

Identificando texturas em Defoe, Rowling e Shakespeare através de ferramentas computacionais

Sergio Nunes Melo

“O mais difícil, mesmo, é a arte de desler.”

Mário Quintana

Esta comunicação visa expor em que medida o software WordSmith Tools (Scott, 1996) tem servido a meu trabalho de investigação literária. Entendendo que todas as escolhas devam corresponder a motivações fundamentadas, desenvolvo esta introdução a partir da pergunta: Por que a literatura deve recorrer à informática?

No que tange à análise literária, é meu credo que a abordagem de um texto deva ser primordialmente nutrida pelo próprio texto em questão. Esta afirmação poderia facilmente ser interpretada como reivindicadora de uma objetividade inequívoca inerente à mensagem. Tal objetividade excluiria a participação de um sujeito que interage com a obra, atribuindo-lhe significado. Por isso, é necessário que esta comunicação elucide aquilo que entendo por uma abordagem nutrida pelo próprio texto.

Para explicitar a questão, recorro ao moto da Fenomenologia, isto é, à expressão “ir às coisas nelas mesmas” ou “voltar-se às coisas nelas mesmas”, que vem sendo empregada desde Husserl como um ponto de partida ou uma força matriz por todos os filósofos que se inserem nessa vertente filosófica. O próprio Husserl afirma:

Começamos, portanto, cada qual por si e em si, com a decisão de pôr fora de vigência todas as ciências que nos são previamente dadas. O objectivo perseguido por Descartes, da fundamentação absoluta das ciências não o deixamos fugir, mas, antes de mais, não se deve sequer pressupor com o asserção prévia a sua possibilidade. Contentamo-nos com a nossa inserção no agir das ciências e com tirar daí o ideal da cientificidade como aquilo a que a ciência aspira. Segundo o seu intuito, nada deve valer como realmente científico que não seja fundamentado mediante plena evidência, isto é, que não tenha de se legitimar pelo retorno às próprias coisas ou estados de coisas numa experiência e evidência originárias. Assim guiados, tomamos como princípio, enquanto filósofos principiantes, só julgar em evidência e examinar criticamente a própria evidência, e isto, claro está, também com evidência. Tendo, de início, posto as ciências fora de vigência, encontramos-nos então na vida pré-científica, e aqui também não faltam evidências, imediatas e mediatas. É isto, e nada mais, que temos à partida. (Husserl, 1992: 12-13)

Husserl explica, portanto, que se trata de partir de uma experiência (sujeito) e de uma evidência (objeto) originárias. Com essa proposta, Husserl procurava

pensar a filosofia como uma ciência das essências. Cabe, portanto, ao pensador afastar as mediações e ir direto às coisas nelas mesmas. Entretanto, cabe agir assim sem se esquecer que há um sujeito que percebe e constitui a realidade. Mas como isto se aplica à literatura? Quem trabalhou a questão da abordagem fenomenológica da obra literária foi o filósofo Roman Ingarden (1930).

De acordo com Ingarden (op. cit.: 363-404), um texto literário é uma *obra da imaginação* e, como tal, só existe na medida em que pode ser presentificado pelo que o autor denomina de uma *concretização* (uma leitura). Isto implica que, se um texto (objeto) é acessado por um leitor (sujeito), o número de *concretizações* poderia ser tão amplo quanto o número de leitores. Nesse caso, a subjetividade prevaleceria na medida em que haveria um *objeto puramente intencional*, termo empregado por Ingarden para descrever a impossibilidade de um objeto completamente subjetivo. Essa abordagem seria tão ingênua quanto considerar um objeto do ponto de vista de uma *objetividade real*, um termo usado pelo autor para se referir à impossibilidade de uma objetividade completamente subjetiva.

Para resolver essa aporia, Ingarden propõe a *leitura intersubjetiva* do texto. O autor afirma que, embora o processo de interpretação do leitor inclua circunstâncias culturais, sociais e psicológicas intrínsecas, o texto possui *essencialidades ideais* (critérios verificáveis) sem os quais seria impossível entendê-lo, do mesmo modo como seria impossível para dois sujeitos “alcançarem um entendimento lingüístico autêntico”. (op. cit.: 399)

É exatamente na busca de critérios verificáveis que minha pesquisa tem se valido de ferramentas computacionais. Recorrendo a um conceito da Lingüística de Corpus, a saber, o de frequência de palavras, tenho me utilizado do software Wordsmith Tools para investigar a textura¹ das obras por mim analisadas. Para que se possa submeter um texto a uma listagem de palavras através desse software, é necessário que se tenha disponível uma versão digitalizada do texto em questão.

Certamente, essa metodologia pode ser proibitiva se pensarmos em textos que não são do domínio público ou se quisermos analisar textos em língua portuguesa, ainda não encontráveis com tanta frequência na internet. Entretanto, para um vasto número de clássicos, a operação demora alguns minutos. Se a mesma operação fosse feita manualmente, poderia levar dias e até meses para que se contasse um único item lexical. A eficácia do Wordsmith Tools diz respeito tanto à rapidez com que se pode obter a contagem de palavras quanto à precisão da ferramenta, que dispensa revisões. Tendo justificado o emprego de ferramentas computacionais em meu método de análise literária, agora cabe-me ilustrar como tenho desenvolvido essa abordagem.

