

COM QUANTOS FINS SE FAZ UMA NARRATIVA? UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE FICÇÃO E MORTE

[HOW MANY ENDINGS IS A NARRATIVE MADE OF?
AN ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN FICTION AND DEATH]

CARLOS PALACIOS¹

<https://orcid.org/0000-0002-5442-3493>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Ficção e morte estão intimamente relacionadas, seja por meio do tema, a vida de um indivíduo que chega ao fim, seja por meio da estrutura, já que toda narrativa, para que tenha sentido, precisa de um fim. O artigo aborda essa tese partindo de uma discussão em torno da repetição na narrativa ficcional, com o objetivo de relacioná-la à pulsão de morte de Freud até chegar ao tema da vaidade e do controle da narrativa. Para isso, ampara-se em uma discussão teórica que envolve diversos autores, como Lukács, Benjamin, Blanchot, Brooks, Paz, Frye e Girard, cujas ideias são ilustradas por meio de narrativas ficcionais de diferentes períodos, como *Gilgamesh*, *Mil e uma noites*, *Júlio César*, *Hamlet*, *Moby Dick* e *Grande sertão: veredas*.

Palavras-chave: Ficção; Narrativa; Morte; Repetição; Vaidade; Poder

Abstract: Fiction and death are closely related as theme, of an individual life that comes to an end, and structure, since every narrative, to make sense, must have an end. The article approaches this thesis from a discussion about repetition in fictional narrative, in order to relate it to Freud's death instinct, and then approach the concept of vanity and narrative control. For this, we seek the support from authors such as Lukács, Benjamin, Blanchot, Brooks, Paz, Frye, and Girard, whose ideas are illustrated through several fictional narratives, like *Gilgamesh*, *Arabian Nights*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Moby Dick*, and *Grande sertão: veredas*.

Keywords: Fiction; Narrative; Death; Repetition; Vanity; Power

“for now (wisdom of children) we seem to know that this end will please us better than any end we have laboured for.”

(Epifanias, *James Joyce*)

A narrativa ficcional como repetição

No interior de toda ficção, repetimos eventos e reencontramos metáforas. Assim como Wolfgang Iser (2013) afirmava que a narrativa ficcional rompe com o real para depois reencontrá-lo, toda estória inventada pelo homem, por mais inovadora ou atrelada a questões contemporâneas que seja, de alguma forma irá desembocar em temas e esquemas narrativos do passado. Para Northrop Frye (2017, p. 48), o arcabouço de toda a literatura é a estória da perda e da reconquista da identidade, simbolizada nas mais antigas narrativas, do *Épico de Gilgamesh* ao *Gênesis* e ao *Apocalipse* bíblicos. Na literatura, tanto na forma quanto no conteúdo, parece prevalecer um movimento de avançar e retroceder, de rupturas e reencontros que, ao fim, poderão assumir infinitas significações.

Embora a repetição seja, às vezes, encarada com uma carga negativa, geralmente associada à pobreza narrativa e à falta de originalidade, não há como negar que as estórias que contamos hoje sejam reformulações de outras mais antigas. Da Hollywood do século XX, poderíamos considerar, por exemplo, que o filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, recria, por meio de novas imagens e tramas, o antigo mito de Orfeu e Eurídice, de Ovídio¹: um homem que perde o seu objeto de desejo e recebe uma segunda chance de possuí-lo, até que o deixa novamente escapar de suas mãos, restando para si apenas a experiência vazia de um fracasso que se perpetua. Além de um mesmo modelo de estória sendo repetido, é interessante reparar como essas duas tramas se articulam também por meio da ideia de repetição, já que tanto o músico Orfeu como o policial Scott repetem um mesmo trauma, que é a perda daquilo que se deseja.

¹ Estima-se que essa narrativa de Ovídio, que faz parte da obra *Metamorfoses*, seja do ano 8 d.C.

Ambos os protagonistas experimentam o que Chris Marker (1994) tão bem definiu como a maior alegria que um indivíduo pode imaginar, uma segunda vida, em troca da maior tragédia, uma segunda morte. Leitores e espectadores de uma ficção seguem também um caminho similar no momento em que percorrem um conjunto de ações, imagens, metáforas e significados que são, de certa maneira, repetidos; foram, pois, transportados de algum outro lugar – estória, experiência, pensamento – e atualizados no instante da recepção. Afinal, uma narrativa precisará referir-se de alguma forma a elementos relacionados ao nosso mundo para, a partir deles, produzir algum sentido. Como diz Luiz Costa Lima, “referindo-se ao que passou, a narrativa aponta para o tempo originário da matéria do relato. Interpretativa do que passou, inscreve-o em um tempo que não é outro senão o de sua própria organização narrativa” (LIMA, 1991, p. 144).

