

REPENSANDO ESTRUTURAS NARRATIVAS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

Fabiano Seixas Fernandes *

Resumo

O presente artigo reporta os resultados de um experimento conduzido durante uma disciplina de Literatura em Língua Inglesa versando sobre ficção narrativa. As obras lidas foram analisadas partindo da divisão elementar exposição-complicação-clímax-desenlace—por sua vez, baseada na dicotomia desejo x obstáculo—, de modo que essa divisão (comumente ensinada porém pouco empregada como ferramenta de análise literária) fosse testada e, se necessário, reformulada ou descartada. Ao longo do semestre, foram analisadas dez narrativas em prosa e verso, pertencentes a períodos e gêneros diferentes; todas apresentaram divisão no mínimo tripartite (o clímax não se manifestou unanimemente), mas raramente na forma pura supracitada: ficou evidente que, quando em uso, expressa propriedades que a tornam funcional como princípio constitutivo da ficção narrativa, e portanto como ferramenta de análise de narrativas. O artigo relata e exemplifica essas propriedades.

* Universidade Federal do Ceará

Palavras-chave: ficção narrativa, exposição, complicação, clímax, desenlace.

Uma das queixas dos estudantes de literatura em nossos cursos de graduação em Letras é a arbitrariedade que sentem nas explicações e interpretações dadas por seus professores quando da discussão de obras literárias. Nem sempre lhes é claro como seus professores chegaram àquelas conclusões; tampouco sentem disporem de parâmetros para saber até que ponto sua própria opinião é aceitável.

Essa dificuldade não se deve a uma real ausência de discussão acerca de métodos de análise literária (o que seria incumbência das disciplinas de Teoria Literária), mas da freqüente incomunicabilidade das disciplinas acadêmicas—que impede os graduandos em Letras tanto de

compreender opiniões alheias quanto de ter ou avaliar as próprias. Não raro, essa lacuna é resolvida de dois modos, igualmente ineficazes: o primeiro, a aceitação de que somente o professor detém o conhecimento necessário para proferir opiniões acerca de obras, e a conseqüente aceitação de que estas devem ser buscadas junto aos *experts*; teremos, aqui, um potencial estudante de pós-graduação incapaz de concluir por si, referendando sempre suas opiniões às de outrem (cuja pertinência ou coerência talvez seja incapaz de avaliar). O segundo consiste no que costumo chamar *tiranía da opinião*: a noção de que, como literatura é algo “subjetivo” e sua análise não é (estritamente) científica, tudo quanto se diga a seu respeito será válido; basta





que um dos interlocutores diga “é a minha opinião” para que se chegue a um impasse insolúvel. Essa solução forma estudantes igualmente incapazes de avaliar a coerência interna de opiniões, porém intransigentes quando criticados.

Minha preocupação no ensino de literatura vem sendo justamente a de tornar manifestos os mecanismos de análise empregados na compreensão de um texto, buscando desta forma reaproximar Teoria Literária e o real estudo de obras literárias, e dar aos estudantes consciência não só de meu instrumental de análise, mas de sua empregabilidade também por eles. O que reporto a seguir é fruto de um experimento conduzido quando ministrei a disciplina *Literatura em Língua Inglesa I*, durante o primeiro semestre de 2011 na Universidade Federal do Ceará. A disciplina—que trata de ficção narrativa¹—foi por mim planejada de modo a evidenciar e ao mesmo tempo testar uma ferramenta de análise comumente ensinada em cursos Teoria Literária. Utilizando-a para analisar as obras, foi possível utilizar as obras para lhe testar a pertinência explicativa, de modo a ajustá-la ou abandoná-la.

O senso comum atribui às histórias começo, meio e fim. A crítica literária fala em *exposição*, *complicação*, *clímax* e *desenlace*. Estes momentos são descritos por Cândida Vilares Gancho como segue:

1. *Exposição* (ou *introdução* ou *apresentação*): coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, as personagens, às vezes, o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler. Em geral, fica clara a intenção do enredo, vinculada ao

desejo ou necessidade da personagem principal.

2. *Complicação* (ou *desenvolvimento*): é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos—na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa). A complicação constitui a maior parte da narrativa, na qual agem forças auxiliares e opositoras ao desejo da personagem e que intensificam o conflito.

3. *Clímax*: é o momento culminante da história, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que se organizam em função dele.

