

# *Repactuar o romance histórico*

## *e a ficção biográfica: sobre*



Capa do livro *HHhH*, de Laurent Binet. 2009, fotografia (detalhe).

*de Laurent Binet*

*Felipe Charbel*

Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador do CNPq. Coorganizador do livro *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016. [fcharbel@gmail.com](mailto:fcharbel@gmail.com)

## Repactuar o romance histórico e a ficção biográfica: sobre *HHhH*, de Laurent Binet\*

A new pact around historical novel and biographical fiction: Laurent Binet's *HHhH*

*Felipe Charbel*

### RESUMO

O ensaio analisa o romance *HHhH* (2009), de Laurent Binet. Argumenta-se que o narrador apresenta um conjunto de cláusulas estipuladas como pré-condições para a reconstrução narrativa do passado histórico: esta deve ser escrupulosa, no sentido da fidelidade ao efetivamente acontecido, e ao mesmo tempo pictoriamente rica, um relato cheio de vida. Argumenta-se também que a encenação ficcional dos dilemas do narrador, a respeito da construção do relato, torna possível o engajamento do leitor em um produtivo diálogo interno. Tal diálogo permite a consideração, pelo leitor, dos termos da proposta radical de repactuação do romance histórico e da ficção biográfica, como figurada no romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficção histórica; ficção biográfica; literatura francesa.

### ABSTRACT

*This essay examines Laurent Binet's novel HHhH (2009). One argues that the novel's narrator presents a set of clauses as conditions for reconstructing the historical past: such reconstruction must be scrupulous, i.e. true to what actually happened, and at the same time pictorially rich, full of life. One also argues that fictional staging of narrator's dilemmas regarding the construction of the story allows the reader to engage in a productive internal dialogue. This latter makes it possible for the reader to consider the terms of the radical proposal for a new pact around historical novel and biographical fiction as figured in the novel.*

**KEYWORDS:** historical fiction; biographical fiction; French literature.



O ímpeto classificatório é uma marca duradoura dos estudos literários. Quando se trata de ficção contemporânea, essa inclinação parece ainda mais evidente – talvez porque a estranheza de certos trabalhos, e sobretudo a heterogeneidade do cenário das artes em geral, impulsionem os críticos a montar, antes de tudo para si mesmos, um quadro mais ou menos coeso das transformações recentes das formas literárias.

Nas últimas décadas, foram publicados diversos ensaios que, preocupados em mapear a paisagem literária atual, puseram em circulação categorias de grande amplitude. Estou me referindo a formulações desgraciosas, mas certamente funcionais, como metaficção historiográfica e autoficção. Se por um lado esses conceitos viabilizam o inventário das transformações no domínio da criação literária, eles muitas vezes sugestionam os modos

\* Este ensaio é fruto de uma pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por meio de Bolsa de Produtividade em Pesquisa/Edital Ciências Humanas.

de apreciação das obras particulares. É como se os horizontes estipulados nesses recenseamentos – certamente escrupulosos – da cena contemporânea terminassem constringendo, como quadros de ferro, o prazer da leitura.

Mas às vezes acontece de esbarrarmos em corpos mutantes da história literária antes que eles tenham sido etiquetados. É um pouco como o prazer, descrito por Nabokov em sua autobiografia, de viajar a regiões remotas e passar semanas à procura de uma espécie de borboleta não catalogada, apenas pela satisfação de espiar o desconhecido e de assinalar o próprio nome na coisa real. No caso das ficções de fisionomia anômala, não rastreadas pelos sismógrafos da contemporaneidade, o que busco é uma fruição sem intermediários, ainda não contaminada pelos vapores da recepção normatizadora. Foi o que aconteceu em 2012, quando tomei conhecimento, num fórum de literatura em uma antiga rede social, de uma obra ao mesmo tempo biográfica, histórica e romanesca que, possivelmente, se prestaria bem a esse tipo de experiência. O próprio título era como um emblema gráfico da estranheza: *HHhH*.

Publicado na França em 2009 e vencedor do prêmio Goucourt para romances de estreia, o livro de Laurent Binet reconstrói narrativamente a Operação Antropoide, missão secreta planejada pela resistência tchecoslovaca, no início da década de 1940, para assassinar o oficial nazista Reinhard Heydrich. Dirigente máximo da SD e braço direito de Himmler, nomeado por Hitler “protetor” da Boêmia e da Morávia, conhecido como o “homem mais perigoso do Reich” e apelidado de “a besta loira”, Heydrich tem sobre si a maior parte do foco narrativo. Acompanhamos de perto a sua vida, com destaque para os momentos decisivos: a expulsão da marinha e o casamento com a filha de um aristocrata; a escalada na burocracia nazista e a montagem de uma meticulosa rede repressiva e de informação; a atuação como governador em territórios ocupados e o envolvimento com a “solução final”.

Paralelamente ao relato da vida de Heydrich, somos apresentados ao treinamento e à atuação na clandestinidade dos paraquedistas escolhidos para executar o atentado, o tcheco Jan Kubiš e o eslovaco Jozef Gabčík. O clímax da ação se dá no último terço da narrativa, quando Kubiš e Gabčík armam uma tocaia, nas ruas de Praga, para encurralar Heydrich e o seu guarda-costas. O “homem mais perigoso do Reich” é atingido por estilhaços de uma bomba e morre no hospital, dias depois. Já os resistentes desaparecem por algumas semanas, até que, delatados por um antigo companheiro de clandestinidade, se veem sitiados por mais de oitocentos policiais.