O ato de repetir é inerente ao de narrar. Não foi Herman Melville quem inventou a imagem do indivíduo obsedado e louco por uma vingança que é muito maior do que ele próprio – outros Ahabs, alguns de carne e osso, já habitaram este mundo anteriormente ao de *Moby Dick*². Pouco antes do romance de Melville, Victor Frankenstein, nos momentos finais da obra de Mary Shelley, já iniciava uma perseguição maldada àquilo que considerava o Mal absoluto, que ele próprio criou e cuja força também era totalmente desproporcional à sua. Frankenstein não poderia estar mais errado quando, ao fim de sua batalha, proclama que em breve irá morrer e que, portanto, a dor e o ódio que carrega não serão mais sentidos. Ora, tais sentimentos não começaram e tampouco terminariam com ele.

O herói decadente, acometido por uma busca irracional, que se lança rumo a um abismo que não deixa de ser uma metáfora das profundezas de sua alma, está presente em Shelley, em Melville e em toda a história da literatura. Da mesma forma que o protagonista de Hitchcock e o de Ovídio, Ahab e Frankenstein integram a trama de uma narrativa de queda, de indivíduos que buscam reparar o desconcerto do presente por meio de um reencontro com o passado. Mas, se Scott e Orfeu insistem na conquista daquilo que nunca lhes foi acessível, Ahab e Frankenstein persistem na busca do bode expiatório, sobre o qual, só ao fim da narrativa, se darão conta de que o elemento a ser sacrificado não é nada além deles próprios. Pode-se inclusive inferir que o fracasso dessas

² Em um artigo, Nathalia Wrigh (1940) chegou a traçar semelhanças entre a personagem de Melville e o Rei Ahab do *Antigo Testamento*, cuja existência supõe-se ser real.

personagens tenha origem no excesso de honestidade e comprometimento que carregam consigo, que não permite qualquer desvio do roteiro que já fora estabelecido desde o início da trama, uma vez que confiar que a letra fria de qualquer lei proclamada no começo de tudo conduzirá os fatos ao ponto mais adequado é deixar que a impessoalidade e a aleatoriedade se apodemem das ações humanas.

Na narrativa policial, por exemplo, o agente da lei desonesto, comprometido menos em atingir a Verdade do que *uma* verdade conveniente, estará certamente mais protegido das armadilhas do acaso. De certa forma, o gênero policial pode até ser entendido como uma contextualização de todo esquema narrativo: as repetições, a atualização do passado para o presente, funcionam como o detetive que retorna incessantemente à cena do crime, que revisa as mesmas imagens, as mesmas pistas, até chegar à solução final do caso. Sendo assim, o detetive honesto, incapaz de assumir as rédeas do jogo, estaria fadado a aceitar o final que o destino lhe impõe, enquanto o desonesto poderia manipulá-lo a seu favor. Por isso, muitas vezes há um senso de identificação geral com essa personagem que, desde Sófocles, com a investigação implacável de Édipo, até chegar aos modernos Poe, Doyle e Chandler, caminha na direção da resolução de um mistério, que não deixa de ser uma metáfora da busca individual pelo sentido da existência. O detetive, que ao fim da estória estabelecerá um juízo sobre o papel de todas as personagens envolvidas – vítimas, culpados, cúmplices –, é como o sujeito do mito religioso que, ao final de sua narrativa, compreenderá o significado do que viveu e os valores de seus atos.

A narrativa policial parece representar, de forma bastante clara, essa busca pelo fim que toda estória carrega consigo, pois é só *a partir do final* – não necessariamente *no final*, mas na relação que se estabelece com ele – que uma narrativa poderá desenvolver-se e produzir significados. É exatamente essa ideia que Peter Brooks (1992), apoiando-se na *pulsão de morte*³ freudiana, defende a respeito da narrativa ficcional quando diz que esta é construída a partir da expectativa de um fim, de uma morte. De acordo com a teoria de Freud, todo indivíduo carrega consigo uma compulsão à repetição, desde o doente veterano de guerra que revê a imagem da morte em cada canto até o homem comum que

³ O termo, do original *todestrieb*, é mais popular como *pulsão de morte*, porém, na edição traduzida por Paulo César de Souza, utilizada aqui, aparece como *instinto de morte*, assim como em outras traduções para o português. Essa é uma questão que traz algumas polêmicas e discussões ainda não pacificadas, nas quais não pretendo entrar. Neste artigo, utilizo o conceito como ponto de partida, sem aprofundamentos maiores, de modo que considere mais adequado recorrer à expressão que é amplamente conhecida e utilizada por autores que trabalham a obra de Freud: *pulsão de morte*.

insiste em lembrar seus pequenos fracassos cotidianos. Deseja-se, desse modo, obter domínio sobre a cadeia de eventos da vida, como a criança que pede ao pai que conte a mesma estória repetidamente, com o intuito de, tal qual um ficcionista que domina o curso de sua narrativa, ter o controle de sua derradeira hora. Daí, surge a famosa sentença de Freud de que “*o objetivo de toda vida é a morte*” (FREUD, 2010, p. 149).

