

Autoconstrução do sujeito autoral em *HHhH*, de Laurent Binet

LUCIANA MARQUESINI MONGIM*

RESUMO: Este texto centra-se na leitura do romance *HHhH*, do escritor francês Laurent Binet, como forma de discutirmos algumas estratégias engendradas pela literatura contemporânea, como a incidência do autobiográfico na ficção e, conseqüentemente, a hibridização das fronteiras entre real e ficcional. Propomos pensar, a partir da análise da obra de Binet, a presença autoral que, num movimento performático, inscreve outras vozes no texto e performa a própria imagem de si como autor, rompendo com a noção de unidade do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; Autor; *HHhH*; Laurent Binet; Literatura contemporânea; *Performance*.

ABSTRACT: This text focuses on a reading of the novel *HHhH*, by the French writer Laurent Binet, in order to discuss some strategies engendered by contemporary literature, such as the incidence of autobiography in fiction and thus a hybridization of the boundaries between real and fictional. We use the analysis of Binet's work to examine the authorial presence that performatively inscribes other voices in the text and performs the very image of himself as an author, thus challenging the notion of subject unity

KEYWORDS: Autofiction; Author; *HHhH*; Contemporary Literature; Laurent Binet; Performance.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo – UFES – 29075-910– Vitória – ES – Brasil. E-mail: luciana.marquesini@gmail.com

Partimos, neste texto, da hipótese de Luciene Azevedo (2008) que, opondo-se às teorias que apontam para o fim da literatura, pontua que o conceito de literário está sendo reconfigurado, que a literatura está sendo reinventada, sendo reformulada, expandindo na direção de outros valores, outras formas. Sua hipótese fundamenta-se nas estratégias engendradas pela literatura contemporânea, como a emergência de variadas formas de escritas de si, sobretudo, a autoficção, concebida pela pesquisadora como

[...] uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si autoral que surge nos textos (AZEVEDO, 2008, p. 31).

Diante da emergência de textos autoficcionais no campo literário do início do século XXI, os signos extratextuais, entre os quais se encontra o autor, não podem ser ignorados. Nessa perspectiva, a literatura, ao admitir o retorno do autor, consequentemente admite a referencialidade nos limites da ficção, o que nos direciona para a investigação dos procedimentos das escritas de si e para a presença autoral na literatura, bem como para os desdobramentos de algumas noções conceituais, tais como verdade, real, ficção, sujeito, e de algumas premissas que compõem a noção de literatura e de romance.

Essa discussão no campo literário contemporâneo relaciona-se com a crítica filosófica do sujeito, que se produziu ao longo do século XX. A desconstrução da categoria do sujeito cartesiano formulada por Nietzsche implica também a desconstrução da categoria a ele associado de verdade, uma vez que a ruptura da noção de sujeito como uma instituição estável, autônoma e indivisível foi substituída pela noção de sujeito como uma instância não fundadora de sentido.

A mudança no conceito de sujeito também influenciou o campo dos estudos literários. Com o estruturalismo e o formalismo russo, a crítica literária deslocou a figura autoral do centro, desconstruindo a ilusão referencial e detendo-se unicamente no texto. Mais tarde, Michael Foucault (2001) reconheceu que o espaço deixado pelo autor precisava de preenchimento e propôs a função autor, que se constrói em diálogo com o texto. Para ele, o autor é uma função, uma invenção histórica, e não um sujeito absoluto ou uma existência. Roland Barthes, por sua vez, considera que somente existe sujeito de enunciação. Afasta a figura do autor empírico dos estudos literários para chamar a atenção para a linguagem e para a impessoalidade da escrita. Nesse caso, o eu que escreve o texto “[...] nunca é mais do que um eu de papel” (BARTHES, 1998, p. 76). Ao tirar o foco do autor, Barthes o direciona ao leitor, aquele que teria a responsabilidade de dar sentido ao texto no processo de leitura. Para ele, o leitor “[...] é o espaço mesmo onde se inscreve, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 1998, p. 70). A preocupação não era simplesmente a de eliminar o autor, de excluí-lo do espaço do literário, mas a de esvaziar a noção de autor como sujeito pleno e detentor da origem e do sentido do texto, ou seja, era tentar compreender tanto o

autor quanto a obra literária como parte de um processo histórico. O texto e o leitor, nesse movimento analítico do texto literário, ganharam autonomia.