Em uma passagem do romance, o narrador, que daqui para frente chamarei simplesmente de Binet<sup>1</sup>, afirma que sua intenção original era dar ao livro o nome de *Operação Antropoide*. Mas o título é descartado depois de algumas conversas com o editor: “muito ficção científica, muito Robert Ludlum, ao que parece...”<sup>2</sup> Ele passa então a se referir à obra em andamento como o “meu livro sobre Heydrich”, e assim o projeto inicial vai ganhando novos contornos. A “besta loira” não só adquire relevo como passa a figurar até mesmo no título: *HHhH* é o acrônimo de *Himmlers Hirn heißt Heydrich*, “o cérebro de Himmler se chama Heydrich”, uma máxima que circulava na Alemanha nazista e indicava o prestígio do chefe da SD na hierarquia do Reich. Binet atribui esse ajuste de ângulo ao fato de Heydrich, pelo menos “de um ponto de vista literário”, ser um “belo personagem”. “É como se um dr. Frankenstein romancista tivesse engendrado uma criatura aterrozante a partir dos maiores monstros da literatura. Só que Heydrich não é

<sup>1</sup> O narrador de *HHhH* não é nomeado. Daí que a identidade com o autor só possa ser presumida. Mas há dois aspectos que, a meu ver, autorizam este movimento: as afirmações de Binet em entrevistas (quando indagado a respeito ele é categórico, dizendo que autor e narrador são “absolutamente idênticos”), e a própria retórica do romance. Sobre o “pacto ambíguo” da autoficção, ver ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

<sup>2</sup> BINET, Laurent. *HHhH*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 105.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Os comentários do narrador são muitas vezes irônicos, às vezes debochados. Contrariamente à máxima de Marc Bloch de que os historiadores devem compreender ao invés de julgar, Binet, que se apresenta como um pesquisador amador, e não como historiador profissional, submete seus personagens a um severo escrutínio moral, onde a traição e a falta de discernimento político são vistos como defeitos imperdoáveis – em parte porque *HHhH* é a sua história, a sua versão dos acontecimentos. Daí que Edouard Daladier seja chamado ironicamente de “nosso bom presidente do Conselho de ministros”, Charberlain e sua “claque” sejam considerados “lambe-botas”, que Saint-John Perse se comporte “como um grande merda”. BINET, Laurent, *op. cit.*, p. 78, 77 e 82.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 192.

<sup>6</sup> Cf. BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 2005, p. 221: “momento de verdade = quando a própria Coisa é atingida pelo Afeto; nada de imitação (realismo), mas coalescência afetiva”.

<sup>7</sup> Um exemplo de como Binet produz, retoricamente, uma proximidade com o leitor, sempre se movendo do mais conhecido (Tarantino, Fritz Lang, Shakespeare) ao menos conhecido (Heydrich): “Em contrapartida, o ator que encarna Heydrich no filme de Douglas Sirk é excelente. Primeiro, porque se assemelha a ele fisicamente. Depois, porque consegue restituir a brutalidade do personagem sem lançar mão de tiques exagerados, facilidade a que Lang cedeu sob pretexto de sublinhar sua alma degenerada. Ora, Heydrich era um porco maléfico e sem piedade, mas não era Ricardo III. O ator em questão é John Carradine, o pai de David Carradine, o Bill de *Kill Bill* de Tarantino”. BINET, Laurent, *op. cit.*, p. 21.

<sup>8</sup> Cf. AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria*, 16, 2007.

um monstro de papel”.<sup>3</sup> Essa imagem de Heydrich como um personagem real é importante para o argumento que vou desenvolver, e voltarei a isso. Mas por enquanto gostaria de prosseguir com a descrição da obra.

Já deve ter ficado claro, a essa altura, que o relato propriamente histórico é interrompido o tempo todo por glosas do narrador. São observações sobre as personagens e a conjuntura política em que estavam envolvidas, mas sobretudo comentários sobre a preparação do livro que lemos – as obras historiográficas que Binet pesquisou, os filmes de ficção que assistiu, os romances históricos que leu, os documentos consultados, as localidades inspecionadas, os museus visitados.<sup>4</sup> Somos conduzidos pelo interior de uma obra em progresso, supostamente no aqui e agora da escrita, e não é incomum que informações apresentadas num capítulo sejam desmentidas logo na sequência.

Em alguns casos, cenas inteiras chegam a ser reescritas. É como Binet reage às críticas e ponderações dos primeiros leitores do manuscrito, como o amigo Fabrice e a namorada Natacha. Tudo isso (a admissão das falhas da pesquisa, a reformulação de cenas e diálogos) facilita o ajuste do relato, pouco a pouco, às cláusulas estipuladas por Binet como pré-condições da sua reconstrução histórica: esta deve ser escrupulosa, no sentido da fidelidade ao acontecido, e ao mesmo tempo pictoriamente rica, um relato cheio de vida. “Apenas dizer como realmente era”, assim como na máxima de Ranke, mas em combinação com certo elã herodotiano: salvar do esquecimento feitos grandiosos em si mesmos, e colocar diante dos olhos do leitor, com riqueza de cores e detalhes, as façanhas de gregos (representados aqui pela resistência, os feitos de Gabčík e Kubiš) e bárbaros (o mal absoluto, Heydrich e os perpetradores nazistas).

Mas existem dois limiares que Binet não se dispõe a ultrapassar – e é aí que o seu projeto adquire singularidade e interesse. O primeiro tem a ver com a imaginação livre, e pode ser sumariado da seguinte maneira: a pretensão ambígua de escrever um romance histórico isento de “atos de fingir”. A segunda fronteira que ele não pretende atravessar é a do discurso acadêmico, a da linguagem dos especialistas. Binet citando Flaubert, uma carta do período de *Salammbô*: “é a História, sei muito bem, mas se um romance for tão chato quanto um livro científico...”.<sup>5</sup>

