua inimiga”, já que “esta língua está matando minha língua materna” (KRISTOF, 2014b, p. 24)

Na introdução de *Valores do abjeto*, Dias e Glenadel afirmam que “nunca a arte esteve tão comprometida com a cultura do abjeto e da abjeção como depois da Segunda Guerra Mundial” (DIAS, GLENADEL, 2008, p. 2). Neste sentido, podemos pensar nas palavras da escritora e psicanalista Julia Kristeva que, no ensaio intitulado *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, escreve o seguinte:

[...] a literatura moderna, em suas múltiplas variantes, e quando se escreve como a linguagem, enfim, possível deste impossível que é a a-subjetividade ou a não-objetividade, propõe, com efeito, uma sublimação da abjeção. É assim que ela se substitui às funções que o sagrado realizava, no passado, nos confins da identidade subjetiva e social. Mas trata-se de uma sublimação sem sacração. Degradada. (KRISTEVA, 1983, p. 34)

A “trilogia dos gêmeos” aparece como um jogo, um quebra-cabeça, que o leitor, aos poucos, completa manipulando peças que nem sempre se encaixam, já que escrita

multiplica os pontos de vista de acontecimentos que se desenrolam entre mentiras, indícios e versões de fatos, compondo uma trama bastante complexa.

Em *Le Grand Cahier*, dois irmãos gêmeos relatam suas experiências na casa da avó, que mora numa cidade pequena. Os pais, que moram numa cidade grande, decidiram se separar deles durante a guerra, pois acreditam que ali estariam mais protegidos. O pai, jornalista e correspondente de guerra, parte para o *front*. O romance é narrado na segunda pessoa do plural e esse “nós” é índice de uma identidade indivisível e, de certo modo, intercambiável. O “grande caderno” a que o título se refere é uma espécie de “diário de bordo”, no qual eles registram suas aventuras num universo hostil, a começar pela casa da avó, uma mulher intratável, conhecida pelos moradores do vilarejo como “a bruxa”, já que suspeitam que teria envenenado o próprio marido. Quando chegam à casa da avó, eles têm nove anos. Aos quinze, os gêmeos se separam de modo dramático, depois que Lucas consegue fugir para o país vizinho, onde viverá 50 anos. A narrativa cobre, portanto, um período de seis anos.

Os gêmeos Lucas e Claus não são nomeados em nenhum momento do romance, nem o país em que vivem e muito menos a que guerra a narrativa faz referência. O leitor, conhecendo a origem da autora, pode inferir que a ação se passa na Hungria ocupada pelos alemães. Os meninos frequentaram a escola durante o período em que moravam com os pais. Na casa da avó, eles decidem continuar seus estudos por conta própria, estabelecendo um “programa de ensino” que inclui exercícios teóricos e práticos. Paralelamente às atividades visando aprimorar a leitura e a escrita, há uma série de exercícios cujo objetivo é torná-los aptos para sobreviver aos horrores da guerra, além de constituírem uma aprendizagem para os desafios da “escola da vida”. São eles: “Exercício de endurecimento do corpo”, “Exercício de endurecimento do espírito”, “Exercício de mendicância”, “Exercício de cegueira e de surdez”, “Exercício de jejum” e “Exercício de crueldade”.

Neste último exercício, no qual os gêmeos se empenham, num primeiro momento, em matar animais destinados à alimentação e depois de forma gratuita, podemos pensar com Clément Rosset acerca da “crueldade do real”. No ensaio *O princípio de crueldade*, o filósofo francês escreve o seguinte,

por “crueldade” do real entendo, em primeiro lugar, [...] a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. [...] Mas entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, dessa realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la à distância e de atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela. *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. Assim, a realidade é cruel – e indigesta – a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si-mesma: tal como uma condenação à morte que coincidisse com sua execução, privando o condenado do intervalo necessário à apresentação de um pedido de indulto, a realidade ignora, por apanhá-lo sempre de surpresa, todo pedido de apelo. [...] (ROSSET, 1989, p. 17-18).