O autor, como figura empírica, está reduzindo o distanciamento do texto conferido a ele. Hoje, impõe sua presença, por um lado, como ressalta Ana Cláudia Viegas, “[...] não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2007, p. 15). Isso significa dizer que com o crescente espaço ocupado pelo autor nos meios de comunicação, o contato entre escritores e eleitores ultrapassava as páginas do livro, não temos como referencial apenas o nome do autor na capa, mas sua voz e sua imagem veiculadas pela mídia. A incidência do eu não apenas nas artes apresenta implicações e desdobramentos para a concepção de literatura. Segundo Philippe Lejeune (2008), altera o interesse do leitor, no sentido de que era a leitura da obra que suscitava o desejo de conhecer o autor. Agora, a presença midiática do autor desperta a curiosidade do leitor pelo texto. Esse movimento apontado pelo teórico se sustenta pela quebra de limites entre o público e o particular produzido pela cultura imagética. Por outro lado, ele se impõe presencialmente no espaço discursivo do romance por meio da *performance*¹ dentro e fora do espaço da escrita, fornecendo elementos autobiográficos para a composição de seu narrador, ou seja, fazendo de si personagem de ficção, transpondo o espaço midiático e adentrando o espaço da ficção. Para Diana Klinger, “[...] o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*” (KLINGER, 2007, p. 44; grifo da autora). À figura do autor é, ao mesmo tempo, atribuída a responsabilidade pela autoria do texto, sem, contudo, ser o detentor da verdade textual, e é “[...] borrada pela indecidibilidade que inquieta o leitor chamado a participar de um pacto em que as regras não estão dadas de antemão” (AZEVEDO, 2008, p. 34).

Para esse autor que entra em cena no começo do século XXI, a noção de “pacto autobiográfico”, formulado por Lejeune (2008), torna-se insuficiente, pois, para o teórico, a autobiografia é um gênero referencial, ao passo que a autoficção é, como explica Azevedo,

[...] uma espécie de arquigênero capaz de abarcar todo o valor que o ‘espaço biográfico’ tem alcançado em diferentes esferas do cotidiano e mais especificamente no âmbito do que continuamos a chamar de literatura. [...] Gostaria de investir na hipótese de que a autoficção reinventa o romance e atija dúvidas sobre a ficcionalidade das formas literárias pondo em xeque o horizonte de expectativas dos leitores através do investimento do hibridismo das fronteiras entre o (auto)biográfico e o ficcional (AZEVEDO, 2013, p. 249).

Leonor Arfuch (2010) formula, para ampliar a discussão, a ideia de “espaço biográfico”, baseando-se nos postulados teóricos de Mikhail Bakhtin, de que é impossível que vida e

¹ O termo inglês *performance* significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”. Começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas, a partir dos anos 1950, como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida. A noção de *performance* utilizada no contexto dessa discussão no campo literário, como explica Diana Klinger (2007), embasa-se na perspectiva de Judith Butler e significa, na teoria do gênero da crítica norte-americana, a desconstrução do mito de original, pois Butler ressalta que a performance de gênero é sempre cópia da cópia, sem original. Klinger assim argumenta: “[...] a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita” (KLINGER, 2007, p. 56).

narrativa coincidam. O espaço biográfico seria, portanto, a incorporação das performances, ou seja, das atuações do sujeito no contexto contemporâneo. A partir dessa noção de “espaço biográfico”, o leitor pode transitar entre verdade e ficção acerca da identidade autoral diante de uma referência que se pressupõe sempre ambígua, imbricando de forma sutil vida e obra, cuja distinção será fornecida pelos horizontes de expectativas que causar no leitor.