O tom desses comentários, que vão picotando a narrativa propriamente histórica e biográfica, é quase sempre despojado. Mas a naturalidade de Binet é calculada. O que parece estar em jogo nessa entonação despretenhiosa é a moldagem do *ethos*, da fisionomia moral do narrador-personagem: “indivíduo médio”, de esquerda, com boas tiradas e a língua afiada, alguém que leu muito (inclusive Teoria) mas não gosta de ostentar erudição. Em suma, Binet é um amador. Alguém que vê os filmes que você vê, lê os livros que você lê, faz pesquisas na internet e se fixa obsessivamente em detalhes sem importância, como a cor do Mercedes usado por Heydrich no dia do atentado. Sua relação com a História está longe de ser a de um especialista. O que estimula Binet passa pela ordem do afeto: há um pai professor de história que, anos antes, contou a ele sobre os eventos extraordinários da Segunda Guerra; há o fascínio por Praga e pelo passado do povo tcheco; há o tédio da vida em Paris e o enfado com o tempo presente, uma era vazia e desconectada de si mesma.<sup>6</sup>

Ao se situar como parte integrante da história que conta (na condição de entusiasta, não na de *expert*), ao se posicionar afetivamente em relação aos eventos narrados, Binet se instala no mesmo plano do leitor,

e não acima dele.<sup>7</sup> E assim nos convida a tomar parte da montagem, nos envolve no jogo de cena figurado no romance. Página após página, numa *performance* bem estudada, Binet exhibe os dilemas do seu plano de escrita.<sup>8</sup> Mas não se limita a dizê-los. Quer sobretudo demonstrá-los, em situações expressivas e em cenas eloquentes, dando forma literária aos impasses de um projeto peculiar, quase idiossincrático, de ficção histórica. Em resumo, o ponto é desdobrado narrativamente, num vocabulário simples e por vezes impreciso, sem que o narrador se mostre preocupado com o rigor filosófico ao manusear conceitos como ficção, realidade e verdade. O foco não é o argumento, e sim a encenação.

Mas qual é exatamente o ponto de Binet? O que está em jogo nisso que chamei de projeto peculiar, quase idiossincrático, de ficção histórica? Basicamente, o que Binet dramatiza é a intenção, quase uma ânsia, de romper o “acordo tácito” que pauta tanto a produção como a recepção não apenas de romances históricos, mas da ficção histórica em geral (incluindo filmes e séries). Por esse “acordo”, uma considerável liberdade no manejo dos dados empíricos é facultada ao escritor, desde que certos limites sejam respeitados (quais são esses limites? Impossível definir com clareza).<sup>9</sup> Quanto ao leitor, ele “finge que acredita”, ou simplesmente não se importa com as pequenas infidelidades ao passado, como a invenção de diálogos e personagens, e o recurso a monólogos interiores. O fundamental é que o romance reproduza as “cores locais”, o clima de uma época, e proporcione a compreensão da dinâmica das forças históricas. Para Binet, esses traços da literatura realista, que conferem vivacidade à ficção histórica, são aspectos que ele gostaria de expurgar do seu relato – e ainda assim escrever um romance, não uma obra historiográfica.

### Um combate perdido de antemão

*HHhH* passa longe da aparência convencional de um romance histórico clássico, em que o passado é posto em enredo como se falasse por si mesmo.<sup>10</sup> Foi o que percebeu o crítico James Wood, em resenha para a *The New Yorker*. *HHhH*, escreve Wood, “tem uma vitalidade muito diferente daquela da maior parte das ficções históricas”, já que Binet “teceu o seu romance como uma história contemporânea, que é o drama da criação do próprio livro”.<sup>11</sup> Trata-se portanto de uma metaficção, uma obra autoconsciente, “narrativa longa em prosa que chama a atenção para o seu estatuto ficcional”.<sup>12</sup> Mas qual seria exatamente o estatuto da ficção em *HHhH*, um romance que, ao menos no discurso do narrador, exprime um veto às formas livres da inventividade, ao mesmo tempo em que recorre, paradoxalmente – com o narrador se desculpando como se fosse um sacrílego –, aos artifícios ilusionistas do realismo literário?

Eis um “combate perdido de antemão”, como o próprio Binet reconhece: limpar o romance histórico dos efeitos de real, dos monólogos interiores, das “extrapolações abusivas”, dos diálogos inventados.<sup>13</sup> Em suma, depurar o romance da ficção, que “não respeita coisa alguma”.<sup>14</sup> O “purismo” de Binet causa estranheza a Wood, que de resto se impressiona com a fluência do livro: “curiosamente, embora Binet atue como um pós-modernista, ele age como um positivista do século XIX, com um respeito quase religioso pela ‘realidade’ e pela pureza imaculada das ‘coisas como realmente aconteceram’”.<sup>15</sup> O que seria, na melhor das hipóteses, uma ingenuidade. E, na pior, desonestidade intelectual.

<sup>9</sup> Georg Lukács, em seu estudo sobre o romance histórico, defende que o “ficcionista que trabalha com a história não pode manipular o material histórico de maneira arbitrária”. Ainda assim, “para expressar adequadamente essa concepção histórica do ponto de vista artístico, o escritor pode proceder com toda liberdade em relação aos fatos singulares”. Daí que a margem de manobra seja grande. Do contrário, a ficção se tornaria engessada, mera reconstrução antiquária. O fato de os protagonistas dos romances históricos do século XIX serem quase sempre heróis medianos, inventados para sumarizar as tensões históricas, e de os grandes personagens reais serem coadjuvantes, contribui para essa elasticidade. Outra liberdade importante diz respeito ao anacronismo da linguagem. LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 353 e 206.

<sup>10</sup> Cf. WHITE, Hayden. The value of narrativity in the representation of reality. In: *The content of the form*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1987.

<sup>11</sup> WOOD, James. Broken Record. *The New Yorker*, may 21, 2012, p. 75.

<sup>12</sup> STONEHILL, Brian. *The self-conscious novel: artifice in fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, p. 3.