Embasado na tese de Freud, Peter Brooks (1992, p. 288) sustenta que a narrativa ficcional se revela como uma repetição de eventos que já aconteceram e, dentro desse postulado de repetição generalizada, deve recorrer a repetições específicas e perceptíveis para criar uma trama, isto é, apresentar uma correlação significativa de eventos. Dentro do curso de uma narrativa, as repetições formam as cadeias de significantes que precisam se conectar uns aos outros para atingir um sentido maior, ou, como o faz Brooks, recorrendo a figuras de linguagem, são metonímias que buscam a construção da metáfora: “O organismo deve viver para morrer da maneira correta, para morrer a morte certa. Devemos ter o arabesco da trama para chegar ao fim. Devemos ter metonímia para atingir a metáfora” (BROOKS, 1992, p. 295, tradução nossa).

Embora Brooks seja um dos primeiros a estabelecer, ao menos de forma tão direta, esse vínculo entre a narrativa e a teoria da pulsão de morte de Freud, tal relação entre o ficcional e a morte não é nova. Lukács, em sua *Teoria do romance*, diferenciava o romance da epopeia, afirmando que neste último as personagens e a ação “são uma massa organizada por si própria, de modo tal que início e fim significam para ela algo inteiramente diverso e essencialmente sem importância” (LUKÁCS, 2009, p. 84); por outro lado, o romance desdobrar-se-ia não só entre início e fim, mas a partir deles, cuja essência seria a mesma da biografia, a qual simboliza uma personagem central diante do problema do sentido da vida.

Walter Benjamin cita essas mesmas ideias de Lukács e é ainda mais enfático ao afirmar que é no momento da morte que a sabedoria e, sobretudo, a vida de um indivíduo assumem pela primeira vez uma forma transmissível:

o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler “o sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. (BENJAMIN, 1994, p. 214)

A linguagem literária “é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 2011, p. 344), não por mera opção, como se desejasse falar da morte como se fala de qualquer outro tema – o amor, a amizade, o ciúme –, mas porque ela lhe é imprescindível. É o que defende Maurice Blanchot quando diz que a literatura “*começa* com o *fim* que, somente ele, permite compreender” (BLANCHOT, 2011, p. 344, grifo nosso); e o mesmo caminho segue Octavio Paz, ao afirmar que a experiência poética – incluindo aí tanto a ficção quanto outras formas de arte – é como a religiosa, pois representa “um salto mortal” a partir do qual o homem reencontra a sua “natureza original”, sua “identidade perdida” (PAZ, 2012, p. 144). Mesmo recorrendo a termos diferentes, Paz parece concordar com o tema primordial da literatura apontado por Frye, o do retorno à identidade perdida, e com a teoria de Freud, a qual também estabelece uma ponte com o passado, visto que a pulsão de morte atrela o organismo a uma condição que objetiva também o retorno, “tendente à restauração de um estado anterior” (FREUD, 2010, p. 147-148).

O vaidoso e a busca pelo controle da narrativa

Na ficção, o retorno ao passado costuma estar relacionado a alguma ideia de revelação, normalmente representada no reencontro do sujeito com algum eu perdido, como nos grandes mitos de criação. Quando o protagonista da mais antiga narrativa que conhecemos, Gilgamesh, retorna para casa de sua viagem em que buscava a imortalidade, na qual fracassou, é o olhar poético que deposita sobre os muros de seu reino de Uruk que fará com que esse espaço, antes remetido à morte, agora se converta em monumento de sua memória a ser eternamente preservado. É por meio da metáfora, que expande os significados daquilo que até então era limitado, que o herói encena a experiência da morte e transforma o local de partida em um espaço de salvação.

Em *Júlio César*, de William Shakespeare, a personagem do título pressente a morte em seu caminho, dado que uma traição inevitável parece aguardá-la a poucos passos. César resiste aos avisos de que não deve sair de casa, pois, para o líder romano, driblar a morte seria um ato de covardia. Assim, ele discursa:

Os covardes morrem muitas vezes antes de morrer, e quem é valente vivencia a morte uma única vez. De todas as maravilhas de que já ouvi falar, parece-me que a mais estranha é os

homens terem medo ao constatar que a morte, um fim necessário, vai chegar na hora que vai chegar. (SHAKESPEARE, 2003, p. 59)

Ainda que não busque driblar o próprio fim, como intenta Gilgamesh, a morte que aguarda César no Capitólio é uma morte bastante conveniente. A personagem sairá de cena em seu ápice; no lugar de tirano abatido, um líder vitimado pela conspiração de homens ambiciosos. Pelo menos é o que ele espera para si. Brútus e Cássio, líderes do levante, pensam diferente, acreditam que eles próprios serão os heróis, que terão impedido o avanço da tirania. Desse conflito, nasce a disputa pelo domínio da História, a luta pelo controle da narrativa de Roma, tanto que Cássio afirma logo após o assassinato: “Quantas gerações depois de nós esta nossa grandiosa cena não será encenada em cidades que ainda não nasceram, em línguas agora desconhecidas!” (SHAKESPEARE, 2003 p. 74). Brútus completa: “Quantas vezes não irá César sangrar para fins de entretenimento, o mesmo César que agora jaz ao pedestal de Pompeia, junto a coisa tão sem valor quanto o pó!” (SHAKESPEARE, 2003, p. 75).