Nesse contexto, como aponta Diana Klinger, pensar o autor da autoficção implica “[...] um questionamento das noções de verdade e de sujeito” (KLINGER, 2007, p. 47). Tendo como base a crítica à noção de representação, de Derrida, e ao sujeito, de Nietzsche, a pesquisadora ressalta que é possível afirmar que o sujeito que retorna nessa modalidade de escrita de si não é o que embasava a autobiografia, em que o autor contava a sua vida linearmente, e o seu relato não era posto em xeque. Além disso, o leitor, diante de uma autobiografia, deveria acreditar na verdade dos fatos narrados. Na autoficção, os dados referenciais impressos no texto não buscam estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, apresentando um sujeito absoluto e dono de sua vida e, sobretudo, de sua escrita, mas insere o discurso do eu num espaço que entrelaça os gêneros referencial e ficcional, verdade e invenção, realidade e imaginação, ou seja, questiona a relação entre um eu textual e um eu da experiência vivida.

HHhH: performance e autoconstrução do sujeito autoral

Para pensar o sujeito da escrita e a presença autoral como referência para performar a própria imagem de si nos romances contemporâneos, seguiremos pela leitura do livro *HHhH* (cuja cifra aponta em alemão para as primeiras letras do epíteto “O cérebro de Himmler se chama Heydrich”), de Laurent Binet (2012). Na primeira linha da primeira página da primeira parte do livro, o autor-narrador expõe a dificuldade que tem diante da tarefa de narrar um fato.

Gabčík é seu nome, é um personagem que realmente existiu. Teria ele ouvido, lá fora, atrás das janelas de um apartamento mergulhado na obscuridade, sozinho, estendido num pequeno leito de ferro, teria ele escutado o rangido muito reconhecível dos bondes de Praga? Quero crer que sim. Como conheço bem Praga, posso imaginar o número da linha do bonde (mas talvez tenha mudado), seu itinerário e o lugar onde Gabčík, deitado, atrás das janelas fechadas, espera, pensa e escuta. Estamos em Praga, no ângulo das ruas Vyšehradská e Trojička. O bonde n. 18 (ou 22) parou diante do Jardim Botânico. Estamos, sobretudo, no ano de 1942 (BINET, 2012, p. 07).

No fragmento citado, utiliza o verbo no subjuntivo (“teria”), o que reforça a ideia de hipótese, de dúvida, de não ser o fato em si, indicando a incapacidade da linguagem em recuperar o fato, assim como ressalta Jacques Derrida: “As formas discursivas e os recursos em termos de objetivar o arquivamento, de que dispomos, são muito mais pobres do que o que acontece (ou deixa de acontecer, daí o excesso de hipertotalização)” (DERRIDA, 2014, p. 48). Também notamos a presença do pronome pessoal “eu” que nos remete a presença

autoral na obra que parece recuperar o passado no presente com o verbo flexionado na primeira pessoa do plural (“estamos”), inserindo-se na cena que narra, ou, então, no texto que escreve, uma vez que a história que quer contar o atravessa de alguma forma, é parte do que o engendra. Ao afirmar que o “personagem existiu”, revela a sua preferência pela narrativa de eventos “reais”, em que há indícios de que aconteceram de fato, por oposição à ficção. Essa é a questão que parece interessar-lhe em seu livro: a diferença de registros entre o “real” e o ficcional.

A noção de ficção, aqui, parece aproximar-se da dualidade verdade e mentira, cabendo à literatura o seu lugar. Nesse sentido, a literatura não pode ser concebida como forma de compreensão da realidade, como produção de conhecimento, cabendo a ela apenas o campo do imaginário, da fantasia em oposição à história, concebida como o campo do registro da realidade do passado, ou seja, o lugar da verdade. O autor parece desconfiar da ficção e do estatuto do literário relacionado a essa ideia de ficção. Nas obras de ficção, a realidade precisa ser construída artificialmente a ponto de convencer o leitor de sua plausibilidade. Suspeita, portanto, da veracidade construída pela ficção.