<sup>13</sup> No ensaio *Le merveilleux réel*, que discutirei mais à frente, Binet sumariza os termos do seu incômodo. “Em um livro que tem pretensões históricas, espero acima de tudo que me contem a história tal como ela pode ser conhecida pelo estado atual das fontes. E nada de lorotas! Isto é: nada de monólogos interiores; nada de floreios romanescos introduzidos para preencher os vazios; nada de exageros para dar tempero ao molho; nada de extrapolações abusivas; eventualmente as hipóteses apresentadas como tais, mas não como fatos comprovados...”. BINET, Laurent. *Le merveilleux réel*. *Le débat*, 165, mai-août 2011, p. 85.

<sup>14</sup> A diatribe contra o ilusionismo realista se estende por páginas e mais páginas: “o que é bom, com as histórias verdadeiras, é que a gente não precisa se preocupar com o

efeito de real”, “fiel à minha velha aversão pelos romances realistas”. E parece se irradiar para todas as formas de imaginação livre: “não sei ainda se vou ‘visualizar’ (isto é, inventar!) esse encontro ou não. Se o fizer, será a prova definitiva de que, decididamente, a ficção não respeita coisa alguma”. BINET, Laurent. *HHhH*, op. cit., p. 29, 41 e 113.

<sup>15</sup> WOOD, James, op. cit., p. 76.

<sup>16</sup> Wood parece fazer eco, nessa passagem, à definição de “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon: “a metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico [...]”. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 142.

<sup>17</sup> Cf. MCHALE, Brian. *Post-modernist fiction*. London and New York: Routledge, 1987, p. 9.

<sup>18</sup> O presentismo de *HHhH* possui nuances que devem ser consideradas. Não se trata, no romance, do “presente massivo, invasor, onipresente, que não tem outro horizonte além dele mesmo, fabricando cotidianamente o passado e o futuro do qual ele tem necessidade”, como na definição de François Hartog, mas da figuração de um presente patético, marcado pelo anseio existencial do narrador de se reconectar à vida e escapar da apatia. Ver PÉCORA, Alcir. Vencedor do Goncourt cria escrupuloso narrador para atentado contra nazista. *Folha de S. Paulo*, 16 jun. 2012, e HARTOG, François. Tempo e patrimônio. *Varia Historia*, 22, n. 36, 2006, p. 270.

<sup>19</sup> Cf. ANKESMIT, Frank. *Sublime historical experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005, e ELIAS, Amy J. *Sublime desire: history and post-1960's Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.

<sup>20</sup> Em *HHhH*, assim como em boa parte da ficção histórica contemporânea, o *páthos* de autenticidade aciona um jogo de alto potencial cognitivo, em que a literatura responde às carências de orientação no tempo próprias do presentismo, e ao mesmo tempo as alimenta. O que está em jogo nessa

Assim, para Wood, Binet “desconfia da ficção, mas não desconfia suficientemente da ficcionalidade do registro histórico”.<sup>16</sup> Eu concordaria com esse enunciado, mas apenas se a dominante de *HHhH* fosse epistemológica, como é o caso da ficção modernista.<sup>17</sup> Só que o “purismo” de Binet é parte de uma performance, e talvez seja melhor assimilado como hipérbole, exagero retórico, alavanca para lançar os leitores até um ponto que, de outra maneira, não conseguiriam alcançar. E esse ponto é fundamentalmente existencial. Alcir Pécora, em resenha para a *Folha de S. Paulo*: “Binet não tem nada a ver com um historiador tradicional a investigar os fatos objetivamente: quer os fatos tais como sua própria vida pode compreendê-los como memória”. Daí que ele não seja um “neopositivista em luta contra as trapaças do romance realista, como mais ou menos pensa ser: é um presentista, alguém que pensa o passado não como uma ocorrência dotada de factualidade em si mesma, mas como internalização subjetiva no presente”.<sup>18</sup>

Além do presentismo, a dominante existencial se revela em dois outros traços bem peculiares de *HHhH*: a sublimidade da experiência histórica<sup>19</sup> e o *páthos* de autenticidade figurados no romance.<sup>20</sup> Essa tendência é bastante clara na parte final do livro, quando o narrador é menos intervencionista e o relato ganha em vigor e empatia, seja na descrição do atentado contra Heydrich, seja no relato do cerco a Gabčík e Kubiš. Estou me referindo, aqui, à ânsia por um contato mais “autêntico e imediato com o mundo”; ao desejo de varrer a história a contrapelo; à pretensão de “dar corpo” aos personagens restaurando suas “presenças reais”.<sup>21</sup> Tudo isso para religar o presente ao passado, e para dar forma a um aqui e agora sem contornos, amorfo.

A própria encenação dos dilemas da escrita – o drama da criação do livro nos termos propostos pelo autor – ajuda a compor o quadro dessa dominante existencial. É que, se volta e meia nos perguntamos o que vai acontecer com Heydrich e com os paraquedistas (é uma pergunta legítima para quem, como eu, desconhecia este episódio histórico), também queremos saber como o autor vai levar em frente a sua exposição, seguidamente perturbada pelas ideias fixas de um narrador que quer dizer apenas a verdade, nada mais que a verdade, mas nunca chega a se mostrar confiável. Mesmo o estilo flutua, numa alternância entre o casual e o grandiloquente, o irônico e o dramático – mas Binet sempre é seguro nessa deriva, e não deixa a impressão de ter perdido o controle do barco.