4. *Desfecho* (ou *desenlace* ou *conclusão*): é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfecho: surpreendente, feliz, trágico, cômico etc. (2006: pp.13-4)

Essa divisão quadripartite—que, por questão de brevidade, e também pela discussão acerca do clímax conduzida ao final, identificarei doravante como *ECD* ou *ECCD*—esconde outra, dual, muito mais simples: *desejo x obstáculo*. Essa dualidade é suficientemente ampla para ser uma candidata adequada a princípio narrativo universal². Disso se segue que, ao analisarmos uma narrativa, somente a partir do momento em que estabelecemos *quem deseja o quê*, podemos avaliá-la em termos das tentativas de realização desse desejo, e de sua satisfação ou não. Vejamos um exemplo simples:

Spite, Sam Silva³

Mama was wrapping some kind of chocolate cookies that she bought to support a local orphanage. Sef came downstairs and stood in the

1 A partir de 2011-1, as disciplinas de Literatura em Língua Inglesa da UFC passaram a ser organizadas por gêneros, não mais por periodização histórica.

2 Toda atividade humana é gerada por algum tipo de falta, à qual visa completar ou extinguir. Como nada pode ser preenchido com a pura força do pensamento, toda a atividade humana vence obstáculos: tolo como pareça o atômico ato de levar um garfo à boca, ainda assim exige força muscular e coordenação motora, e vence a força da gravidade; exigiu mesmo a fabricação do garfo, o preparo e a compra do alimento que nos auxilia a ingerir. Assim, tomei como hipótese de trabalho válida a idéia de que toda e qualquer narrativa pudesse ser organizada em torno da elementar natureza incompleta e desejante dos seres humanos. Toda narrativa seria, em linhas gerais, a exposição de uma falta a que se tenta superar.



hallway adjoining the dining area were Mama was thus engaged.
The day before he had tried to hang himself with a thin piece of cord. It was something he did in a desperate fit! He wondered if he was going to Hell for it. He thought about this while Mama wrapped the cookies.
Then Mama picked up a piece of twine. She said "Look Sef! This is called a hangman's knot! They used to do this so that the neck would break and people wouldn't choke slowly to death. The next time you play your games with string... remember this."
For years he did not know what she meant by "games with string." (2001, *online*.)

Nossa primeira tarefa seria identificar o desejante. Sef, o irmão mais novo, provavelmente deseja saber se seu rompante de fúria suicida foi perdoado pela mãe; para tal, decide sondá-la. A mãe, percebendo-o, dirige-lhe um comentário irônico, que não alcançará compreender senão anos depois. Seu comentário ecoa o título da estória, indicando que provavelmente ainda se ressentia pela atitude extrema do filho. Esse esboço nos permite esquadrihar a estória: *Exposição*: Os dois primeiros parágrafos. *Desenvolvimento*: A segunda sentença do primeiro parágrafo. *Clímax*: O terceiro parágrafo. *Desenlace*: O quarto parágrafo.

Simples como pareça a estória, já exemplifica bem alguns dos problemas inerentes ao esquema acima descrito. O

primeiro é que nosso sucesso mesmo em analisar uma estória curta desperta dúvidas quanto ao poder do ECD para descrever enredos maiores. Seria válido para contos maiores? Para novelas? Para romances? Parece difícil imaginar *Great Expectations* ou mesmo *Of Mice and Men* divididos nas quatro partes acima.

O segundo diz respeito à ordem em que os elementos são apresentados. O ato de Sef de descer as escadas em busca da mãe, que acabara de chegar das compras, é certamente uma ação que toma no sentido de resolver seus temores. Esse ato, porém, só pode ser assim entendido depois de sermos informados dos ocorridos no dia anterior. Os elementos necessários à exposição não estão claramente agrupados em um bloco da estória; um elemento aparentemente expositivo teve de ser *reavaliado* quando novos dados foram acrescentados. Assim, embora a estória não contradiga a estrutura resumida por Vilares Gancho, mostra-nos que é mais flexível do que parece, e os autores podem jogar com a *recategorização de seqüências* para atingir efeitos narrativos.

Este pequeno conto, foi, em verdade, o texto inicial discutido durante a disciplina, com o preciso intuito de expor a divisão da estrutura narrativa; quando ministrei a disciplina, a solução dada à divisão do conto no esquema foi distinta da que expus acima⁴, e portanto o conto foi

3 Rancor, Sam Silva. Mamãe estava embalando uns biscoitos de chocolate que comprara para ajudar um orfanato local. Sef desceu as escadas e parou no corredor adjacente à sala de jantar, onde mamãe estava assim entretida. ¶ No dia anterior, ele tentara se enforcar com um pedaço de corda. Foi durante um ataque de cólera. Perguntava-se se iria para o inferno por conta disso. Era no que pensava enquanto mamãe empacotava os biscoitos. ¶ Mamãe tomou então um pedaço de barbante. Disse: "Veja, Sef! Este nó é chamado nó de força. É usado para que o pescoço se quebre e a pessoa não morra asfixiada aos poucos. Da próxima vez que fizer seu joguinho de cordas... lembre-se disso." ¶ Levou anos para entender o que ela quis dizer com joguinho de cordas. (Minha tradução.)