O autor prossegue citando Milan Kundera, escritor tcheco, para falar da arbitrariedade de dar nomes a personagens ficcionais. Para o autor-narrador, Kundera poderia ter ido além e não apenas restringir-se às fabulações de efeitos de “real”:

Em *O livro do riso e do esquecimento*, Kundera dá a entender que se envergonha um pouco de ter que batizar seus personagens, e embora quase não se perceba essa vergonha em seus romances, repletos de Tomas, Tamina, Tereza, existe aí a intuição de uma evidência: que há de mais vulgar do que atribuir arbitrariamente, por um cuidado pueril de efeito de realidade ou, no melhor dos casos, por simples comodidade, um nome inventado a um personagem inventado? Kundera deveria, em minha opinião, ter ido mais longe: de fato, que há de mais vulgar do que um personagem inventado? (BINET, 2012, p. 07-08).

Questiona que atitude tomar, ou seja, como homenagear os autores de um dos maiores atos de resistência da história humana, de resistência da Segunda Guerra Mundial, que participaram da Operação Antropoide, responsável pelo atentado que tirou a vida do oficial nazista Reinhard Heydrich, em 1942. Para ele, não há dúvidas de que os dois paraquedistas, o tcheco Jan Kubiš e o eslovaco Jozef Gabčík, são heróis e é esse o enfoque que quer dar à história desses homens em seu romance.

Mas se ponho essa imagem no papel, como sorratamente estou fazendo aqui, não estou certo de homenageá-lo. Reduzo esse homem à condição de um vulgar personagem, e seus atos, à da literatura: alquimia infame, mas que posso fazer? Não quero arrastar essa visão a vida inteira sem ter ao menos tentado restituí-la. Espero simplesmente que, por trás da espessa camada refletora de idealização que vou aplicar a essa história fabulosa, o espelho de duas faces da realidade histórica ainda se deixe atravessar (BINET, 2012, p. 08).

Deixa claro que não pretende inventar personagens ou situações com o intuito de tornar mais verossímil o relato. Desdenha dos gestos mais corriqueiros da literatura, como

nomear personagens, inventar diálogos, construir verossimilhança. Para ele, onde começa a ficção já não está a verdade. Se um autor faz uso livre da imaginação, ele é um farsante. Tratar o morto como se trata um vivo é um impasse, o que reforça sua preocupação em relação ao compromisso da literatura com o real.

Digo que inventar um personagem para compreender fatos históricos é como maquiar as provas. Ou melhor, como diz meu meio-irmão, com quem discuto essas coisas, *introduzir elementos de acusação no local do crime quando há provas abundantes no chão...* (BINET, 2012, p. 236).

Esta cena é perfeitamente acreditável totalmente fictícia, como a anterior. Que imprudência transformar em marionete um homem morto há tanto tempo, incapaz de defender-se! Fazê-lo beber chá quando é possível que só gostasse de café. Fazê-lo vestir dois casacos quando talvez só tivesse um para usar. Fazê-lo pegar o ônibus quando pode ter pegado o trem. Decidir que partiu num fim de tarde e não de manhã. Sinto vergonha (BINET, 2012, p. 110).

Adiar o momento da “cena por criar” (BINET, 2012, p. 60). Esse parece ser o grande desafio do autor-narrador: escrever um romance histórico isento de atos de fingir e que não reduza o homem, no que tem de humano, “à condição de um vulgar personagem”. Deseja, portanto, que o fato não seja sobreposto pela ficção, mas reconhece a dificuldade de bani-la nesse processo de (re)apresentá-lo. Reconhece ter de transformar os dois paraquedistas em personagens, em literatura, como único meio possível de transformá-los, merecidamente, em heróis, de tirá-los do silêncio, do apagamento da História que lhe incomoda.

Nesse percurso de tentar narrar essa história, as elaborações e escolhas estéticas vão entrelaçando uma fragmentação formal composta por narrativa documental, reflexões sobre o processo de escrita e referências literárias, cinematográficas e pessoais. É uma escrita que mistura uma dicção autobiográfica, biográfica, autoficcional, romanesca e ensaística. É nesse entrelaçamento, rompendo os limites dos gêneros, que Binet vai compondo seu livro, num movimento estético que não pretende fazer uso da confluência de múltiplas formas e gêneros, mas da interatividade entre eles, apontando para o alargamento do sentido de literatura e de romance, tal como conhecemos, ou seja, gênero discursivo associado à imaginação, à ficcionalidade.