Binet oscila, portanto. Oscila entre o respeito ético ao silêncio dos mortos (“que imprudência transformar em marionete um homem morto há tanto tempo, incapaz de defender-se!”), e a aceitação do imperativo da ficção biográfica: converter pessoas de carne e osso em fantoches vulneráveis (“reduzo esse homem à condição de um vulgar personagem, e seus atos à da literatura”). Oscila entre a pretensão de compor um romance histórico sem recorrer à invenção de personagens e diálogos (“inventar um personagem para compreender fatos históricos é como maquiagem as provas”, “nada mais artificial, num relato histórico, do que esses diálogos reconstituídos a partir de testemunhos mais ou menos de primeira mão”), e o recurso à “alquimia infame” do ilusionismo realista.<sup>22</sup>

Essa inconstância não prejudica o ritmo, não produz o afrouxamento do fio narrativo. É que, mesmo cambaleante e confuso, Binet não deixa de parecer sincero. Ou talvez pareça sincero exatamente porque se mostra contraditório.<sup>23</sup> Sua *performance* não é apenas um joguinho literário engenhoso,

mas de resultante zero. Pelo contrário: há um ganho cognitivo nessas idas e vindas, na negociação de contradições. Se o narrador é incapaz de cumprir o que prometeu (um romance histórico disciplinado pela fidelidade canina ao acontecido, em que até os detalhes banais estão documentados) é exatamente porque ele precisa cumprir o que prometeu (nos conduzir para o “outro lado”, demolindo o muro da distância história ao criar um “quadro tão vivo” que ficamos com a impressão de que os eventos acontecem diante dos nossos olhos):

*Que eles me perdoem. Faço isso por eles. Foi preciso pôr em marcha o Mercedes preto, e não foi fácil. Pôr as coisas no lugar, ocupar-se dos preparativos, tudo bem; tecer a trama dessa aventura, montar o patíbulo da Resistência, envolver o rolo medonho da morte na cortina suntuosa da luta. E isso, evidentemente, não é nada. Foi preciso, a despeito de todo o pudor, associar-me a homens tão altos que, olhando para baixo, não suspeitariam sequer de minha existência de inseto. Foi preciso trapacear, às vezes, e renegar aquilo em que acredito porque minhas crenças literárias não têm importância nenhuma em relação ao que acontece agora. Ao que vai acontecer dentro de alguns minutos. Aqui. Agora. Nessa curva de Praga, nessa rua de Holešovice, onde mais tarde, bem mais tarde, construirão uma alça rodoviária, porque infelizmente as formas de uma cidade mudam mais depressa do que a memória dos homens.<sup>24</sup>*

Binet sai ao mesmo tempo derrotado e vitorioso no embate que dramatiza. “Foi preciso trapacear”, “renegar aquilo em que acredito” – mas será que, ao fim, fomos guiados por uma trilha infértil? Ao menos para mim, não foi o caso. O jogo de Binet me impulsionou a um produtivo diálogo interno, abrindo espaço para que eu pudesse digerir os termos da sua proposta radical de repactuação do romance histórico e da ficção biográfica. É claro que a radicalidade da concepção – felizmente – não é acompanhada por um rigor cego na execução: o reconhecimento diegético do fracasso da empreitada é requisito para o sucesso formal de *HHhH*. É preciso ceder para que o romance se faça: não apenas o drama da criação do livro, mas o relato histórico propriamente, a narrativa do real, pintada em cores vivas e exuberantes.

## Contrato de leitura

Quais são as cláusulas desse contrato de leitura? Com que leitores ele é firmado? Considerando as vendas de *HHhH*, dá para supor um público vasto e heterogêneo: imediatamente o romance se tornou um *best-seller*, e, a julgar pela agilidade cinematográfica das cenas, e também pela linguagem farta em clichês de *thrillers* policiais e históricos, nem se pode dizer que seja um improvável campeão de vendas.<sup>25</sup> Mas tenho a impressão de que Binet, mesmo piscando para a imensa plateia de consumidores sedentos por literatura e dramaturgia históricas (nem sempre interessados em polemizar sobre as “fronteiras porosas” entre ficção e realidade), tem como alvo um público mais seletivo. Falo de leitores desconfiados e hiper-críticos, trabalhados por um século de crise da representação e por décadas de desconstrucionismo, que não estão dispostos a aceitar facilmente as imposturas de uma narrativa histórica incapaz de problematizar a si mesma.<sup>26</sup> Em suma, estou me referindo a “nós”.

Assumindo desde o começo a impossibilidade de sair vitorioso na ba-

danda por passado, nessa hipertrofia da memória, é uma transformação nos modos de sensibilidade do tempo: do foco no “futuro presente”, próprio da experiência moderna do tempo, para o “passado presente”. Cf. HUYSSSEN, Andreas. Present pasts: media, politics, amnesia. *Public Culture*, 12, 1, 2000.

<sup>21</sup> Cf. STEINER, George. Presenças verdadeiras. In: *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 46 e 47. “Quando lemos realmente, quando a experiência é a descoberta do significado, agimos como se o texto (a peça musical ou a obra de arte) encarnasse (esse conceito tem origem sacra) a presença real de um ente significante. Essa presença real, como um ícone, como a metáfora do pão e do vinho sagrados, é, finalmente, irreduzível a qualquer outra articulação formal, a qualquer desconstrução analítica ou paráfrase”.

<sup>22</sup> Para uma discussão sobre as tendências ilusionistas e anti-ilusionistas na ficção histórica contemporânea, com ênfase no caso italiano, ver GLYNN, Rut. *Contesting the monument: the anti-illusionist italian historical novel*. Leeds: Northern University Press, 2005.

<sup>23</sup> “Na literatura francesa”, escreve Lionel Trilling, “sinceridade consiste em dizer a verdade sobre si mesmo para si e para os outros; por verdade entende-se o reconhecimento dos próprios traços e ações que são moral ou socialmente desonrosos e, no comportamento convencional, dissimulados”. TRILLING, Lionel. *Sinceridade & autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 72.

<sup>24</sup> BINET, Laurent, *HHhH*, op. cit., p. 251.