2. Em comum a Defoe, Rowling e Shakespeare: um caminho para o texto

Nesta seção da comunicação, exporei uma evolução de meu trabalho de análise literária que contou o auxílio de listagem de palavras através do Wordsmith Tools. Começo por uma questão pertinente a uma monografia escrita em um de meus cursos de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa.

2.1. Literatura e alteridade através da palavra canibal em *Robinson Crusoe*

Ao me empenhar numa investigação² que tencionava sugerir como o canibalismo foi utilizado na retórica colonialista do séc. XVIII para legitimar a superioridade do conquistador europeu sobre os povos conquistados (Arens, 1998), lancei mão de uma versão digitalizada de *Robinson Crusoe*, de Defoe, disponível no projeto Gutenberg, um site de credibilidade inquestionável. Tinha, portanto, à minha disposição, um texto tão correto quanto uma edição de um bom livro pode ser.

Visto que, nessa pesquisa, eu já tinha em mente um item lexical a ser investigado, submeti o texto digitalizado de *Robinson Crusoe* a uma contagem do termo *canibal*. Constatei que o item lexical em investigação ocorria 12 vezes no romance. Observei também que a palavra aparece como substantivo e adjetivo em várias combinações. Além disso, pude observar que a primeira ocorrência do termo *canibal* se dá num ponto em que 36% do texto já tinha sido lido. Concluí que esse fato poderia indicar que Crusoe, o próprio narrador, se refere estrategicamente ao termo *canibal* pela primeira vez num ponto do romance em que a complicação do enredo ainda está sendo elaborada. Em outras palavras, nesse ponto da narrativa, Crusoe ainda não atingiu a ilha onde deverá viver por um período considerável de sua vida e onde deverá confrontar-se com *canibais* pela primeira vez. Também é relevante observar que a última aparição da palavra *canibal* ocorre quando há apenas 20 % de texto para ser lido. Isso indica que o termo *canibal* não é utilizado no desfecho do romance, quando Crusoe é finalmente resgatado. Portanto, pode-se concluir que o termo *canibal* está primordialmente associado ao clímax da aventura. Em outras palavras, se trata realmente de um fio crucial da trama, que está relacionado a conflito.

Do mesmo modo, é digno de nota que as duas primeiras ocorrências do item lexical em estudo aparecem justapostas à expressão comedor(es) de gente. Esse fato me sugeriu um aparente esforço por parte do escritor em explicar para o leitor o que o termo significa.

A primeira ocorrência aparece no capítulo intitulado *I travel quite across the island (Viajo bastante pela ilha)*. A segunda ocorrência aparece no capítulo intitulado *I am very seldom idle (Quase nunca estou desocupado)*. As duas passagens podem ser lidas nos seguintes trechos:

I should certainly, one time or other, see some vessel pass or repass one way or other; but if not, then it was the savage coast between the Spanish country and Brazil, which are indeed the worst of savages; for they are cannibals or man-eaters and fail not to murder and devour all the human bodies that fall into their hands. (Robinson Crusoe: 1 05-106)

Eu deveria certamente, vez por outra, ver alguma embarcação ir ou vir, de um jeito ou de outro, mas senão, era na costa selvagem entre o país espanhol e o Brasil, em que estão, na verdade, os piores selvagens; pois eles são

canibais ou comedores de gente e não hesitam em matar e devorar todos os corpos humanos que caem em suas mãos. (Robinson Cruse: minha tradução)

I should run a hazard more than a thousand to one of being killed and perhaps of being eaten; for I had heard that the people of the Caribbean coasts were cannibals, or man-eaters, and I knew by the latitude that I could not be far off from that shore. (Robinson Crusoe: 120)

Eu deveria correr o risco numa proporção de mais de mil contra um de ser morto e, talvez, comido; pois tenho ouvido falar que as pessoas das costas caribenhas são canibais, ou comedores de gente, e eu sabia pela latitude que eu poderia não estar muito longe daquele litoral. (Robinson Crusoe: minha tradução)

Taticamente, Defoe parece ter pretendido não deixar dúvida quanto ao significado do item lexical em questão. Minha interpretação se baseia também no fato que as dez próximas ocorrências da palavra *canibal* no romance suprimem o aposto, ou seja, suprimem qualquer explicação para o item lexical em estudo.

Visto que o objetivo desta comunicação é fazer um mapeamento de como tenho me servido de ferramentas computacionais para analisar textos literários, passo agora a outro estágio de meu trabalho com o software Wordsmith Tools. Essa ferramenta foi amplamente utilizada em minha dissertação de Mestrado intitulada *A Stylistic Study of Strategies of Suspense Construction: The Case of the Harry Potter Series (Um Estudo Estilístico de Estratégias de Construção de Suspense: O Caso da Série Harry Potter)*, sob orientação da Profª. Dra. Tania Shepherd.