Seguem alguns fragmentos em que a dicção ensaística se faz presente:

Sei mais ou menos tudo que se pode saber sobre esse voo e me recuso a escrever uma frase como: ‘Eles verificaram maquinalmente o mecanismo e as correias de lançamento automático de seu equipamento de paraquedistas’. Embora o tenham feito, com toda a certeza (BINET, 2012, p. 183).

Talvez esta longa estação na antecâmara do meu cérebro lhes restitua um pouco de realidade e não apenas uma vulgar verossimilhança. Talvez, talvez... mas nada é menos certo! (BINET, 2012, p. 105).

Se eu me escutasse, copiaria o livro inteiro. Às vezes sinto-me como um personagem de Borges, só que eu também não sou um personagem (BINET, 2012, p. 164).

É para nós, os vivos, que isso significa alguma coisa. A memória não tem utilidade nenhuma aos que ela honra, mas serve quem a busca. Com ela me construo, e com ela me consolo.

Leitor nenhum reterá essa lista de nomes, por que o faria? Para que alguma coisa penetre na memória, primeiro é preciso transformá-la em literatura. É feio, mas é assim (BINET, 2012, p. 186).

No movimento ensaístico do seu romance em elaboração, podemos dizer que Laurent Binet cria um autor como cria uma personagem que se exhibe no momento da construção do discurso e se questiona sobre sua subjetividade e sobre os modos de representação e escritura como processo em construção. Para Luciene Azevedo,

[...] a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas, transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade (AZEVEDO, 2007, p. 137).

No romance, não sabemos o nome do protagonista. Trata-se de um homem, um escritor, que teve contato com a história do atentado pela primeira vez, na adolescência, narrada sem muitos detalhes por seu pai. Tempos depois, ao lecionar francês numa academia militar da Eslováquia, passa a pesquisar sobre a história e a escrever um livro. Os dados biográficos apontam para o autor do livro, Laurent Binet. As referências que insere no texto não podem ser lidas como verdade, pois a referencialidade, no caso da autoficção, não pode ser critério para a avaliação de uma obra que imprime na capa a palavra romance e em que há a confusão intencional, por assim dizer, entre autor empírico e autor-narrador ficcional. Sendo assim, problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, e o autor não é um referente como pessoa biográfica, mas como personagem que se constrói discursivamente. No caso do livro *HHhH*, o autor não se confunde com seus personagens. Seu olhar está direcionado para os dois paraquedistas. Não apresenta a característica da autoficção definida por Serge Doubrovsky², ou seja, a correspondência entre autor, narrador e personagem.

Isso significa dizer que as escolhas estéticas da obra relacionam-se a um princípio ético, voltam-se para a própria experiência do autor e de sujeito da escrita que se autoengendra no momento em que desloca o olhar para a alteridade, para um contexto histórico e para uma coletividade. A história particular dos paraquedistas se abre, conseqüentemente, para a história do Holocausto. Talvez devido a isso, o autor dedique as 105 primeiras páginas do livro para narrar sobre Heydrich.

² A Serge Doubrovsky (1977) é atribuída a primeira conceitualização de autoficção. Ele também é o autor do primeiro romance considerado autoficcional, intitulado *Fils*. Segundo Doubrovsky, ele escreveu o livro em resposta à lacuna existente nos estudos realizados por Philippe Lejeune sobre a autobiografia. Para o escritor, todo contar de si é ficcionalizante. Nessa perspectiva, a autoficção é considerada um gênero híbrido, que mistura realidade e ficção, ou seja, é uma narrativa de ficção que oscila entre o outro ficcional e o autor.

Quando falo do livro que estou escrevendo digo: 'meu livro sobre Heydrich'. No entanto, Heydrich não deve ser visto como o personagem principal desta história. [...]