<sup>25</sup> Alguns exemplos: “Praga caiu sem lutar. Manchas de neve suja cobrem as ruas da cidade. Um inverno muito longo está começando para os tchecos”; “Jan Kubiš pode fazer sua entrada no grande palco da História”. Mas a relação entre o emprego de clichês a autoconsciência formal é evidente em *HHhH*. No capítulo 11, Binet comenta *Le mors aux dents*, romance histórico de Vladimir Pozner. O livro se

divide em duas partes: na primeira, ambientada em Paris, o escritor expõe o cotidiano da sua pesquisa, e na segunda ele “nos mergulha brutalmente no coração da Mongólia”. “O efeito é impressionante e muito bem-sucedido”, escreve Binet. Também a escrita de Pozner é copiosa em clichês: “na verdade, para ser preciso, as duas partes [do romance de Pozner] são separadas por um pequeno capítulo de transição intitulado ‘Três páginas de História’, que termina com a frase: ‘1920 estava começando’. Acho isso genial”. BINET, Laurent, *HHhH*, op. cit., p. 101, 161 e 23.

<sup>26</sup> Cabe mencionar uma fala de W. G. Sebald, em entrevista a James Wood: “Para mim, a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar. Acho meio inaceitável qualquer forma de escrita em que o narrador se estabelece como operário, diretor, juiz e testamenteiro. Não aguento ler esse tipo de livro. [...] Se você fala em Jane Austen, você está falando de um mundo que tinha códigos de conduta aceitos por todo mundo. Como você tem aí um mundo de regras claras, onde a pessoa sabe onde começa a transgressão, então eu acho legítimo, nesse contexto, ser um narrador que conhece as regras e que sabe as respostas para certas perguntas. Mas acho que o curso da história nos fez perder essas certezas, e precisamos reconhecer nossa ignorância e limitação nesses assuntos para então tentar escrever de acordo com isso”. WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 19.

<sup>27</sup> Cf. BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago and London: Chicago University Press, 1961, p. 74. Booth sugere que a abordagem retórica da ficção deve se ocupar dos protocolos intrínsecos ao próprio texto. Isto porque o foco principal da análise retórica deve ser o exame dos dispositivos posicionados na obra pelo “autor implícito”, distinto da “pessoa física” do escritor, e que atua como instância ideal ordenadora dos pontos de vista. Daí que a análise retórica não se volte exclusivamente para a interpretação das “estratégias” de composição textual, o que implicaria uma definição muito

talha propriamente epistemológica, Binet se aplica na retórica.<sup>27</sup> E desde os primeiros capítulos trata de “amolecer” a casca dos leitores. São marteladas contínuas, que nunca cessam, e lentamente vão perfurando a nossa reserva cética (mas essas marteladas fazem barulho e podem causar desconforto). É preciso quebrar a resistência dos leitores, torná-los dóceis. Só assim eles se deixarão guiar até um “outro lado” que nem mesmo acreditam ser uma região acessível: o passado como tal, em sua diferença irreduzível, em seu “núcleo duro”.<sup>28</sup>

No ensaio “O real maravilhoso”, publicado em 2011 na revista *Le débat*, Binet faz uma prestação de contas com o seu antigo fascínio pela História. Antes de tudo, o que parece estar em jogo é o deslumbramento com certas formas narrativas que, mesmo direcionadas ao grande público, não fazem concessões no rigor da pesquisa empírica. É o caso do livro *O terceiro Reich*, do jornalista William Shirer, lido por Binet na juventude e descrito como um relato “sóbrio e vívido”, em que o autor se preocupa “em cativar, sem dúvida por deformação profissional, a atenção do leitor”, e em “conservá-la por mil e quinhentas páginas!”.<sup>29</sup> Ou dos relatos de guerra e artigos de Vassili Grossman. Mas há também um outro aspecto desse fascínio, que extrapola o prazer da leitura: a atração irresistível pela História em si mesma.

*Sei que é de bom tom no meio literário postular que a realidade não existe, que tudo é ficção, e que mesmo que fosse possível distinguir ficção e realidade, isso se daria em detrimento da segunda, a ficção sendo considerada, por um esnobismo próprio dos literatos (que em geral têm muito orgulho desse ethos, se agarrando a ele caprichosamente), superior à realidade (muito trivial, limitada, atroz). Sempre senti o oposto: saber que o que me é contado aconteceu realmente sempre me fez temer.*<sup>30</sup>

O entusiasmo de Binet com as narrativas históricas decorre, portanto, de um vasto interesse pela realidade em si. Mas não se trata aqui de toda e qualquer ocorrência factual. É o real maravilhoso, conjunto de eventos intrinsecamente dotados de potencial mítico, o que captura o seu interesse: “para mim, uma boa história verdadeira é mítica, porque ela ocupa um lugar proeminente na rede do meu imaginário, ou seja, na minha mitologia pessoal”.<sup>31</sup> É o caso da Segunda Guerra. Ela é a “nossa guerra de Troia: um marco, uma referência, uma fonte de narrativas inesgotáveis, uma compilação de epopeias e tragédias, o ápice do épico e do trágico”.<sup>32</sup> Para Binet, o que confere interesse a uma narrativa histórica é a maneira como ela consegue catapultar os seus leitores para o “núcleo duro” da realidade.<sup>33</sup> Mas para que isso seja possível, o escritor deve retratar não apenas a aparência, a superfície do acontecido, mas acessar a própria estrutura narrativa do acontecer.<sup>34</sup> “Quando comecei a me interessar pelo atentado contra Heydrich”, escreve Binet, “percebi que essa história possuía intrinsecamente elementos romanescos que me fascinavam”.<sup>35</sup>