Na seguinte passagem do capítulo “Exercício de endurecimento do espírito”, os gêmeos descrevem a estratégia criada para torná-los imunes às agressões verbais que sofrem, tanto por parte da avó quanto de estranhos:

Nós não queremos mais corar nem tremer. Queremos nos acostumar às injúrias e às ofensas.

Sentamos um em frente ao outro ao redor da mesa da cozinha e, nos olhando nos olhos, dizemos palavras cada vez mais atozes. [...]

Damos um jeito para que as pessoas nos insultem, e constatamos que, afinal, conseguimos ficar indiferentes.

Mas há também as palavras antigas.

Nossa mãe nos dizia:

– Meus queridos! Meus amores! Minha felicidade! Meus bebezinhos adorados!

Quando nos lembramos dessas palavras, nossos olhos se enchem de lágrimas.

Precisamos esquecê-las, já que, atualmente, ninguém nos diz palavras semelhantes e a simples lembrança delas representa uma carga muito pesada para nós.

Então, começamos nosso exercício de uma outra forma.

Dizemos:

– Meus queridos! Meus amores! Amo vocês... Nunca vou deixá-los... Só amarei vocês... Para sempre... Vocês são a minha vida...

De tanto serem repetidas, elas perdem um pouco de seu significado e a dor que carregam se atenua. (KRISTOF, 2014a, p. 26-27)

Percebe-se, na relação de exercícios elencados acima, uma manifestação da “abjeção de si”, que remete à seguinte reflexão de Kristeva:

Se é verdade que o abjeto solicita e pulveriza completamente o sujeito, compreende-se que aquele se experimente em sua força máxima quando, cansado de suas tentativas vãs de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível é seu próprio *ser*, descobrindo que ele não é nada menos que abjeto. A abjeção de si seria a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é desvendado que todos os objetos repousam somente sobre a *perda* inaugural que funda seu próprio ser. Nada como a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é, com efeito, reconhecimento da *falta* fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo. (KRISTEVA, 1983, p. 12-13, grifo da autora).

*La preuve*, narrado na terceira pessoa, se concentra no personagem, agora nomeado, de Lucas, que depois da partida do irmão, terá que reconstruir sua vida, durante o período do pós-guerra. Logo no início do livro, ele se torna amigo de Peter N., o secretário local do Partido que governa o país. Aos 17 anos, o jovem conhece Yasmine e o filho Mathias, fruto de uma relação incestuosa com o pai. Lucas, aos poucos, se afeiçoa ao pequeno Mathias, que é deficiente físico, e decide formar uma família.

Parece-nos interessante aludir rapidamente aqui, ao ambiente de suspeição geral que domina todas as camadas da sociedade no texto em tela. Há referências à censura aos livros não autorizados pelo regime (Cf. KRISTOF, 1995a, p. 53). Há, ainda, referências a revoltas, a massacres de civis e a uma revolução vitoriosa que instaura um regime de exceção. (Cf. KRISTOF, 1995a, p. 126-129). Neste contexto, podemos pensar na distinção feita por Hannah Arendt, no ensaio intitulado *Sobre a violência*, entre a violência e o poder. De acordo com a autora,

politicamente falando, é insuficiente dizer que poder e violência não são o mesmo. Poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em risco, mas, deixada a seu próprio curso, ela conduz à desaparecimento do poder. [...] A violência pode destruir o poder; ela é absolutamente incapaz de criá-lo. (ARENDR, 1994, p. 44)

Voltando à narrativa de *La preuve*, mais tarde, Lucas decide comprar a livraria e papelaria que frequentara desde a infância e onde comprava papel e lápis para escrever, junto com o irmão, “o grande caderno”. Na verdade, durante todos esses anos depois da separação, ele continuou escrevendo seu “diário de bordo”, que agora ocupa cinco “cadernos [que] são destinados a Claus. Somente a ele” (KRISTOF, 1995a, p. 93). Quando este retorna, no penúltimo capítulo, fazia cerca de 20 anos que Lucas havia desaparecido misteriosamente, logo após o suicídio de Mathias. Ao cabo de uma busca incessante pelo irmão, Claus entra na livraria, que, desde então, ficou aos cuidados de Peter. Depois de perguntar por Lucas e de ter que convencer seu interlocutor de que ele não é o irmão gêmeo desaparecido, Peter lhe entrega os cadernos que o último lhe havia confiado, anos atrás (Cf. KRISTOF, 1995a, p. 176).