4 Na época, analisei cada parágrafo como uma das partes do esquema acima: o primeiro como exposição, o segundo como complicação, o terceiro como clímax e o quarto como desenlace. A complicação, assim, seria anacrônica: as coisas se complicam quando o narrador informa os leitores do ocorrido no dia anterior. Talvez ambas as soluções sejam possíveis, e penso que sei onde está a causa da indeterminação. Para se iniciar, toda complicação precisa cumprir não uma, mas duas condições: são necessários um problema e uma tentativa de superação. No caso de "Spite", o problema surge no dia anterior, sendo a tentativa de superação temporalmente distante deste—daí a ambigüidade quando ao que é exposição, o que complicação: a sentença final do primeiro parágrafo e o segundo parágrafo podem pertencer a um momento ou a outro, conforme o que julgemos mais importante para dar início à complicação. No caso de "Spite", creio que a complicação começa de fato a partir do momento em que há ação no sentido da satisfação do desejo. Dada a natureza do problema, se Sef houvesse simplesmente "deixado a coisa esfriar", haveria oposição, mas não tentativa de resolução, e portanto não haveria estória.





exemplo perfeito do esquema proposto à classe. A proposta para a continuidade do semestre foi a de que o ECD seria testado contra cada uma das narrativas seguintes, de modo a avaliarmos sua utilidade como ferramenta crítica. Os textos escolhidos foram os seguintes:

1. Sam Silva (n.1954), "Spite" (2001).
2. Marie de France (séc.XII), "The Lay of Sir Launfal".
3. Geoffrey Chaucer (c.1343-400), *The Canterbury Tales* (séc.XIV): "The Reeve's Tale".
4. Aphra Behn (1640-89), "The History of the Nun, Or The Fair Vow Breaker" (1688).
5. Jonathan Swift (1667-745), *Gulliver's Travels* (1726, rev.1735), Part III: cáps IV-VI.
6. H. G. Wells (1866-946), "The Crystal Egg" (1847).
7. Bram Stoker (1847-912), "Dracula's Guest" (publ.póst.1914).
8. Rudyard Kipling (1865-936), "How the Alphabet was Made" (1902).
9. G. K. Chesterton (1874-936), "The Eye of Apollo" (1911).
10. Katherine Mansfield (1888-923), "Psychology" (1922).

Solicitei aos estudantes que fichassem cada texto, respondendo a um questionário que tratava dos elementos narrativos (ver anexo)⁵. A meu ver, foi possível salvar o ECD e comprovar sua utilidade, embora não em sua forma pura: a análise das narrativas escolhidas nos levou à conclusão de que conhece inúmeras variantes, e que é somente quanto temos ciência delas que passa a ser verdadeiramente funcional, não apenas meramente ilustrativo.

O ECD revelou, ao longo do semestre, as seguintes propriedades: (1) repetição, (2) recategorização e (3) multi-

categorização de seqüências, e (4) incompletude. A recategorização foi ilustrada pelo conto de Sam Silva; passo agora ao um resumo da análise feita de cada texto que ilustre as demais propriedades. Como cada texto pareceu trazer problemas próprios ao modelo puro, prefiro comentá-los um a um; as propriedades supracitadas aparecerão inúmeras vezes, e portanto haverá vários exemplos de algumas delas. Antes de comentar cada texto, apresento um resumo de cada um, para a conveniência de leitores que possam não estar familiarizados com um ou outro. Ao final, passo a uma breve discussão acerca do clímax—que as análises empreendidas revelaram como o mais problemático dos componentes do ECD.

"The lay of Sir Launfal"

Lanval, um cavaleiro generoso, leal e em dificuldades financeiras, encontra uma fada que lhe declara amor, sob a condição de sigilo. O cavaleiro se vê forçado a romper seu juramento, porém, quando a rainha (esposa do Rei Artur, a quem Lanval serve) também lhe declara amor e, rechaçada, calunia-o. Lanval perde a amada e é julgado por haver ofendido a rainha. Ao final, a fada aparece em seu julgamento e testemunha que o cavaleiro dissera a verdade. Os dois partem juntos.