Engana-se César ao acreditar que morrerá somente uma vez. Poder-se-ia argumentar que a personagem se refere a um único sentido a ser extraído, a do líder traído, mas, ainda assim, estaria errada. A morte de César não é fim, mas início de uma nova narrativa a ser disputada, de um campo de batalha que se abre entre Marco Antônio e Brútus, entre aqueles que buscam morrer ao seu modo a morte de César, posto que cada lado luta pelo direito de impor o seu significado a esse fim. Daí pode-se dizer que o termo *covarde*, que Júlio César emprega àqueles que anseiam por mais de uma morte, não é tão adequado; *vaidoso* talvez se encaixe melhor. Deste, César não escaparia, dado que se entrega à morte que acredita condizer com a imagem grandiosa que guarda para si, a de um líder alvejado pelas costas e pronto para cair nos braços de seu povo. O ato de César de seguir em direção à morte que o aguarda é, portanto, um ato de vaidade. Faltou, contudo, combinar com os vivos, que repetiriam e subverteriam essa morte cada um à sua maneira.

A vaidade estará sempre associada ao fracasso, pois surge do desejo de controlar aquilo que, ao fim da narrativa, revela-se vazio. René Girard (2009, p. 168) opõe a vaidade à paixão e afirma que a primeira é regra, enquanto a segunda, exceção. Isso porque toda vaidade se relaciona a um modelo, enquanto a paixão é sempre única e exclusiva. A paixão torna-se vaidade quando, tendo em vista um modelo desejado pelo

sujeito, é transposta a uma narrativa de forma a atualizar-se no presente por meio de atos passados, isto é, a partir de repetições. Repete-se com o objetivo de apropriar-se de algo cuja posse jamais será absoluta, a fim de impor o seu significado pessoal diante do coletivo – como César, que tenta obter controle de sua própria morte como forma de espetáculo para Roma, tal qual também o fazem seus algozes, todos em benefício de suas narrativas pessoais.

Há um paradoxo essencial na vaidade, que Northrop Frye (1982, p. 123) aponta no livro dos *Eclesiastes*: no mundo em que tudo é vaidade, todas as coisas são cheias de um vazio absoluto. Na Bíblia, a vaidade costuma ser representada pelas metáforas da neblina, da névoa e do vapor, as quais também estão presentes nas ficções modernas, como a imagem da neblina que Riobaldo associa a Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, e as mulheres fatais das narrativas policiais, que surgem e desaparecem na bruma da noite, ambas associadas à incapacidade humana de estabelecer domínio pleno sobre algum objeto ou conhecimento. No romance de Guimarães Rosa, a relação amorosa entre as duas personagens talvez seja um dos melhores exemplos dessa ambiguidade do fracasso de não conseguir se apossar totalmente de algo, ao mesmo tempo que, quando fora do campo do real, o objeto desejado torna-se suscetível a manipulações em prol de uma narrativa pessoal. Eis o paradoxo, pois é somente na ausência do objeto, no vazio total, que é possível haver controle absoluto.

Pode-se inferir que Diadorim, quando descoberta mulher, é deslocada do universo da paixão solitária ao império da vaidade, já que passa a fazer parte de uma narrativa que, não mais exclusiva, é passível de ser manipulada para que seja contada e recontada, apropriada pelo coletivo. Mas seria apressado encarar tudo isso somente como uma crítica às atitudes humanas, tanto que, no *Eclesiastes*, a vaidade está mais associada à incapacidade do homem de encontrar sentido nas coisas da vida terrena do que à futilidade de uma vida de aparências. De acordo com Frye, as palavras de Kohelet, de que tudo é igual e todas as ações levam aos mesmos lugares, aplicam-se à sabedoria e à teoria, mas podem ser transgredidas quando aplicadas à experiência e à prática. “Somente quando percebemos que nada é novo é que podemos viver com uma tal intensidade que faça com que tudo se torne novo” (FRYE, 1982, p. 124).