O título do romance alude, portanto, aos cadernos escolares nos quais Lucas escreveu o que viveu entre os quinze e os trinta anos, quando desaparece. Refere-se, igualmente, à descoberta da *prova do crime* cometido por Lucas e que, desde então, tinha permanecido oculto, até que a realização de uma obra pública revelou o cadáver de Yasmine. Com efeito, o irmão matou a amante, depois de saber que ela pretendia se mudar para a cidade grande e levar o filho (KRISTOF, 1995a, p. 177-178).

*Le troisième mensonge*, terceiro e último livro da “trilogia dos gêmeos”, começa com o reencontro dos irmãos, depois de cinquenta anos de separação. Começa também o trabalho de desconstrução ficcional da narrativa da memória dos gêmeos registrada no “grande caderno”. As versões diferentes da história de ambos acabam por solapar a unidade dos três textos, que se revelam cada vez mais como um tecido de mentiras e de memórias ficcionalizadas de personagens impelidos pela pulsão de escrever para escapar da solidão e da loucura da guerra.

O livro se divide em duas partes. A primeira é narrada em primeira pessoa por Lucas-Claus, o irmão que atravessou a fronteira, exilando-se no país vizinho, e que agora retorna para reencontrar o irmão gêmeo. Alguns personagens dos dois primeiros livros retornam, como Peter N. e novos personagens entram em cena. A livraria da cidade pertence a uma mulher, que não é nomeada.

O título do romance permite várias interpretações. Podemos ler “a terceira mentira” como o terceiro volume da “bioficção de Klaus que conta a vida de Lucas-Claus num processo aberto de reatualização que mergulha o leitor na confusão das perspectivas” (AMIEIRO, 2011, p. 302). Ainda segundo Amieiro, “Lucas-Claus [é] o único autor possível dos três romances [...]. Ele é a instância narrativa que assume toda a narração e estabelece o fio condutor entre as três narrativas” (AMIEIRO, 2011, p. 301). Para Collin, os gêmeos são, igualmente, um só personagem, dessa vez Lucas, que “teria escrito *Le grand cahier* e imaginado um irmão gêmeo para suportar a crueldade da vida” (COLLIN, 2005, p. 37).

Indicar o nome de um ou outro dos gêmeos como o autor da trilogia nos parece indiferente, uma vez que seus nomes são, como sua “personalidade fictícia”, intercambiáveis. Esse jogo de inversões com os nomes dos irmãos feito por Kristof aparece, igualmente, nas referências aos nomes do avô materno e do pai. Em *La preuve*, por exemplo, Claus explica a Peter que o avô deles se chamava “Claus-Lucas” e que, por esse motivo, a mãe, que tinha grande afeição pelo pai, teria lhes dado esses dois nomes de batismo (KRISTOF, 1995a, p. 175). Já em *Le troisième mensonge*, quando Klaus visita o túmulo do pai, lemos que sobre a cruz de madeira “está escrito o sobrenome de meu pai com um nome de batismo duplo, o meu e o de meu irmão: Klaus-Lucas” (KRISTOF, 1995b, p. 129).

Outra referência à mentira, que faz eco ao título do livro, diz respeito ao episódio em que Lucas presta informações num posto de polícia situado próximo à fronteira, no final da primeira parte. Ao preencher um questionário, ele diz que se chama Claus T. e que tem 18 anos. Ele informa ainda que o pai morreu ao pisar numa mina, quando os dois tentavam passar pela fronteira. O texto revela que o documento assinado pelo jovem contém “três mentiras”: “O homem com quem ele atravessou a fronteira não era seu pai”, “O menino não tem dezoito anos, mas quinze” e “Ele não se chama Claus” (KRISTOF, 1995b, p. 80).