Esta talvez seja a única narrativa de todo o curso a seguir a estrutura acima de modo incontestado: as partes se seguem umas às outras na ordem tradicional, sem interferências ou transposições. Lanval deseja o amor da fada; este desejo encontra obstáculo na da rainha. A exposição cobre a história prévia de Lanval, seus problemas financeiros, o encontro com a fada e seu juramento a esta. As complicações começam quando

5 Nem todos os contos foram analisados deste modo; o fichamento previsto também trabalhava com elementos de natureza sintática, semântica e simbólica. Para os três contos finais, a análise do ECD foi preterida em prol da análise de repetições lexicais, da busca por campos semânticos e de intertextos. Porém, ao redigir o artigo, julguei por bem continuar testando o ECD também com o auxílio destes contos.



a rainha lhe declara amor: se recusá-la, cometerá uma ofensa e uma desonra; se aceitá-la, trairá seu rei e sua amante. O clímax ocorre no dia de seu julgamento, quando as belas aias da belíssima fada começam a chegar em montarias esplendorosas; cada nova chegada aumenta a expectativa de que seja a amante de Lanval, até que esta por fim aparece. O desenlace se dá quando a fada fala em favor do amante e o leva embora.

“The reeve’s tale”

O conto gira em torno do embate entre Simkin, um moleiro esperto e desonesto, e Alan e John, dois inexperientes e ousados estudantes de Cambridge. Os estudantes decidem tomar o lugar do provedor doente e ir até o moinho fazer farinha; desejam provar que não serão enganados pelo moleiro—que, não obstante, não tem problemas em lhes roubar a farinha, desamarrando seu cavalo e forçando-os a persegui-lo, sem poder cuidar de seus bens. Após o haverem finalmente recuperado, é tarde para retornarem a Cambridge Hall, e decidem pagar pousada ao moleiro. Dormindo no mesmo quarto deste, e inconformados com sua derrota, tomam atitude e se vingam: Alan dorme com a filha do moleiro e John, com sua esposa. Ao final, o moleiro descobre, mas os dois conseguem fugir com sua farinha (cujo esconderijo a filha de Simkin revelara a Alan).

O conto de Chaucer apresenta uma excelente variante do esquema simples apresentado pelo *lay* de Marie de France. O desejo inicial dos dois estudantes de passar a perna no moleiro é frustrado; daí segue-se a necessidade de passar a noite em sua casa e um segundo desejo, o de vingança. O ECD se desenvolve em torno de cada um desses desejos, ou seja, o conto de Chaucer ilustra sua *repetição* dentro de uma mesma narrativa. Parte da inadequação que sentimos no ECD talvez venha da expectativa de que

englobe necessariamente toda uma narrativa, quando na verdade atua como uma espécie de célula estrutural, a ser desenvolvida uma ou mais vezes. “The reeve’s tale” tem duas partes, e cada parte conta com exposição, complicação, clímax e desenlace.

Porém, o texto de Chaucer também nos mostra que, em uma estória na qual o ECD se repita, suas partes poderão estar *entrelaçadas*. Alguns elementos necessários apenas para a segunda parte (a descrição da filha do moleiro, por exemplo) já aparecem na exposição da primeira, como que para serem preparados com satisfatória antecedência, ao passo que a casa do moleiro (que possui apenas um quarto, onde dormem o moleiro e toda a sua família, fato crucial para os desenvolvimentos posteriores) é descrita quando uma nova exposição é feita, ao começo da segunda parte. A segunda parte não é um episódio completamente independente, mas derivado do primeiro; poderíamos dizer que a primeira parte funciona integralmente como exposição à segunda, mostrando que as partes da narrativa, além de *recategorizáveis*, podem ser *multi-categorizáveis*.

“The history of a nun”

A novela de Aphra Behn simula a biografia de uma garota confiada pelo pai recém-viúvo a um convento desde criança, seguindo-a até sua morte aos 27 anos. Isabella de Vallerie demonstra, em princípio, um desejo inabalável de seguir a vida reclusa das freiras—tanto mais inabalável quanto mais fortemente é testado por seu pai, sua tia (a abadessa do convento) e mesmo pelo amor do jovem Conde de Villenoy. Isabella entra na ordem, porém, resistindo a todos os obstáculos. Infelizmente, contudo, acaba se apaixonando pelo irmão de sua melhor amiga e companheira de cela, Irmã Katteriena. Após tentar resistir em vão, e ao descobrir que o jovem Bernardo Henault também está apaixonado por ela,