Se não há nada além de vaidade nos velhos atos que executamos e nas repetidas imagens que se apresentam para nós sob o sol, então a vaidade é tudo o que temos. Seja

o termo visto a partir do significado bíblico, seja do atual, em ambos os casos estará relacionado à pequenez do sujeito diante de um mundo em que os ciclos se repetem independentemente de sua vontade. Resta, então, repetir e fracassar, para, ao fim de tudo, nesta morte, simbólica ou não e de que não há como escapar, construir um novo significado. A narrativa surge, portanto, da expectativa da morte, enquanto a vaidade é a força que nos impulsiona a tentar obter cada vez mais controle daquilo que sabemos que, em dado momento, escapará totalmente de nossas mãos.

A vaidade é o ato fracassado de levar a narrativa pessoal até o limite de uma ordem coletiva, mas um fracasso que pode tanto assumir ares de derrota quanto de vitória. De um lado, é o típico ato do herói que repete um mesmo esquema forjado desde o início dos tempos, como Orfeu e Ahab, que acreditavam ser possível apoderar-se, respectivamente, do amor e da vingança, mas, após seguirem rumo a um tal extremo, terminam engolidos pelo que buscavam. Do outro, Riobaldo e Gilgamesh, que negociam os termos de sua queda no momento em que se deparam com seus limites, de tal maneira que conseguem oferecer novos sentidos a uma velha travessia.

Na hora final, novos atos podem vir a ressignificar uma derrota iminente. Tudo isso extrapola o ficcional e inscreve-se nos exemplos históricos: Getúlio dá um tiro no próprio peito, Lula dita os termos do dia de sua prisão, cada um a seu modo tenta tomar as rédeas de uma cavalaria que está prestes a atropelá-los, não com o intuito de evitarem a colisão, mas de terem o domínio dela. Se Getúlio tremesse na hora de apertar o gatilho, ou se o povo não caísse em prantos; se Lula tentasse fugir apavorado como um comum, ou se uma multidão não viesse tentar salvá-lo, teríamos indivíduos pequenos demais para suas ambições ou um mundo externo que não está de acordo com elas. Nesse caso, a vaidade só poderá conduzir o sujeito à suposta vitória se a narrativa pessoal estiver em compasso com a ampla narrativa na qual está inserido. Em outra peça de Shakespeare, Ricardo III é o exemplo oposto, o da vaidade em total desarranjo com o mundo: “Brilhai, ó belo sol, até que eu tenha trazido um espelho, pois quero ver a minha sombra ao passar” (SHAKESPEARE, 2007, p. 43), proclama em dado momento a personagem que encadeia cada ato da narrativa de sua conspiração para o seu único e exclusivo bel-prazer.

Ricardo parece esquecer que, por trás de seus atos, há toda uma Inglaterra ansiosa. A vaidade aqui não gera os resultados esperados, pois é repelida pelo mundo ao redor. Por outro lado, se Lula e Getúlio mostram-se capazes de impor a *sua* metáfora diante do

inevitável, pode-se dizer que, cada um a seu modo, sai vitorioso⁴. Quando Getúlio diz que entra para a história e Lula afirma não ser mais uma pessoa, mas uma ideia, a empreitada que lançam é a de manter o seu “espírito”⁵ vivo no coletivo – e mesmo que, no segundo caso, o sujeito não morra, não deixa de haver uma morte simbólica. Em ambas as formas de morrer, a metáfora que surge é a do espírito expatriado do próprio corpo, que, como diz Paul Landsberg, só poderá continuar existindo se inserido em uma comunidade:

Quem quiser conceber uma força autônoma do espírito, bastante forte para superar a morte, precisa crer que o espírito não está isolado pela morte, mas que foi introduzido ao menos num *outro mundo*. O isolamento não é compatível com a estrutura íntima da existência pessoal e implica a tendência ao aniquilamento. (LANDSBERG, 2009, p. 38)

O maior símbolo da derrota do sujeito não é ser morto, nem mesmo quando derrotado em alguma batalha. É a solidão, a incapacidade de manter-se dentro de uma ordem maior e de ressignificar o inelutável fracasso de sua morte, o que implicaria, em suma, a morte não só do indivíduo, mas da narrativa que buscou construir em vida. Em *Júlio César*, Brúto diz: “assim como assassinei meu melhor amigo pelo bem de Roma, que eu tenha o mesmo punhal para mim mesmo quando for conveniente para o meu país a necessidade de minha morte” (SHAKESPEARE, 2003, p. 84). A personagem deseja para si a mesma *morte conveniente* que forneceu a César. O país, Roma, a entidade que se beneficiaria com os fins de Brúto e César, representa a narrativa, a ordem coletiva que, ao integrá-los, seria fortalecida com a vaidade desses homens. É o mesmo raciocínio de Gilgamesh, que encara os tijolos que ajudou a edificar em sua cidade como a narrativa que resistirá à morte de seu corpo.

Um pacto possível para a narrativa

Em um trecho de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo discursa para o interlocutor sobre o seu desejo em relação ao fim: “O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo

⁴ Como a vida real não é uma narrativa de ficção, teríamos aqui uma vitória de certo modo “parcial”, pois este “fim” é somente ilusório, já que o curso da História continua a se mover, de modo que outras vitórias ou reveses súbitos podem coroá-la com novos significados.