Sinto claramente que meus dois heróis tardam a entrar em cena. Mas, se eles se fazem esperar, talvez não seja tão ruim. Talvez assim tenham mais corpo. Talvez a marca que deixaram na História e na minha Memória possa se imprimir de maneira ainda mais profunda nestas páginas (BINET, 2012, p. 105).

Estamos aqui falando de movimentos performáticos outros em que o autor-narrador não busca a constituição de um sujeito em si na narrativa, mas em diálogo com a alteridade. Não se trata apenas da escrita de um romance a partir de estratégias biográficas. Não podemos falar, na obra, de um sujeito pleno, originário, cuja existência ontológica pode ser comprovada, mas de atuações do eu, de uma construção “[...] que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma” (KLINGER, 2008, p. 24). A figura do autor interfere na leitura do texto, pois o autor narrador problematiza a relação entre a escrita e a experiência, ou seja, problematiza a própria (im)possibilidade de escrever um romance e, nesse espaço, ele impõe a sua presença em seus impasses e dificuldades durante o trabalho de escrita. Diante da dificuldade de oferecer uma verdade do fato que narra, encena uma escrita de si.

Diante da impossibilidade de falarmos de um si fundacional, o eu constitui-se a partir dos outros. Para Jacques Derrida (2014), a alteridade se inscreve no sujeito. Quando faz essa afirmação, destitui a autoridade do autor cartesiana, o que não significa dizer que há deslocamento do privilégio do autor para o leitor/ouvinte. Para o filósofo, as duas instâncias estão na mesma situação, pois a alteridade também se inscreve no leitor. O texto em si não basta.

Nessa perspectiva, é a alteridade que retoma ou reconfigura o lugar do sujeito, pois é ela que possibilita falar de si mesmo. Jacques Derrida (2014) coloca em dúvida a existência de uma referencialidade concreta ao texto autobiográfico com respeito ao eu, uma vez que a ideia de referência não pode ser concebida como identidade do eu, pois não se trata de restituir-se a si mesmo. Em relação à autoficção, Diana Klinger pontua:

[...] a autoficção também não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo’, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor (KLINGER, 2008, p. 20).

O deslocamento da fronteira entre o factual e o ficcional está na própria escritura, como gesto literário, e não somente como reflexão histórica ou teórica, e que pensa sobre a sua própria possibilidade. A origem, o autor de *HHhH* sabe, é irrecuperável, mas é um dever político ir em busca da verdade. Daí o paradoxo enfrentado pelo autor, pois é impossível recuperar o acontecido, é impossível rerepresentar o fato, mas, ao mesmo tempo, ficcionalizar transforma-se na única forma de mostrar o que aconteceu. No livro, Binet nega a ficção, mas faz uso dela como forma de fazer justiça a seus heróis, para não deixar o passado cair no esquecimento.

A noção de autor, aqui, aponta para a sua figura extratextual, operando uma referencialidade que se inscreve no interior da ficção e que provoca efeitos nas categorias autor e narrador. Dessa forma, a *performance* do autor-narrador, por assim dizer, emerge, no âmbito da escrita, como escolha estética que é ética, pois é a única forma de reapresentar o fato. O movimento ético, por sua vez, também direciona as escolhas estéticas.

Não podemos afirmar que o livro *HHhH* enquadra-se no conceito de Literatura de Testemunho, pois não descarta a ficção em favor da manutenção de um pacto de sinceridade com uma coletividade e a criação de um efeito de verdade. No entanto, podemos utilizar um conceito mais abrangente, podemos falar de um teor testemunhal³ presente na obra. O movimento performático do autor-narrador inscreve mais uma voz que se quer solidária, pois ele não tem a memória do evento vivido, mas a sua reapresentação se coloca como força-motriz da tradução do passado, uma compreensão do passado no presente, mantendo a tensão entre a (im)possibilidade e a necessidade da tradução. Nessa perspectiva, as decisões estéticas têm que passar pelo crivo da ética, ou seja, aquilo que se conta repercute no como se conta.