conseguem os dois planejar sua fuga: Isabella retira do convento sua herança e ainda algum ouro e foge. O pai de Bernardo lhe promete perdão caso vá lutar nas Cruzadas; Isabella e Henault não desejam se separar, mas seus problemas financeiros, a insistência de amigos e parentes e o aborto espontâneo de Isabella a convencem de que o melhor para ambos seria que ele fosse. Bernardo parte, e morre em combate. O antigo apaixonado de Isabella lutara lado a lado com Bernardo, e vai visitá-la ao retornar a Ipes. Isabella o faz esperar três anos, então se casa com ele. Infelizmente, porém, Bernardo estava vivo, e retorna certa noite quando o Conde se encontrava ausente, caçando. Isabella, temendo a opinião que lhe terá o primeiro esposo ao descobri-la casada, bem como a perda de seu atual conforto, decide assassiná-lo, e naquela noite o sufoca com um travesseiro. Naquela mesma noite, porém, o Conde retorna (seus planos de caçada havendo sido frustrados), e Isabella lhe diz que Bernardo morreu de desgosto ao retornar e encontrá-la casada. O Conde se incumbiu de desaparecer com o corpo; Isabella, porém, temendo que seu esposo pense mal dela pelo resto da vida (mesmo que em segredo), decide assassiná-lo também, e costura a borda do saco onde está o cadáver à gola do esposo sem que este perceba; quando o Conde atira o cadáver no lago, é puxado junto e se afoga. Um cavaleiro que fora escravo juntamente com Bernardo (este, dado por morto, fora em verdade capturado pelos mouros, e fora seu escravo por dois anos) passa por Ipes a sua procura, e reconhece o corpo. Isabella é presa e condenada. Na prisão, assume postura virtuosa; é enforcada e muito lamentada.

Este foi o texto mais extenso de todo o curso. Apesar girar em torno das conseqüências da quebra dos votos de Isabella, acompanha-a durante toda a vida; a quantidade de coisas a que desejamos e de obstáculos a que

enfrentamos na vida é muito grande, de modo que analisar a estrutura de uma biografia em termos dos desejos que movem a biografada pode ser tarefa escorregadia.

Em princípio, o texto pode ser estruturado em torno de sete grandes desejos, quais sejam:

01. *O desejo de se tornar uma freira.* Isabella conta com a bênção de seu pai, mas este, para ter certeza de que é realmente a coisa certa a se fazer, submete-a a inúmeros testes. Estes testes e o amor do Conde de Villenoy (que adocece e beira à morte por ela) são os principais obstáculos. Isabella os supera mostrando-se inabalável, e realiza seu desejo.
02. *O desejo de vencer a paixão por Bernardo Henault.* Sua devoção encontrará em um amor correspondido seu novo obstáculo. Isabella não tem forças para vencê-lo, e cede.
03. *O desejo de estar com Bernardo Henault.* Não lhe é, porém, possível estar com seu amado, devido a seus votos de reclusão, à conseqüente perda de sua reputação e aos problemas financeiros que enfrentariam (Bernardo teme ser deserdado, o que de fato ocorre). Ambos fogem mesmo assim, ou seja: há realização do desejo sem superação dos obstáculos (exceto os votos, que são quebrados).
04. *O desejo de uma vida conjugal feliz.* Não havendo superado a maior parte dos problemas anteriores, estes agora servem de obstáculo à sua felicidade conjugal em um país distante. Este desejo é um compósito, englobando os de (a) recuperação de suas fortunas e (b) reputações (através do perdão dos parentes), bem como o de (c) constituir família. Quando a



abadessa perdoa Isabella, o casal passa a receber da tia um auxílio: os dois obstáculos iniciais são minorados, mas não resolvidos. O perdão do Earl de Van Henault, bem como o acesso à sua fortuna em que acarretaria, são mais custosos. Tentando sanar de vez ambos os problemas, Bernardo vai às cruzadas e é morto. Nesse meio tempo, Isabella sofre um aborto, frustrando seu desejo por filhos.

05. *O desejo em não contrair segundas núpcias.* Desejos negativos ainda assim são desejos; após a morte do esposo, Isabella retornará a uma postura austera e reservada, que lhe parece condizente à viuvez. A morte da abadessa (que novamente a ameaça com problemas financeiros) e a paixão remoçada do Conde de Villenoy são seus obstáculos. Isabella resiste, testa o pretendente, mas por fim cede. Seu longo problema financeiro parece resolvido, embora seu desejo de Andrômaca moderna de honrar infinitamente a morte do primeiro esposo seja frustrado.