⁵ Utilizo o termo “espírito” tal como foi empregado por Paul Landsberg (2009), que inicia a discussão do ponto de vista platônico, referindo-se ao famoso raciocínio socrático em *Fédon*.

vendo” (ROSA, 2001, p. 76). O inferno de Riobaldo é o da morte sem revelação, do prolongamento da cegueira. O que está em jogo não é a mera ideia da existência após a morte, mas a capacidade de enxergar a vida que terminou como unidade suspensa, uma narrativa com início e fim. A vida após a morte não se encaixa nesse desejo, pois implica uma nova narrativa, com a necessidade de um novo final.

Ao concluirmos o trajeto de uma ficção, alcançamos essa experiência paradoxal do fim, porém de forma um tanto limitada. Por isso, jamais cessa o desejo por novas histórias, sejam ficcionais, sejam pertencentes à própria vida do sujeito. Como Sherazade, que precisa encadear uma história após a outra para não ser morta, o indivíduo continuará a produzir narrativas como forma de resistir ao fim sobre o qual não tem controle. Nada disso nega a pulsão de morte de Freud, pois a resistência não se dá ante qualquer tipo de morte, mas ante uma espécie de morte; Sherazade evita a todo custo a morte sob a mão do outro, ao mesmo tempo que, a cada história contada, experimenta uma morte particular.

Jorge Luis Borges (2007, p. 63-65) lembra que, em dado momento das *Mil e uma noites*, a narradora chega a contar o início da própria história que vive com o rei⁶; de modo similar, Hamlet recria a peça que repete parte da trama na qual está inserido. Borges cita esses e outros casos de narrativas em abismo nos quais o textual e o extratextual se confundem, para sugerir que leitores e personagens são igualmente fictícios. Porém, acredito que, no lugar dessa constatação, tais casos revelariam, na verdade, um desejo impossível, que se traduz na busca individual e inerente a todos de assumir o controle de sua narrativa, tal qual um escritor em relação a suas personagens – em suma, o desejo de ficcionalizar-se. Com o intuito de estar acima das conspirações que afundam a Dinamarca na podridão, Hamlet transforma o reino em um palco e passa a ditar as regras do jogo, como se fosse tanto ator quanto autor da teia de eventos de sua vida. Já disse Harold Bloom que nenhuma outra personagem da história, no curso de suas ações, “parece tão livre quanto o Príncipe Herdeiro da Dinamarca” (BLOOM, 1998, p. 519).

⁶ Essa passagem não existe em muitas edições das *Mil e uma noites* e foi objeto de controvérsia entre leitores de Borges, que chegaram a afirmar que seria uma invenção do escritor (FISHBURN, 2004). Porém, no Anexo 3 do Volume 4 (2018) da tradução das *Mil e uma noites* para o português realizada por Mamede Mustafa Jarouche, é possível encontrar essa história, oriunda da edição de Breslau, e verificar que não há invenções por parte do autor argentino. A única diferença é que Borges diz se tratar da noite 602, enquanto, nessa versão que consultamos, os fatos ocorrem na última noite de 1001, na qual, após a história ser contada, o rei percebe que os mesmos fatos se sucederam com ele e se dá conta do absurdo da lei que instaurara para executar suas esposas.

O conflito de Hamlet e de Sherazade é o da luta pelo poder de suas narrativas, rumo a um final que, no fundo, sabem ser impossível de se apoderar totalmente. Um leitor atento das *Mil e uma noites*, porém, poderá dizer que, ao contrário de Hamlet, Sherazade alcança a sua salvação, já que, após a última estória narrada, o rei Shariar volta atrás em seu plano de assassinato da esposa. Se a trama arquitetada por Hamlet conduz a um colapso da narrativa, dada a incapacidade de os elementos em jogo se reconciliarem, Sherazade consegue, por outro lado, resolver os antagonismos que rondam a sua alcova, isto é, o impasse entre aquele que se vê incrédulo sobre a capacidade das mulheres de levarem adiante a narrativa do matrimônio e a necessidade da outra de colocar em curso essa mesma narrativa. A tão aguardada manhã seguinte, na qual Sherazade seria aniquilada, de fato, não chega. Em seu lugar, temos a coroação da personagem como esposa digna do rei, isto é, a consagração do até então impossível matrimônio.