O impasse do livro gira em torno do ato de narrar algo por meio da elaboração ficcional, algo que não deveria ser ficcionalizado. Porém, há o reconhecimento da importância da ficção para o desenvolvimento do trabalho. Essa é a dúvida do autor-narrador ao propor narrar a história dos paraquedistas e, de certa forma, do Holocausto. A dimensão política de seu gesto literário, marcado pelo questionamento do tratamento estético conferido a certos fatos e o impasse ético diante do inenarrável, conduz a um esgarçamento do ficcional a ponto de desejar afastá-lo. Esse movimento acentua a relação dos aspectos literários e estéticos do texto como uma forma de enunciação política e ética que se inscreve no texto e coloca em discussão as relações e outras articulações entre o real e o ficcional.

Mas sabemos também que é impossível testemunhar pelo outro. Testemunhar, assim como atestar, tem a ver com “ter visto” e não podemos ver pelo outro. No caso do livro em questão, o autor-narrador se coloca no lugar não do que vê, mas do que escuta, como propõe Jeanne Marie Gagnebin (2006). Para ela, é necessário pensar um lugar em que o exercício da palavra consistiria em restabelecer o espaço simbólico onde se possa articular aquele que não tem a experiência do vivido, mas que reconhece que somente no exercício da escuta poderia a história ser retomada e transmitida em palavras diferentes ou mesmo ser, de fato, enunciada.

Testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

³ Márcio Seligmann-Silva, ao referir-se ao debate contemporâneo sobre a literatura de testemunho, explica: “Prefiro falar em um ‘teor testemunhal’ – que pode, a princípio, ser detectado e estudado em qualquer escritura – a tentar conceber um gênero de testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 111).

A autoficção questiona, também, o conceito de História, uma vez que reconhece a ficcionalidade de todo discurso e expõe as suas funcionalidades, problematizando o componente ficcional identificado tanto na Literatura como na História e as possíveis relações interdiscursivas estabelecidas entre elas. A narrativa historiográfica utiliza os mesmos mecanismos da Literatura. Dessa forma, a narrativa historiográfica não pode ser concebida como possibilidade de recuperação e representação precisa do conteúdo do passado, mas como uma interpretação do passado no presente, ou seja, pensa o passado não como uma ocorrência dotada de factualidade em si mesma, mas como internalização subjetiva no presente. Não se trata somente de não esquecer, mas também de agir sobre o presente.

Ao tentar não embaralhar o acontecido e o inventado, num esforço voltado ao discernimento das fronteiras entre o fato e a ficção, o autor reafirma o tempo inteiro que não dá para separar, redefinindo, inclusive, o próprio estatuto da ficção e das instâncias que estruturam o romance. Ironicamente, termina seu livro como “deveria” iniciar:

É um pacote com a carcaça enferrujada que desliza no Báltico como um poema de Nezval. Jozef Gabčík deixa para trás o litoral sombrio da Polônia e alguns meses escondido na ruela da Cracóvia. [...] ‘Tem fogo, companheiro?’ Gabčík reconhece o sotaque morávio. [...] Uma mulher jovem que se parece com Natacha está no convés, as mãos pousadas na amurada, uma perna dobrada brincando com a bainha da saia, e eu também, talvez, estou ali. (BINET, 2012, p. 337).

MONGIM, L. M. Self-Construction of the Authoral Subject in *HHhH*, by Laurent Binet. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 1, p. 108–118, 2017.

Referências

ARFUCH, L. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

AZEVEDO, L. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 30-49, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12>>. Acesso em: 20 out. 2015.

_____. Quanto vale a escrita? In: WEINHARDT, M. *et al.* (Org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013. p. 245-264.

_____. Autoria e performance. In: *Revista de Letras*, Araraquara, v. 47, n. 2, p. 133-158, 2007. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BINET, L. *HHhH*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: MOTTA, M. B. (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Ines Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KLINGER, D. A escrita de si – o retorno do autor In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. Autoficção como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VIEGAS, A. C. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, H. C. P. (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

Recebido em: 16/02/2017

Aceito em: 28/03/2017