06. *O desejo pela manutenção de sua reputação.* Isabella retornará a uma vida de reclusão e rigores, embora devotada ao esposo. Infelizmente, esta vida se vê ameaçada pelo reaparecimento do primeiro esposo. Isabella dera-o por perdido, e o segundo casamento (movido por interesses financeiros, embora não desprovido de sentimentos sinceros e crescentes pelo novo esposo) a auxiliou a encerrar psicologicamente seu luto. O retorno de Bernardo a expõe à vergonha de ser vista como infiel pelo primeiro esposo e adúltera pela cidade inteira; expõem-na, ainda, a ter de voltar a viver com um homem com quem (mesmo que o amasse) não teve senão dissabores financeiros. Tenta solucionar seu problema

matando-o. Sente, porém, que sua reputação ainda se encontra ameaçada pelo julgamento silencioso do segundo esposo, que chega em casa antes do previsto. Mata-o também. A descoberta dos corpos no dia seguinte é nova ameaça à sua reputação. Isabella é descoberta e presa. Na prisão, porém, retoma sua recorrente postura de austeridade, e consegue recobrar ao menos parte de seu prestígio, a ponto de lhe ser permitido proferir aconselhamento moral às jovens antes de sua execução.

07. *O desejo por estabilidade financeira:* Como deve haver ficado evidente, os problemas financeiros acompanham Isabella desde sua fuga do convento até quase a hora de sua morte. Este desejo, como vimos, atuou como obstáculo a outros desejos da protagonista (como o de não contrair segundas núpcias). Apesar de estar sempre associado aos demais desejos, penso que deve ser encarado como um desejo à parte.

A longa relação de desejos e obstáculos que compõe a breve vida de Isabella muito nos ensina acerca do ECD. Em primeiro lugar, evidencia que sua repetição pode gerar *micro-episódios*: grande atenção é dispensada aos primeiros desejos (relacionados à vida monástica da protagonista); a partir daí, a narrativa torna-se mais e mais veloz, e cada novo desejo recebe mais rápido desenlace. O ECD se repete todas as vezes, gerando episódios longos no início e mais breves ao final. A multi-categorização também reaparece, uma vez que é fruto do encadeamento mesmo da narrativa, em que desejos novos são gerados como resultado da (tentativa de) superação de obstáculos antigos.

Também fica evidente que a pluralidade volitiva da vida humana, ao



ser reproduzida ficcionalmente, gera estruturas narrativas complexamente inter-relacionadas: na novela de Behn, o desejo por estabilidade financeira nunca age isolado, sendo ora sub-item de um desejo composto, ora obstáculo a outro desejo da mesma personagem. Disso se segue que um grande desejo pode ser, em verdade, uma amálgama de desejos menores. A felicidade conjugal da protagonista pode ser encarada como o somatório da superação de problemas de diferentes ordens—cada problema revelando uma vontade a que se opõe.

Em terceiro lugar, é interessante reparar que desejos podem ser alcançados sem que todos os obstáculos sejam superados de antemão, evidenciando a *incompletude* do ECD: Isabella e Bernardo ficam juntos, mas sem superar boa parte dos temores que os separavam. Por outro lado, a insatisfação de um único sub-desejo pode desmembrar um desejo composto, frustrando-o: é o que ocorre com a felicidade conjugal almejada por Isabella, eficazmente destruída pela morte do esposo.

Finalmente, um desejo pode receber tentativas sucessivas de satisfação, conforme novos obstáculos se apresentem. O episódio que gira em torno da reputação de Isabella (ameaçada pelo retorno de Bernardo) nos mostra quatro ameaças consecutivas: a volta de Bernardo, o julgamento do Conde Villenoy, a descoberta dos cadáveres, a prisão. Somente quando Isabella aceita sua culpa seu desejo é satisfeito: recupera sua posição de mulher estranhamente virtuosa.

A análise de uma novela inteira em termos do ECD torna muito mais plausível, a meu ver, que romances inteiros sejam assim descritos, pois tornou evidente que essa estrutura, longe de ser rígida, é altamente maleável e se permite inúmeras variações.