Em *Hamlet* não há acordo possível, dado que as personagens subverteram seus papéis, o que é simbolizado principalmente na figura do rei usurpador, de tal forma que apenas o banho de sangue ao final poderá recolocar a narrativa nos trilhos, com novas personagens assumindo os papéis agora vagos. Por outro lado, na última estória das *Noites*, presenciamos o pacto que reestabelece a velha ordem. O rei Shariar, cuja fantasia a respeito da esposa submissa e fiel ao marido fora abalada pelas traições que presenciou, consegue reembarcar na velha narrativa matrimonial, com seus devidos papéis respeitados e bem representados. Isso só é possível graças à capacidade de sua esposa de fazê-lo retomar a crença nas mais diversas ficções reproduzidas noite após noite – as quais, ironicamente, em diversos momentos, versam sobre as infinitas e infalíveis técnicas das mulheres de ludibriar os homens. Portanto, o que traz o rei de volta à ficção em ruínas é menos o conteúdo das estórias contadas do que o poder intrínseco de toda narrativa ficcional de conduzir o sujeito a um pacto que implica a assunção de papéis pré-estabelecidos.

Wolfgang Iser fala que todo texto ficcional guarda um “sinal de ficção”, convencionalmente determinado e historicamente aceito, responsável por selar o pacto entre o leitor e a narrativa ficcional, de modo que o primeiro possa envolver-se com o universo que está sendo representado: “o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas sim como ‘discurso encenado’” (ISER, 2013, p. 42). Somos

capazes de ler uma obra de ficção – seja *Hamlet*, seja *Grande sertão: veredas* ou os contos das *Mil e uma noites* – pois, por diversas razões, aceitamos os elementos fictícios ali representados e estabelecemos alguma relação “contratual”. O mesmo “sinal de ficção” também faz parte da instituição do casamento, pois, para que a sua narrativa funcione e prossiga, determinados papéis e convenções precisam ser assumidos, ou ao menos encenados, pelas personagens envolvidas. Toda narrativa é, portanto, composta de convenções e representações de papéis que precisam ser abraçadas para que ela siga o seu rumo.

Selado o pacto narrativo que permite a consagração do casamento, Sherazade evita um *final específico*, que é o da sua morte, mas não é capaz de impedir um outro *fim*. A última estória contada representa o momento em que a narrativa é entregue aos domínios do rei. O rei, ludibriado noite após noite, reassume a autoridade, embora com ares um tanto farsescos, afinal, para retornar à narrativa matrimonial, ele precisa abraçar convenções até então frágeis. Por outro lado, Sherazade perde o seu poder, já que é salva ao custo de não ter mais controle sobre a narrativa. Agora, nas mãos do rei, a narrativa pode assumir o sentido que melhor convém a esse personagem.

O rei mais velho, Shariar, mandou chamar historiadores e copistas, ordenando-lhes que escrevessem tudo que lhe sucedera com a sua esposa Sherazade, todas as histórias, crônicas e anedotas que lhe contara, desde a primeira até a última, [...] que são as mil e uma noites. (ANÔNIMO, 2018, p. 496-497)⁷

A vaidade extrema (e patológica) de anular um casamento após o outro por meio do assassinato da esposa, isto é, a aplicação de uma lei que cancela o contrato que daria origem a mais uma narrativa cujo controle absoluto o rei sabe que jamais possuirá, é substituída por outro ato de vaidade, o da ficção. Em um sentido oposto, no lugar do retardamento da narrativa – o casamento que nunca começa –, abraça-se a mesma que, após tantas noites sendo remodelada, é finalmente capaz de desembocar no final desejado. Com o domínio da narrativa, com as estórias ao seu dispor, o rei dita o registro de sua biografia, impõe os seus significados e resolve o impasse da traição. “Se com os califas

⁷ Esse final das *Mil e uma noites*, presente no ramo Egípcio, é um dos mais antigos documentados e difere um pouco de outros que compõem edições mais recentes, como a de Calcutá. Nesse segundo caso, cuja conclusão é consideravelmente mais curta, o rei se dá conta de que, durante o tempo em que escutava as estórias, havia gerado filhos com Sherazade, os quais lhe são apresentados. O rei abandona a aplicação da lei, mas não determina a escritura e a publicação de sua narrativa. Por sua vez, há também outros manuscritos em que as estórias terminam abruptamente, sem nenhuma conclusão.

e os reis sassânidas ocorreu pior do que ocorreu comigo, vou parar de me autocensurar” (ANÔNIMO, 2018, p. 490).

Inscrita no universo ficcional, a narrativa de Shariar e Sherazade recebe os significados que seus protagonistas desejam – “Deus substituiu sua tristeza por alegria, e assim eles permaneceram por um bom tempo, por boas noites e momentos” (ANÔNIMO, 2018, p. 497); ao mesmo tempo, ambos não conseguem escapar da repetição, da passagem do tempo que os conduz aos mesmos ciclos, como vividos pelas tantas personagens das muitas estórias contadas e recontadas a cada noite – “até que lhes adveio o destruidor dos prazeres e dispersador das comunidades, e todos se transferiram para a misericórdia de Deus altíssimo, entronizando-se então um novo rei no lugar deles” (ANÔNIMO, 2018, p. 497). A vaidade pode impor novos significados, mas não impede a roda de girar nem que novos ciclos venham substituir os anteriores, com velhas estórias que agora serão manipuladas pelas mãos de quem chega.