2. 2. Encontrando estratégias de suspense na série *Harry Potter*

Empenhado em identificar e descrever algumas estratégias de suspense utilizadas na série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, a fim de elaborar minha dissertação de mestrado, também recorri a listagens de palavras feitas pelo Wordsmith Tools. Embora a série de J. K. Rowling esteja longe da possibilidade de cair no domínio público, os textos da série circulam na internet por variadas razões. Entretanto, pelo fato de estarem disponíveis em um site oficial, como o Projeto Gutenberg, por exemplo, devem ser corrigidos para que o software possa fornecer as listas com precisão. Será necessário explicar agora como cheguei às listas de palavras que revelaram estratégias de suspense nessa série de literatura infantil.

Para chegar às palavras com as quais trabalhei na série *Harry Potter*, recorri ao primeiro capítulo de *Harry Potter and the Philosopher's Stone (Harry Potter e a Pedra Filosofal, daqui em diante HPI)*, em que, logo de início, a normalidade da família Dursley é salientada: “Mr. and Mrs. Dursley, of number four, Privet Drive, were perfectly normal, thank you very much.” (HPI: 1) “o Sr. e a Sra. Dursley, da rua Privet, número 4, eram perfeitamente normais, muito obrigado.” (minha tradução). O casal, portanto, vive numa casa normal, numa rua normal, levando uma vida normal.

Entretanto, essa normalidade existe porque eles pertencem a uma sociedade de pessoas desinteressantes, que, como tais, não podem conviver com o mundo da magia e da feitiçaria. Concentrando-se nos Durley, o narrador gradualmente revela esse fato aos leitores da série. Taticamente, o narrador começa a construir a existência de um mundo paralelo através dos olhos de um casal comum, que sabe da existência do mundo mágico, mas que o abomina, assim como abomina a idéia de ser identificado com esse mundo: “The Dursleys had everything they wanted, but they also had a secret, and their greatest fear was that somebody would discover it.” (HPI: 1) “Os Durley tinham tudo o que eles queriam, mas eles também tinham um segredo, e o maior medo deles era que alguém o descobrisse.” (minha tradução)

Assim sendo, no começo da série, os Durley funcionam como uma referência para os leitores da série na medida em que eles sabem da existência do mundo ao qual serão apresentados em breve, mas não sabem detalhes a respeito desse mundo. Além disso, a atitude dos Durley em relação à existência de um mundo com o qual eles inevitavelmente têm contato diz respeito a *segredo* e a seu correlato, isto é, *descoberta*: duas palavras-chave na experiência de suspense. O *segredo* implica que algo pode ser *descoberto*.

Portanto, as palavras *segredo* e *descoberta* sugerem a utilização de *catáfora*, ou *antecipação*, isto é, “uma referência textual que aponta para informações subseqüentes no texto” (Wulff, 1996: 2). Devido ao curso habitual que uma narrativa de suspense deve seguir, é importante que o leitor fique curioso quanto ao que permanece acobertado e que, mais adiante, experimente uma sensação de preenchimento advinda da resolução.

Conseqüentemente, o principal interesse do começo do primeiro capítulo de HPI, isto é, do primeiro tomo da série HP, parece ser o estabelecimento de uma convenção. Essa convenção consiste em um pacto entre o narrador e os leitores da série HP. Esse pacto é o de que a suscitação de expectativa permeará a narrativa. O narrador afirma que:

“When Mr. and Mrs. Dursley woke up on the dull, gray Tuesday our story starts, there was nothing about the cloudy sky outside to suggest that strange and mysterious things would soon be happening all over the country.” (HPI: 2)

“Quando o Sr.e a Sra. Dursley acordaram naquela terça-feira cinzenta e tediosa em nossa história começa, não havia nada sobre o céu nublado lá fora para sugerir que coisas estranhas e misteriosas logo estariam acontecendo no país todo.” (minha tradução)

Então, a irritação dos Durley com relação à estranheza do mundo dos magos e feiticeiros pode ser vista como uma metáfora para a força motriz que mantém os leitores virando as páginas de HP. Na ficção permeada pelo suspense, supõe-se que os leitores são cativados pela vontade de descobrir o que vem depois. Entretanto, uma narrativa necessita muito mais do que uma seqüência cuidadosamente contada de eventos. O pacto estabelecido entre texto e leitores é taticamente nutrido por padrões que, por sua vez,

devem corresponder ao interesse que originariamente levou os leitores à seleção daquele gênero específico. Do mesmo modo como um gênero particular lança mão de uma série de eventos coesos, ele não pode abrir mão de uma variedade de palavras inter-relacionadas.

Concentrando-me nos itens lexicais salientados na introdução de *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (*Harry Potter e a Pedra Filosofal* - daqui em diante, HPI), nomeadamente *mystery*, *secret*, *strange* e *discovery*, a seguinte contagem da frequência das palavras relevantes foi extraída dos quatro livros da série através do Wordsmith Tools. O algarismo dentro de cada um dos espaços representa o número de vezes que cada uma das palavras apareceu em cada livro e na série como um todo.