Gulliver's Travels: visita à Ilha de Laputa e à Academia de Lagado

A terceira parte de *Gulliver's Travels* nos mostra Lemuel Gulliver visitando diversos reinos; selecionei dela três capítulos relacionados às paródias que Swift faz dos intelectuais. Após haver sido atacado por piratas e deixado à deriva com uma provisão de alimentos, Gulliver é resgatado pelos habitantes da ilha flutuante de Laputa. O viajante os acha bastante estranhos: têm cabeças inclinadas, os olhos apontados um para cima e outro para dentro, as roupas malfeitas e as casas tortas; nutrem obsessiva admiração por música e matemática, em seu aspecto puramente abstrato, desprezando porém qualquer uso prático dessas ciências. Tamanha sua propensão à abstração mental que os mais nobres entre eles eram acompanhados por *flappers*—criados que lhes batiam ao queixo e às orelhas com uma bexiga cheia de ervilhas, para lhes lembrar de falar ou ouvir. Os conhecimentos matemáticos de Gulliver e sua falta de necessidade de um *flapper* fizeram com que fosse tido como inferior na Ilha. Depois de um tempo, solicitou permissão para conhecer Balnibarbi, o país dominado por Laputa e sobre o qual a ilha flutuava, e foi levado à sua capital, Lagado, onde o amigo “retardado” de um dos lordes de Laputa o acolheu. Gulliver pôde assim conhecer a Academia de Lagado, e seus interessantes experimentos, dentre os quais, destaco os seguintes: um cientista tentava converter excrementos novamente em alimentos; outro, solidificar o ar e afofar mármore; dois eruditos discutiam se era melhor taxar a população cobrando imposto sobre seus vícios ou virtudes; um matemático tentava ensinar os estudantes fazendo com que ingerissem proposições algébricas.

O texto de Swift apresenta novo desafio ao ECD. Sendo uma paródia dos relatos de viagem comuns nos séculos XVII, *Gulliver's Travels* não deixa de ser um livro



de aventuras, motivadas por um arquidesejo: a vontade de conhecimento, mais especificamente, conhecimento experiencial de novas terras e povos. A vontade de conhecimento é um desejo humano recorrente de certos tipos de narração: o diálogo filosófico, a ficção científica, o conto filosófico e a ficção policial, por exemplo. Sua ênfase na especulação e na descoberta de realidades novas correm o risco de pôr em cheque a universalidade do ECD, pelo fato de que a narração nem sempre é o elemento central. São narrações nas quais os atos preparam ou levam a algum tipo de descrição—essa sim, central.

No caso da terceira parte de *Gulliver's Travels*, o primeiro capítulo—que narra como Gulliver se entregou a nova viagem—é perfeitamente analisável em torno do ECD: os desejos do Capitão William Robinson de ter Gulliver como seu cirurgião em sua expedição é exposto, e se coaduna com o arquidesejo por conhecimento do protagonista; Gulliver tem em seguida de convencer a esposa a permitir que parta, o que não é difícil. O desejo seguinte do Capitão é o de que Gulliver viaje em um navio menor e negocie enquanto ele, o Capitão, cuida de seus negócios em Tonquin; esse desejo é frustrado por piratas. Gulliver agora, como é natural, deseja preservar a própria vida, e enfrentará sucessivos desafios (um holandês hostil, ser colocado em um barco à deriva) até ser finalmente resgatado pela ilha de Laputa. Há, portanto, ao menos três desejos pontuais encadeados, todos oriundos do arquidesejo por conhecimento; cada desejo enfrentará obstáculos a serem superados, e assim o capítulo todo utiliza o ECD como célula organizacional recorrente.

Todo esse capítulo, porém, não é senão introdutório ao modo como Gulliver chegou a Laputa: para achar povos

desconhecidos, é necessário certamente que se perca de sua rota, e o capítulo dá conta de mostrar justamente como se perdeu. Do mesmo modo, no capítulo seguinte—que narra a estada de Gulliver na corte de Laputa—, as partes marcadamente narrativas, já aqui entremeadas de largos blocos descritivos, visam preparar Gulliver para observar e saciar sua vontade de conhecimento: recebe roupas novas, e aprende a falar a língua daquele povo. O cerne dessa parte de *Gulliver's Travels* não são as aventuras de Gulliver ao chegar ou partir dos lugares (embora mesmo estes momentos possam assumir importante caráter alegórico e satírico), mas a descrição que deles faz: esta termina quando seu desejo por conhecimento atinge a saciedade (ainda que seja uma particularidade desse desejo que essa saciedade seja temporária): “I saw nothing in this Country that could invite me to a longer Continuance, and began to think of returning home to *England*” (2003, p.179)⁶.

A rigor, não se pode dizer que o ECD não seja cumprido, mas percebemos através de sua tentativa de aplicação que assume caráter acessório em narrativas não centradas em atos. Narrativas que tenham a busca por conhecimento como meta, portanto, usam-no como introdução ou preparação, mas seus componentes mais importantes são descritivos, e portanto fogem ao ECD.

“The Crystal Egg”

Sr. Cave dono de um antiquário, compra um ovo de cristal de origem desconhecida, e pensa em vendê-lo por um preço baixo. Certa noite, como sofria de insônia, vagava por sua loja quando o viu brilhar de modo incomum ao ser atingido por um raio de luz. Começou a ver imagens no ovo—mundos distintos, povoados por estranhas criaturas aladas.

6 Nada mais vi naquele país que me convidasse a prolongar minha estadia, e comecei a pensar em voltar à Inglaterra (minha tradução).