A cada estória que conduz a uma outra, que subvertemos em prol de nossas narrativas pessoais, como nos tantos exemplos citados aqui, vive-se a experiência do fim que não é o último, em um misto de vitória e frustração, como o detetive que, a cada caso resolvido, percebe-se diante de um novo crime, em um conflito aparentemente insolúvel. Talvez, caiba aqui concluir com uma última citação literária, sem corrermos o risco de nos perdermos em referências excessivas.

Retornemos ao tema da narrativa policial, que já discutimos, e peguemos o conto *O caso da caixa de papelão*, de Arthur Conan Doyle. Interessa-nos o discurso final de Sherlock Holmes, que, após resolver um crime envolto em paixão, ciúmes, violência e misoginia, questiona seu parceiro John Watson sobre o sentido por trás de casos como esse:

— O que significa isso, Watson? – perguntou Holmes em tom solene quando terminou de ler o documento. — Para que serve este círculo de miséria, violência e medo? Tem de ter uma finalidade, ou então nosso mundo é governado pelo acaso, o que é impensável. Mas que finalidade? Eis aí o grande e eterno problema para o qual a razão humana está tão distante da solução como sempre. (DOYLE, p. 59, 2016)

Holmes resolve o mistério que cobria uma estória, traça o fio que liga os fatos às vítimas e ao carrasco, mas entende que essa revelação final não se encontra envolta em nenhuma salvação. Interrompe-se uma estória, um ciclo de miséria e violência, como ele

próprio diz, porém sabe-se que alhures a roda continuará a girar e novos ciclos se manterão. Afinal, mesmo solucionando inúmeros crimes, as ruas da Inglaterra não parecem muito mais seguras, pois novos casos tão ou mais macabros não deixam de aparecer. Aliás, a narrativa do detetive *depende* dessas repetições, é preciso que surjam novos crimes e mistérios para que Holmes retorne à cena, refaça a trajetória e construa a sua narrativa, assim como Sherazade recorre aos mesmos conflitos que se repetem nas estórias narradas para manter-se viva. Sem os ciclos de miséria, violência e medo, Sherlock Holmes e John Watson não existem; pode-se não saber exatamente qual é a finalidade desses casos para a humanidade, que sofre com cada tragédia perpetrada por criminosos, que se vê impotente diante de um mundo “governado pelo acaso”, mas, para o detetive, a função desses crimes é óbvia. São eles que mantêm viva a sua narrativa.

Todo indivíduo, ficcional ou não, encontra-se em uma luta pelo controle de sua narrativa, rumo a um final que é tanto almejado quanto temido. A cada novo caso a ser solucionado, a cada nova estória que precisa terminar, ressurge o temor de que, desta vez, o final pode ser o último e, tal qual no inferno de Riobaldo, sejamos obrigados a sair de cena cegos e sem nada nas mãos.

Referências bibliográficas

ANÔNIMO. *The epic of Gilgamesh*. Tradução de Andrew George. Nova York: Penguin Classics, 1999.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites: Volume 4 – Ramo Egípcio + Aladim e Ali Babá*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. *Antigo Testamento e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida, edição revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BORGES, J. L. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BROOKS, P. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: *Obras completas Volume 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DOYLE, A. C. O caso da Caixa de papelão. In: DOYLE, A. C. *Sherlock Holmes: obra completa*. Volume 4. Tradução de Adailton J. Chiaradia e Myriam Ribeiro Güth. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.

FISHBURN, E. Readings and Re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*, p. 35-42, 2004.

FRYE, N. *A imaginação educada*. Tradução de Ariel Teixeira *et al.* Campinas: Vide Editorial, 2017.

FRYE, N. *The great code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Inc., 1982.

GIRARD, R. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LANDSBERG, P. L. *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Eliana Aguiar, César Benjamin e Antonio Mattoso. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2009.

LIMA, L. C. *Pensando nos trópicos: (Dispersa Demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARKER, C. A Free Replay (notes on Vertigo). *Postif*, v. 400, p. 82-85, 1994.

MELVILLE, H. *Moby Dick ou A baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. Lisboa: Vega, 2006.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SHAKESPEARE, W. *Júlio César*. Tradução de Beatriz Viêgas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SHAKESPEARE, W. *Ricardo III*. Tradução de Beatriz Viêgas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHELLEY, M. *Frankenstein or the modern Prometheus*. San Diego: World Cloud Classics, 2013.

WRIGH, N. Biblical allusion in Melville's prose. *American Literature*, v. 12, n. 2, p. 185-199, 1940.

Recebido em 14/06/2021
Aceito em 30/03/2022

ⁱ **Carlos Palacios** é doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). **E-mail:** palacioscm@gmail.com