A rápida digressão pelo ensaio sobre o “real maravilhoso” me pareceu necessária para esclarecer dois aspectos do meu argumento. O primeiro tem a ver com as peculiaridades do público alvo de Binet, os destinatários principais, mas certamente não os únicos, do jogo de cena de *HHhH*. “Meus colegas literatos”, “postura esnobe que consiste em negar a realidade do real”: em passagens como estas, Binet parece aludir aos leitores hiper-críticos que jamais embarcariam, de forma desinteressada, em um relato histórico que se propõe a retratar o real sem discutir suas próprias



dificuldades. Já o segundo ponto é um desdobramento do primeiro, e diz respeito aos termos do “pacto referencial”<sup>36</sup> que, ao longo do romance, o narrador negocia (antes de tudo para adquirir o direito de transgredi-lo) com um “leitor implícito” bastante exigente (talvez a imagem superegoica do próprio autor, Laurent Binet, um acadêmico de letras que publicaria, anos depois, um romance sobre o pós-estruturalismo).<sup>37</sup>

Os termos desse contrato de leitura são duplamente referenciais: ao mesmo tempo biográficos (contar de forma rigorosa, com exatidão factual, as vidas de Heydrich e dos resistentes) e autobiográficos (produzir identidade entre autor, narrador e personagem).<sup>38</sup> Até aí tudo bem. Se Binet cobiçasse escrever uma biografia convencional de Heydrich, se restringisse a sua narrativa ao drama da criação do próprio livro, ou se pretendesse compor um relato histórico sujeito a protocolos intersubjetivos de validação disciplinar, não haveria razões para discutir as “cláusulas contratuais” com os leitores. Isso porque sabemos ler uma biografia, uma autobiografia e um livro de história. Do mesmo modo que sabemos ler um romance histórico. Mas aqui é diferente.

Como conciliar os requisitos de similitude e de verificação factual com a soberania do imaginário própria ao discurso ficcional? Como harmonizar os rigores da empiria com o “atestado de ficcionalidade” conferido a *HHhH* pelo subtítulo “romance”?<sup>39</sup> Uma possibilidade seria simplesmente não harmonizar. Conceber um procedimento que autorizasse a secção de fato e fantasia em zonas imiscíveis, mas sem desatrelar a narrativa do campo gravitacional do romanesco. É o que faz Hans Magnus Enzensberger em *O curto verão da anarquia* (1972) e em *Hammerstein* (2008), livros notáveis tanto pela experimentação formal como pela habilidade do autor para separar, no processo de escrita, afirmações verificáveis de especulações livres de amarras referenciais.<sup>40</sup> Mas Binet faz a casa da sua ficção em um terreno movediço, o que potencializa os seus riscos e também os seus ganhos.

Há uma cena, em *HHhH*, que parece concentrar toda a ambiguidade do projeto de Binet: o movimento pendular entre o veto à ficção e o reconhecimento do seu potencial para dar forma viva e autêntica ao passado histórico. Talvez seja o momento em que a dramatização de Binet tenha maior rendimento, a ocasião em que o narrador consegue soar mais convincente quanto aos seus dilemas. Binet recebe a visita de Fabrice, um amigo de faculdade, também apaixonado por história. Ele está com o manuscrito do romance que lemos, e comenta os primeiros capítulos:

*Nessa noite de verão, comemos no meu terraço e ele comenta o início com um entusiasmo encorajador. Detém-se na construção do capítulo relativo à Noite dos Longos Punhais: segundo ele, esse encadeamento de telefonemas restitui bem tanto a dimensão burocrática quanto o tratamento em série daquilo que será a marca do nazismo – o assassinato. Fico lisonjeado mas tenho uma suspeita, e acho bom esclarecer: “Você sabe que cada telefonema corresponde a um caso real? Eu poderia indicar quase todos os nomes, se quisesse”. Ele está surpreso e me responde ingenuamente que achava que eu tinha inventado. Vagamente inquieto, pergunto-lhe: “E em relação a Strasser?”. Heydrich indo pessoalmente até lá, dando a ordem de deixar o moribundo agonizar lentamente na cela: ele também achou que eu tivesse inventado. Fico um pouco mortificado e exclamo: “De jeito nenhum, tudo é verdadeiro!”. E penso: ‘Droga, ainda não deu!’. Eu deveria ter sido mais claro quanto ao pacto narrativo.”*<sup>41</sup>

restrita, quase instrumental, de retórica.

<sup>28</sup> Cf. WHITE, Hayden. Historical fiction, fictional history, and historical reality. *Rethinking History*, 9, 2-3, 2005.

<sup>29</sup> BINET, Laurent. Le merveilleux réel, *op. cit.*, p. 81.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 82.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 83.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 82.

<sup>33</sup> *Idem*. “Creio, contrariamente a muitos dos meus colegas literatos, que o real possua um núcleo duro que o distingue radicalmente do mundo dos sonhos ou das fantasias, e que este núcleo duro nos é acessível”.

<sup>34</sup> Aproximo, aqui, as considerações de Binet sobre o que há de intrinsecamente épico ou trágico ou cômico ou romanesco em uma história real das análises de David Carr sobre a “estrutura narrativa” que “atravessa a nossa experiência do tempo e a existência social”. CARR, David. *Time, narrative, and History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, p. 9.

<sup>35</sup> BINET, Laurent, *Le merveilleux réel, op. cit.*, p. 82.

<sup>36</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

<sup>37</sup> Trata-se de *La septième fonction du langage* (2015), traduzido no Brasil como *Quem matou Roland Barthes?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>38</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 43.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 32. “Simetricamente ao pacto autobiográfico, poderíamos estabelecer o pacto romanesco que teria ele próprio dois aspectos: prática patente de não identidade (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função. Note-se que romance, na terminologia atual, implica pacto romanesco, ao passo que narrativa, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico”.

<sup>40</sup> Em *O curto verão da anarquia* e em *Hammerstein*, a ficção diz respeito mais à montagem que à imaginação livre. O primeiro pode ser lido como um roman-

ce de não-ficção, uma colagem de documentos da Guerra Civil espanhola interpolados por comentários ensaísticos do autor, enquanto o segundo recusa até mesmo o rótulo de romance (a imaginação livre comparece em *Hammerstein* apenas de forma abertamente inverossímil, nos diálogos com os mortos).