Tabela: Um demonstrativo da frequência de campos semânticos destacados nos quatro primeiros tomos da série Harry Potter

Lexical item	HPI	HPII	HPIII	HPIV	Total
Mystery	8	6	10	23	47
Secret	18	58	24	27	127
Strange	37	22	20	44	123
Discovery	6	7	3	15	31

Podemos concluir que, na série HP, eventos, personagens e coisas são descritos como *strange*, *mysterious*, etc. Somando a esse total as ocorrências do item lexical *hide* (não mostrado na tabela acima), visto que ele pertence ao mesmo campo semântico de *secret* e *mysterious*, pode-se dizer que a série é permeada pelo *leitmotif* de suspense.

Uma vez esclarecido meu procedimento em relação à escolha das palavras listadas com auxílio da ferramenta computacional Wordsmith Tools, passo à explicação de como esses dados me serviram em minha análise de estratégias textuais de construção de suspense.

2.2.1. Estranheza: manipulando a focalização

Começarei enfocando o campo semântico de *strange* visto que este item constitui o ponto de partida de onde o suspense pode ser construído. O estranhamento é um signo de que um objeto de percepção não foi identificado com precisão ou com clarificação de escopos - o que, na narrativa de suspense, via de regra, não é suprido inicialmente. Considerando-se que o campo semântico de *strange* ocorre com um considerável número de sinônimos diferentes em HPI, inclui tanto os sinônimos mais frequentes, tais como *curious*, quanto os menos frequentes, como *weird* e *funny*.

De posse dessas evidências, pude sugerir que o narrador de HPI manipula a focalização³ as diferentes percepções de estranheza em HPI. Quero dizer que o narrador tira proveito em sinalizar para os leitores de HPI que o background

dessa história abarca eventos que permanecem sem explicação e que reclamam ser reconhecidos e explicados para que o equilíbrio possa ser restaurado no final.

Nesta comunicação, à guisa de ilustração, me referirei somente a um exemplo extraído do primeiro tomo da série HPI. O exemplo de *strangeness* a que vou me referir está relacionado aos Dursley. Existe uma razão precisa para essa escolha, ou seja, no início da história, os Dursley podem ser vistos como funcionalmente análogos aos leitores da série. A analogia entre os Dursley e os leitores da série se deve ao fato que o conhecimento do mundo da magia daqueles é uma *tabula rasa*, em comum com os leitores. A diferença entre os Dursley e os leitores é que aqueles fazem questão de não obterem nenhuma informação com o excêntrico mundo dos Potter, enquanto os leitores estão ávidos para desvendarem tudo o que puderem sobre esse mundo. Os Dursleys fazem descobertas involuntárias sobre o mundo da magia, funcionando, assim, como focalizadores através dos quais os leitores de HPI são apresentados à história.

No capítulo 1 de HPI, há evidências de que a percepção de Mr. Dursley da regularidade de seu mundo bem estabelecido está sendo definitivamente contestada: “It was on the corner of the street that he noticed the first sign of something peculiar – a cat reading a map.” (HPI: 2) (Foi na esquina da rua que ele notou o primeiro sinal de alguma coisa peculiar – um gato lendo um mapa.) Como a palavra *peculiar* é um sinônimo de *strange*, esta unidade mínima, que pode ser vista como um signo de interrupção de equilíbrio, é um elemento dado na narrativa. Além disso, os leitores da série HP se tornam, desse modo, familiarizados com o fato de que os gatos podem ler no mundo da feitiçaria. Cumpre notar que o primeiro sinônimo de *strange* usado por Mr. Dursley é *peculiar*, uma escolha de palavra que é modulada de acordo com uma reação ainda discreta de sua parte, na medida em que essa ainda não é a mais chocante das experiências inusitadas que ele está por vivenciar.

De fato, a percepção de Mr. Dursley de *strangeness* cresce em intensidade conforme ele vai ponderando sobre a seqüência de eventos matinais:

As he sat in the usual morning traffic jam, he couldn't help noticing that there seemed to be a lot of strangely dressed people about. People in cloaks. Mr. Dursley couldn't bear people who dressed in funny clothes! He supposed this was some stupid new fashion. He drummed his fingers on the steering wheel and his eyes fell on a huddle of these weirdos standing quite close by. (HPI: 3)

Conforme ele permanecia em meio ao costumeiro engarrafamento daquela manhã, ele não conseguia deixar de observar que parecia haver um monte de gente estranhamente vestida por toda a parte. Pessoas com becas. O Sr. Dursley não podia tolerar pessoas que se vestiam com roupas engraçadas! Supôs que fosse uma nova moda imbecil. Tamborilava seus dedos no volante, e seus olhos se fixaram num bando de esquisitões que estavam bem próximos dele. (minha tradução)

Um crescimento de intensidade na percepção de *strangeness* de Mr. Dursley está marcada, na passagem acima, pelo uso de dois sinônimos do item lexical em questão. O primeiro, o advérbio *strangely*, é mais óbvio do que o uso do sinônimo

peculiar na passagem acima. Além disso, o uso do substantivo *weirdos* definitivamente tem uma conotação negativa. Na medida em que a percepção de preconceito e envolvimento com o desastre no mundo da feitiçaria aumenta, os leitores de HP adquirem mais informações importantes para a leitura da série. Os leitores de HPI aprendem que o mundo da feitiçaria tem suas próprias idiossincrasias e que o contato dos Dursley com esse mundo gerará conflito. A estratégia aqui é incitar curiosidade em relação a: a) a forma que o mundo da feitiçaria pode ter, b) até que ponto o conflito entre os Dursley e esse mundo particular pode ser ampliado e c) por que os eventos habituais em questão estão acontecendo.