Na segunda parte do livro, o narrador autodiegético é Klaus, que conta sua vida desde a infância ao lado do irmão até a separação, passando pela adolescência e a idade madura, que coincide com o presente da enunciação.

Neste romance, um acontecimento trágico divide para sempre a família, quando os meninos têm quatro anos. O pai, mobilizado no início da guerra, decide abandonar a mulher e os filhos para viver com a amante, que está grávida. A mulher, numa crise de ciúmes, pega o revólver do marido e dá vários tiros, matando-o. Uma bala perdida atinge Lucas. Daí em diante, os irmãos vão seguir caminhos diferentes. Lucas ficará internado no hospital durante vários anos e depois será transferido para um centro de reabilitação. Muitos anos depois, vai se estabelecer no país fronteiriço. Klaus, por sua vez, será educado por Antônia, a ex-amante do pai, que vive com a filha Sarah. Mais tarde, ele reencontra a mãe e passa a cuidar dela. Com a saúde mental abalada pela tragédia que atingiu a família, ela vive esperando o retorno de Lucas, que ela prefere a Klaus (Cf. KRISTOF, 1995b, p. 147-148).

O reencontro dos irmãos é um fracasso. Klaus rejeita Lucas com todas as suas forças. Ele o faz pagar por toda a rejeição que sentiu, ao longo dos anos, da parte da mãe e se recusa a reconhecê-lo. No fim do livro, Lucas acaba preso, depois de ter seu quarto pedido de prorrogação de permanência no país negado. Desesperado, ele se suicida, deixando um manuscrito inacabado. Percebe-se que a trajetória de ambos está ligada à escrita. O irmão que se exilou escrevia a história de sua vida em cinco cadernos. Já Klaus T., que é um dos poetas mais importantes do país, “escreve sob pseudônimo. Seu nome artístico é Klaus Lucas e ele tem uma reputação de misantropo. Ele nunca é visto em público e se ignora tudo a respeito de sua vida privada” (KRISTOF, 1995b, p. 87).

No ensaio supracitado, Julia Kristeva reflete sobre esse estranhamento provocado pela “abjeção [que] se constrói ao não se reconhecer os próximos: nada lhe é familiar: nem uma sombra de recordações” (KRISTEVA, 1983, p. 13). “Fronteira”, escreve a autora, “provavelmente, a abjeção é, principalmente, ambiguidade” (KRISTEVA, 1983, p. 17). E conclui dizendo: “Eu somente sinto abjeção se um Outro se plantou no lugar e no espaço do que será ‘eu’” (KRISTEVA, 1983, p. 18).

O niilismo presente na fala de Klaus T., no final do romance, traduz muito da visão de mundo que atravessa os textos de Kristof, veiculando um *éthos* marcado pela abjeção. E é com essa citação que concluímos nossa comunicação.

Eu me deito e, antes de dormir, travo um diálogo com Lucas na minha cabeça, como faço há muitos anos. [...] Digo a ele que a vida é de uma total inutilidade, que é *nonsense*, aberração, sofrimento infinito, a invenção de um Não-Deus cuja crueldade ultrapassa o entendimento humano (KRISTOF, 1995b, p. 156).

## Referências:

AMIEIRO, Margarita Alfaro. “Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d’Agota Kristof: *Le grand cahier, La preuve, Le troisième mensonge*. *Cédille*: Revista de Estudios Franceses. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011, p. 283-306 (Monografias 2).

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

COLLIN, Jennyfer. *Étude de la cruauté dans la trilogie des jumeaux d’Agota Kristof suivie du recueil de récits L’abattoir*. Mémoire de Maîtrise. Sherbrooke (Canada): Université de Sherbrooke, 2005.

DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula (org.). *Valores do abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

KRISTOF, Agota. *La preuve*. Éditions du Seuil, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Le troisième mensonge*. Éditions du Seuil, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Le grand cahier*. Paris: Éditions du Seuil, 2014a.

\_\_\_\_\_. *L'analphabète: Récit autobiographique*. Éditions Zoé, Carouge-Genève (Suisse) 2014b.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.