<sup>41</sup> BINET, Laurent. *HHhH*, op. cit., p. 51.

<sup>42</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 52.

<sup>43</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 22.

<sup>44</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 249.

<sup>45</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 265.

Fabrice se revela um leitor preparado, “conhecedor de todos os gêneros ficcionais, e, portanto, fatalmente habituado a esses procedimentos de falsificação tranquila”.<sup>42</sup> Ele maneja perfeitamente os códigos da literatura realista, e precisamente por essa razão não embarca na radicalidade do projeto de Binet. Mas a culpa não é sua. Ao assumir que deveria “ter sido mais claro quanto ao pacto narrativo”, Binet reconhece a sua parcela de responsabilidade – e também a ambivalência não exatamente das cláusulas que propõe, mas das peculiaridades da execução. É que ele persegue, e muitas vezes encontra, o que há de romanesco na própria realidade. Mas nesse ponto a História em si mesma passa a se confundir com a ficção, e se torna difícil, ou mesmo impossível, lê-la de outra maneira.

### Romance histórico sem ficção?

Em um dos primeiros capítulos de *HHhH*, o narrador se apresenta como um leitor atento de romances históricos:

*Leio também muitos romances históricos, para ver como os outros se arranjam com as exigências do gênero. Alguns dão prova de um rigor extremo, outros não se preocupam muito, há enfim os que conseguem contornar habilmente os muros da verdade histórica sem fabular em excesso. De todo modo, fico impressionado com o fato de que, em todos os casos, a ficção prevalece sobre a História. É lógico, mas sinto dificuldade de tomar essa decisão.*<sup>43</sup>

Alguns desses romances históricos são descritos e comentados ao longo de *HHhH*. É o caso de *Le mors aux dents* (Vladimir Pozner) e *Central Europe* (William T. Vollmann), abertamente elogiados, e de *Les bienveillantes* (Jonathan Littell), tratado com sarcasmo: “como não pensei nisso antes? *As benevolentes* é, muito simplesmente, ‘Houellebecq entre os nazistas!’”.<sup>44</sup> Nesses comentários, Binet dá pistas sobre os critérios de que se vale para atribuir valor literário à ficção história. Dois deles são mencionados na passagem que citei anteriormente: rigor extremo e não fabular em excesso. Mas quando Binet elogia um romance histórico, raramente isso se dá apenas em função da qualidade da pesquisa (*As benevolentes*, o narrador é obrigado a conceder, é um romance muito bem documentado). É necessário algo mais: a fluência narrativa, a imersão na História, o desmoronamento da barreira entre presente e passado.

*Medusado fico eu também, pela leitura de Central Europe, de William T. Vollmann, que acaba de ser publicado em francês. Febril, leio enfim o livro que eu gostaria de escrever e me pergunto, à leitura do primeiro capítulo, que dura, dura, não se sabe quanto tempo vai durar esse estilo, esse tom, essa surdina inacreditável. [...] A voz da História ressoa talvez pela primeira vez com justeza, e sou atingido por esta revelação: a História é uma pítia que diz “nós”. [...] No jornal, alguém me explica: é um relato “de baixa intensidade”, um “romance maravilhoso, mais do que histórico” cuja leitura “requer uma escuta flutuante”. Compreendo. Vou me lembrar disso.*<sup>45</sup>

Aos poucos, em seu movimento pendular, o narrador se curva às bruxarias do romance histórico. Tudo é uma questão de dosagem, de encontrar a justa medida, de “contornar habilmente os muros da verdade histórica sem fabular em excesso”. É que o romance, como Binet reconhece ao fim do seu ensaio sobre o real maravilhoso, é em si mesmo “um gênero híbrido

e proteiforme”, suficientemente elástico a ponto de comportar sua própria negação, de projetar o seu fim e ainda assim se renovar.<sup>46</sup> Seus “recursos são provavelmente infinitos”. E a “ficção é um deles, e sem dúvidas um dos mais ricos e dos mais eficazes, mas não o único”.<sup>47</sup>

*Artigo recebido em agosto de 2017. Aprovado em setembro de 2017.*

<sup>46</sup> A epígrafe de *HHhH* é retirada de um ensaio de Ossip Mandelstam, intitulado “O fim do romance”. A epígrafe: “de novo o pensamento do prosador põe manchas na árvore da História, mas não cabe a nós descobrir a artimanha que permitiria recolocar o animal na sua jaula portátil”. No ensaio, Mandelstam sugere que “a medida de um romance é a biografia humana, ou um sistema de biografias”. Seu argumento é o de que o romance, como gênero, teria se aperfeiçoado no momento em que passou a ser possível “transformar biografia em enredo”. Mas o romance do final do século XIX já é, para Mandelstam, um gênero em crise, que foi gradualmente perdendo a sua força vital: “se os personagens do romance eram, no princípio, pessoas extraordinárias e talentosas, então o fenômeno reverso pôde ser observado conforme o romance europeu declinava: o homem comum tornou-se o herói do romance, e a motivação social tornou-se o centro de gravidade, ou seja, a sociedade começou a participar como um personagem real do romance, como na obra de Balzac ou Zola”. Tendência que teria se acentuado no século XX, em função das vicissitudes históricas: “hoje os europeus foram arrancados das suas biografias como bolas de bilhar dos seus sacos, e suas atividades são regidas pelo mesmo princípio que comanda a colisão das bolas sobre a mesa de bilhar: o ângulo de incidência é igual ao ângulo de reflexão. Destituído de biografia, o homem não pode ser o pivô temático do romance”. MANDELSTAM, Ossip. *Critical prose and letters*. Woodstock & New York: Ardis Publishers, 1979, p. 198 e 200.

<sup>47</sup> BINET, Laurent. *Le merveilleux réel*, *op. cit.*, p. 85.