Tendo ilustrado brevemente como os itens pertencentes ao campo semântico de *strangeness* contribuíram para que eu identificasse e descrevesse uma das estratégias de suspense utilizadas por J. K. Rowling em HPI, passo ao item lexical relativo o mistério.

2. 2. 2. *Mystery*: materializando a ocultação em *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

A razão da escolha do campo semântico de *mystery* é que a palavra *to hide* é um verbo de ação, que implica que os personagens da história devem desempenhar ações de modo que o mistério possa se desenvolver. Na série HP, os personagens escondem objetos e/ou outros personagens e/ou eles mesmos com muita frequência. Nas histórias em que estabelecem uma ambientação de expectativa, a ocultação deve existir para que uma investigação e uma descoberta possam acontecer. Uma das estratégias de *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (*Harry Potter e a Câmara dos Segredos*, daqui em diante HPII) consiste em constantemente salientar que alguma coisa está escondida. A propósito, o próprio título sugere que um compartimento concreto em que objetos estão ocultados.

Levando-se em consideração que um título pode ser pensado como um abstract⁴, o título de HPII é uma mensagem clara de um romance de suspense na medida em que *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (minha ênfase) assinala para a audiência que a leitura em que eles estão se engajando pertence a um gênero que está fundamentado em recursos *catafóricos*. Ainda que os leitores não dominem os conceitos de categorias narrativas, eles sabem que estão prestes a experimentar suspense. Está implícito que os segredos são uma garantia dessa experiência, de modo que a narrativa se desenvolverá gradualmente afim de que os leitores possam seguir rumo à revelação dos segredos. O caminho para a revelação dos segredos é o que suscita suspense.

Assim sendo, em HPII, o título antecipa que a ambientação (orientação) contém segredo. Em outras palavras, há um lugar específico em que a chave para um mistério está escondida. O que está escondido foi posto fora do campo de visão e, portanto, não está disponível à cognição. Na verdade, muito pouco é sabido sobre a Câmara de Segredos até que Hermione pressione o Professor Binns, insistindo numa explicação para aquilo que ele afirma ser uma lenda. De todo modo, as primeiras informações (pistas) somente emergem quando 44 %

da narrativa já se desenvolveu. A passagem em questão se dá quase no meio do livro, quando o enredo já está consideravelmente complexo: os leitores do romance já sabem, por exemplo, sobre o misterioso diário, sobre uma voz que só Harry escuta, sobre a perseguição histórica de um grupo preconceituoso aos ‘sangue de lama’ (feiticeiros que não descendem de famílias mágicas), sobre as petrificações inexplicáveis de seres vivos em Hogwarts, bem como sobre a morte de um ex-aluno cuja história pode lançar alguma luz sobre o mistério.

Além da expectativa que os próprios eventos do enredo suscitam, o Professor Binns, docente da cadeira de História da Mágica, fica relutante em abordar um tópico que ele considera “such a very *sensational*, even *ludicrous* tale –” (HP2: 149) (“uma lenda tão sensacional e ridícula” – minha tradução). Em outras palavras, a revelação do Professor Binns não é dada prontamente, mas é retardada, suscitando suspense. Entretanto, de repente, o Professor Binns “is completely thrown by such an unusual interest” (HP2: 150) (“se deixa levar completamente por um interesse tão incomum” – minha tradução), e relata que a Câmara dos Segredos data do início de Hogwarts, isto é, cerca de mil anos antes do presente da narrativa. Além disso, ele afirma:

“Reliable historical sources tell us this much”, he said. “But these honest facts have been obscured by the fanciful legend of the Chamber of Secrets. The story goes that Slytherin had built a hidden chamber in the castle, of which the other founders knew nothing.” (HP2: 150-151)

“Fontes históricas confiáveis nos dizem esse tanto”, ele disse. “Mas esses fatos honestos foram obscurecidos pela lenda fantasiosa da Câmara dos Segredos. A história diz que Slytherin tinha construído uma câmara escondida no castelo, da qual os outros fundadores nada sabiam. (minha tradução)

O relato do Professor Binns contém duas palavras do campo semântico de to hide. O primeiro é o termo obscurecido, que está relacionado à verdade concernente à Câmara dos Segredos. Na qualidade de historiador, o Professor Binns deixa implícito que a História pode ser obscurecida pela lenda. Em outras palavras, ele declara que a questão deve ser posta entre parênteses e questionada. Portanto, o efeito que o relato do Professor Binns pode ter sobre os leitores da série é ainda duvidoso. Em todo o caso, o relato do Professor incita *anticipação* e suscita mais suspense na medida em que sugere que há, de fato, uma câmara escondida no castelo. Na verdade, a lenda se tornará concreta mais adiante na história, conforme é prometido no título.

A estratégia para criar suspense nessa passagem consiste em usar uma voz com credibilidade, nomeadamente a de um cientista, um professor de História, que funciona como um agente que confunde a narrativa. Afinal, pode-se considerar que tudo aquilo de que se ouve falar estar escondido pode realmente não existir. Mais adiante, uma outra passagem na história retoma o fio da incerteza sobre a existência da Câmara dos Segredos:

“But to Harry’s disappointment, Riddle led him not into a hidden passageway or a secret tunnel but to the very dungeon in which Harry had prepared potions with Snape.” (HPII: 245)

“Mas, para a decepção de Harry, Riddle não o levou a uma passagem secreta ou a um túnel escondido, mas ao calabouço no qual Harry tinha preparado poções com Snape.” (minha tradução)

Desse modo, num ponto da narrativa em que 72% da história já foi contada, uma decepção é sentida pelo protagonista. O recurso da *catáfora* adia um pouco a resolução, e é ainda mais significativo se for relacionado ao capítulo introdutório de HPII, no qual Harry sente saudades de “the castle, with its secret passageways.” (HPII: 3) (“do castelo com suas passagens secretas” – minha tradução) A expectativa de Harry pode ser vista como análoga àquela dos leitores de HPII. De fato, através frustração de uma expectativa, o narrador esconde a resolução dos leitores do romance. Tendo ilustrado como o item lexical mistério e seu respectivo campo semântico iluminaram a identificação de estratégias de suspense na série HP, passo à terceira e última palavra explorada nesta comunicação, a saber: find.

2. 2. 3. Find: criando pontos de fuga⁵ in *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban)*

O verbo to find implica uma relação entre um sujeito e um objeto que é a da indisponibilidade do objeto. Sem um movimento do sujeito em direção ao objeto, nada pode ser achado. O problema de uma narrativa de suspense é como cobrir a distância entre a indisponibilidade e a disponibilidade. A distância coberta pelo narrador é necessariamente a de estimular o desejo de uma resolução, o desejo de achar.

A tática da narrativa que emprega o campo semântico de find em HPIII consiste em sugerir possibilidades implícitas, criando expectativas à medida que a história se desenvolve. Uma das passagens que emprega essa estratégia dá a entender que essas possibilidades são:

When he’d finished, Ron looked thunderstruck, and Hermione had her hands over her mouth. She finally lowered them to say, ‘Sirius Black escaped to come after you? Oh, Harry... you’ll have to be really, really careful. Don’t go looking for trouble, Harry...’

‘I don’t go looking for trouble,’ said Harry nettled. ‘Trouble usually finds me.’ (HPIII: 60)

Quando ele tinha terminado, Ron olhou fulminado, e Hermione tinha suas mãos sobre sua boca. Ela finalmente abaixou-as para dizer, ‘Sirius Black escapou para vir atrás de você? Oh, Harry... você vai ter que ser realmente, realmente cuidadoso. Não saia procurando problemas, Harry...’

‘Eu não procuro problemas, disse Harry exasperado. ‘O problema geralmente *me* encontra. (minha tradução)

Problema é o nome genérico para essas possibilidades. Visto que problema é parte da caracterização do personagem, pode-se dizer que problema também pode ser visto como parte da história com um todo. Vale a pena notar que Ron olha fulminado e Hermione põe as mãos sobre a boca, reações que ampliam o horror relacionado ao problema em questão. Harry, Hermione e Ron sabem – ou pensam que sabem – quais são as intenções de Sirius Black. Visto que Sirius vive escondido, o que causa espanto é o que é desconhecido. O que quer que seja que deverá achar Harry causa espanto porque age subreptícia e imprevisivelmente. Em outras palavras, o narrador cria suspense deixando o ‘como o problema vai achar Harry’ a cargo da imaginação dos leitores da série HP. Uma vez mais, chamo atenção para o fato que, mesmo que os leitores não tracem destinos onde as situações que estão lendo possam desembocar⁶, eles tendem a relacionar essa passagem a eventos prévios que funcionam como uma referência para o que possa vir a acontecer. Essa referência, já estabelecida nas mentes dos leitores, corresponde aos pontos de fuga em que apóia-se a experiência de suspense nesse caso.

Assim sendo, os *pontos de fuga* derivados de um encontro futuro entre Harry e Sirius Black – encontro esse que, de qualquer modo, poderia ser um evento tenso – são intensificados pela inquietude de Harry. O herói não é passivo em relação ao problema assim como ele quer fazer Hermione e Ron – e conseqüentemente os leitores – acreditarem. Ao contrário, ele freqüentemente se expõe e não recua nem desiste diante de situações perigosas, as quais poderiam suscitar outros tantos *pontos de fuga*. Mesmo que tenhamos em mente leitores absolutamente céticos sobre a possibilidade de Harry fracassar, ainda permanece a questão: “Como ele irá superar essa situação de risco?”

Tendo feito um breve mapeamento de minha investigação sobre estratégias textuais para suscitação de suspense a partir de itens lexicais, me remeto à continuidade de minha pesquisa.

2. 2. 4. Investigando estratégias que suscitem otimismo nas comédias de Shakespeare com final feliz

Uma linha de pesquisa pode desenvolver-se através de uma nova investigação do mesmo objeto de estudo, isto é, olha-se o objeto a partir de uma outra perspectiva. Pode-se também conservar a mesma perspectiva para outros objetos. Ainda num outro modo, pode-se desenvolver uma linha de pesquisa através do aprofundamento de uma metodologia. Nesse caso, nem a perspectiva nem o objeto permanecem, pois, esses serão necessariamente inauditos e decorrentes de um outro direcionamento da investigação.

Enveredando pela terceira possibilidade, decidi desenvolver meu projeto de doutorado concentrando-me mais uma vez na investigação de estratégias textuais a partir de itens lexicais. O objeto de estudo passa a ser, agora, o conjunto das comédias de Shakespeare com final feliz, que, a meu ver, suscitam otimismo nos leitores. Minha investigação, num estado incipiente de projeto, parte do

desfecho de uma das comédias em questão, a saber: *Twelfth Night* (Noite de Reis). Mais precisamente, parte do último verso de toda a obra.

Se, em *Robinson Crusoe*, parti de uma palavra que correspondia a um conceito a ser explorado e, se, em Rowling, parti de um padrão estabelecido na introdução do primeiro tomo da série, em Shakespeare, parto do desfecho de uma das obras em estudo. Como sugeri em minha dissertação de Mestrado, toda textura se calca em padrões. É necessário, portanto, confiar nas evidências.

A fala de onde começo a puxar o fio de minha próxima pesquisa diz: “And we’ll strive to please you every day.” (*Twelfth Night*: V, i) (“E vamos nos esforçar para agradá-los todos os dias.” (minha tradução). Esta declaração do Clown - personagem que, por si só, é um intermediário entre personagem e ator, isto é, um mediador entre o mundo da ficção e o mundo da realidade – pode ser vista como um comentário metalingüístico do próprio autor, que sabia bem quão impiedoso seu público poderia ser caso se desagradasse de alguma de suas peças.

Ao submeter uma versão digitalizada da comédia em questão à listagem de palavras através do *Wordsmith Tools*, me deparo com o fato que 24 ocorrências do lema *please* em toda a obra. Pode-se dizer que seja uma frequência alta já que Shakespeare utiliza um vocabulário vastíssimo. Visto que ainda não me detive em analisar cada uma dessas ocorrências, me limito, por enquanto, a dizer que o radical tem destaque na textura da obra.

No que diz respeito à listagem de palavras de alta frequência, despontam o substantivo *love*, com 81 ocorrências, e o adjetivo *good*, com 80 ocorrências. Assim sendo, pode-se inferir que a obra em questão está quantitativamente marcada por itens lexicais que predispõem a uma atmosfera de positividade. Embora intua algumas das estratégias para suscitar otimismo em Shakespeare, ainda não me detive em analisá-las. Por isso, no que concerne a essa pesquisa, esta comunicação cumpre seu papel ao mostrar um esboço de um trabalho em progresso em sua fase seminal, de plantar sementes.

3. Comentários finais

A propósito de sementes, essas pertencem a um ciclo de vida em que parte do vegetal maduro se desprende para gerar um novo broto. No que diz respeito à minha linha de pesquisa, a identificação de itens lexicais associados a estratégias textuais têm valido para que este pesquisador desenvolva suas contribuições originais ao mundo acadêmico sem perder de vista que o discurso produzido tenha sempre existido potencialmente nos textos investigados. No momento em que um sujeito, com experiência própria e irrepetível, se volta para os textos com a intenção de ir às coisas nelas mesmas, dá-se a produção de um discurso inevitavelmente derivado de um mundo de circunstâncias temporais.

Por isso, como afirma o poeta Mário Quintana, o mais difícil é a arte de desler (1973: 30). Retornar a unidades mínimas de um texto para conhecê-lo bem pode ser uma estratégia válida numa época em que camadas de interpretações se sobrepõem à leitura, fazendo com que o perigo da intoxicação

seja iminente. Utilizar um programa de computador capaz de reduzir um texto a sua composição mais básica possível, isto é, a sua materialidade mais essencial, pode ser um modo de adentrar uma análise, que não é absolutamente uma fria operação de reconhecimento anatômico com fim em si mesmo.

O computador, como seu nome deixa transparecer na língua francesa, existe para nos ajudar a ordenar dados verificáveis. O equipamento eletrônico não pensa nem é capaz de alçar os vãos da interpretação. Entretanto, pode facilitar nossa tarefa de articular o pensamento, que, “periodicamente transforma-se e somente assim permanece”, (Heidegger, 1979:301) para que possamos corresponder àquilo que precisa ser pensado. Um software, como a pena, o pergaminho, o papel ou a prensa, é somente uma extensão das mãos. Não cabe aqui inferir que seja melhor do que outras tecnologias. Cabe, porém, lembrar que a informática é uma tecnologia que pertence a nosso tempo e aderir a ela significa conviver sem pré-noções com a contemporaneidade.

Notas:

¹ O termo textura está sendo empregado aqui tanto como uma metáfora para o texto que é tecido quanto como uma denominação utilizada por Halliday e Hasan (1994) para se referirem à coesão textual. Cumpre notar que os músicos freqüentemente usam o sinônimo de textura, isto é, tessitura, para se referirem a padrões de altura (notas) em uma composição. A propósito, nas partituras, que correspondem aos textos da linguagem musical, também é possível observar uma coesão da composição. Embora os textos não possuam uma codificação explicitada por uma clave ou uma armadura de tom, conforme as partituras musicais, eles apresentam uma relação implícita de organização.

² A monografia intitulada “Children’s Literature and Ideology in Robinson Crusoe: The Construction of the Other from the Perspective of an Imperialist” está disponível na íntegra no periódico *Open to Discussion*, no seguinte endereço eletrônico: <http://www2.uerj.br/~letras/Pg-publicacao-Open-7.htm>

³ Baseada em Genette (1972), Rimmon-Kennan (1983) denomina focalização a mediação entre o narrador e o foco em questão em diferentes pontos da narrativa. O conceito de focalização implica que um agente da narrativa não constitui necessariamente a perspectiva com a qual a narrativa é contada. O narrador pode decidir contar o que os diferentes personagens vêem. Assim sendo, o narrador pode recorrer a um número de focalizações tão extenso quanto o número de personagens que houver na história.

⁴ Genette (1988), Pratt (1977) ressaltaram a importância e o papel de títulos, subtítulo, manchetes e pré-discursos no preenchimento da função de prover expectativas por parte do leitor quando esse está lidando com textos escritos. Pratt (1977:60-61), por exemplo, enfatiza a importância dos títulos tanto nos capítulos quanto nos romances pois ele sustenta que eles são um correlato literário do conceito laboviano de abstract nas narrativas orais. Para Pratt, os títulos funcionam como um pequeno resumo da questão da história e

precedem o que Labov chamou de orientação. Além disso, Pratt considera que esses marcadores escritos têm a mesma função que um ‘convite’ para que os leitores se comprometam em aceitar o papel de audiência da narrativa.

^s Formulando as regras da perspectiva linear em seu tratado *Sobre a Pintura* (1435), Alberti recorreu ao tabuleiro de xadrez para demonstrar como linhas paralelas convergentes (ortogonais) representam raios visuais que conectam os olhos do espectador a um lugar à distância. Esse lugar, ao qual todos os raios convergem, é conhecido como “ponto de fuga” e está posicionado diretamente em oposição ao ponto de vista do espectador. Esse ponto de vista passou a significar que o artista poderia agora controlar e focar o modo no qual o espectador olhava para a ilustração. Usei o conceito de Alberti de “ponto de fugas” – no plural – como uma metáfora para sugerir que, por meio da sugestão de uma multiplicidade de resoluções, o narrador controla o modo pelo qual os leitores recebem a narrativa, na medida em que eles podem também tentar adivinhar como os vários problemas serão resolvidos.

^o Tan e Diteweg (1996: 26-38) fizeram uma experiência empírica com uma significativa quantidade de leitores e concluíram que, em sua grande maioria, os leitores não criam possibilidades de resolução para os problemas em desenvolvimento.

Referências bibliográficas:

ARENS, William. “Rethinking anthropophagy”. em *Cannibalism and the Colonial World*. Editado por Francis Barker, Peter Hulme, and Margaret Iversen. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Signet Classics - Penguin Books Ltd, 1998.

GENETTE, Gerard. “Structure and Functions of the Title in Literature”. *Critical Inquiry*. vol 14. Summer, 1988.

HALLIDAY, MAK & HASAN, Ruqaiya. *Cohesion in English*. London: Longman, 13th edition, 1994.

HEIDEGGER, Martin. In Civita, Victor (ed.) “Meu Caminho Para a Fenomenologia’. in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. pp. 295-302.

HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*, trad. António Fidalgo e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.

INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, segunda edição, sem data.

LABOV, William e WALETSKY, Joshua. (1967) ‘Narrative analysis: oral versions of personal experience’. In Helm, J. (ed.) *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle and London: University of Washington Press. pp. 12-44.

QUINTANA, Mário. *Do Caderno H*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

RIMMON-KENNAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Routledge, 1983.

ROWLING, Joanna Katleen, *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*. New York:

Scholastic Press, 1998.

_____, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. New York: Scholastic Press, 1999.

_____, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 1999.

_____, *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Twelfth Night*. Editado por George Lyman Kittredge.

TAN, Ed and DITEWEG Gijsbert. "Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing Pleasure". In Peter Vorderer, Hans J. Wulff, and Mike Friedrichsen (editores). *Suspense: Conceptualizations, Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996. pp. 37-50.

Wulff, Hans Jürgen. Suspense and the Influence of Cataphora in Viewers' Expectations in Suspense: Conceptualizations, Analyses, and Empirical Explorations. In P. Vorderer, H. J. Wulff, and M. Friedrichsen (editores.) Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996. pp.1-18.