Infelizmente, como sempre o deixara à mostra, compradores se interessaram pelo ovo; Mr. Cave tentou evitar a compra, mas sua esposa interveio para assegurá-la. Esposa e enteados atacaram-no veementemente por não desejar vender o ovo; temendo a família, esconde-o na casa de seu amigo, Dr. Wace. Ambos começam a investigar o ovo; concluem que é uma espécie de aparelho transmissor que recebe imagens de Marte, enviando-as também. A investigação teve de ser interrompida, e o Sr. Cave levou consigo o ovo; infelizmente, quando o Dr. Wace já estava em condições de retomá-la, descobriu que o amigo, e que a viúva vendera o ovo. Dr. Wace tentará em vão reencontrá-lo.

Também o conto de Wells pode ser claramente dividido em partes narrativas e descritivas; as narrativas seguem o ECD e preparam variamente o momento da investigação do ovo de cristal; as descritivas—relacionadas ao desejo por conhecimento—organizam-se em torno do arqui-desejo por conhecimento. Novamente, é fácil ver como as partes narrativas são organizadas em torno dos desejos dos personagens: o desejo do Sr. Cave em não vender o ovo (oposto à ganância de sua esposa), e o do Dr. Wave de reencontrá-lo.

“Dracula’s Guest”

Nosso narrador-protagonista é um inglês que se encontra em Munique, provavelmente a negócios; ao entardecer, deseja sair para passear pela cidade, mas seu cocheiro parece desconfortável com a idéia. Quando aquele deseja passar por uma caminho abandonado marcado por uma cruz, este entra em pânico. Como nenhum fala bem a língua do outro, o inglês não entende os medos do cocheiro, e julga se tratar de superstição. Decide ir a pé. O tempo começa a mudar de repente: uma tempestade se aproxima, e há constante uivo de lobos. Para se abrigar, encontra uma construção que é, em verdade, o

mausoléu da Condessa Dollingen von Gratz. Um relâmpago atinge uma barra de ferro curiosamente presa ao topo do mausoléu, e o inglês ouve a defunta condessa urrar. É retirado dali como que por uma mão gigante, e perde os sentidos. Ao acordar, uma equipe de buscas se aproxima, e percebe que há sentado sobre ele um lobo que lhe lambe a jugular. À aproximação da equipe, o lobo uiva, e foge quando estão suficientemente próximos. Ao retornar ao hotel, há um bilhete para o gerente de um tal Drácula, que oferece dinheiro para que o inglês seja mantido em segurança a qualquer custo.

Seria interessante comparar este conto e o precedente: Tanto Wells quanto Stoker jogam com a relação entre dado e novo para gerar curiosidade. Ambos guardam informações cruciais para momentos calculados. Enquanto, porém, Wells opta por um narrador com onisciência seletiva, o inglês de Stoker é mera testemunha sem visão introspectiva. As diferenças podem ser creditadas aos diferentes gêneros a que pertencem os contos, bem como à distinta relação que possuem com o conhecimento. Wells escreve ficção científica, calcada no desejo por conhecimento; Stoker, ficção de horror, calcada no medo do desconhecido. Um lida com a vontade voraz de conhecer; o outro, com o receio de que nem tudo deva ser conhecido.

Na análise do conto de Bram Stoker, o ECD mostrou mais uma vez não apenas sua diversidade, mas, ao fazê-lo, revelou a capacidade de construção ficcional do novelista. Este conto tem estrutura dupla, gerada pela necessidade de suspense: sua verdadeira estrutura é guardada para o final, quando substitui e suplanta a que pensamos estar seguindo. Durante todo o trajeto, focamo-nos no narrador-protagonista e em seus desejos: dar um passeio, caminhar por uma estrada, proteger-se da tempestade. Quando, porém, lembra com o lobo em seu peito, temos dificuldade em saber o que



exatamente deseja: acaba de retornar a si, ainda não tem suficiente clareza de nada para saber onde está e, portanto, não tem como desejar muita coisa senão saber o que está acontecendo. O desejo que guia essa seção do conto não é o do protagonista, mas o do lobo: deseja mantê-lo aquecido até receber auxílio—o que consegue.

O epílogo do conto, porém, guarda uma surpresa⁷: o telegrama de Drácula ao final nos revela que a narrativa é estruturada não em torno dos vários desejos do inglês, mas de um único desejo do Conde. Drácula deseja segurança do homem que viera da Inglaterra a seu pedido; esse desejo encontra obstáculo quando o inglês decide passear no fim da tarde, poucas horas antes da *Walpurchus Nacht* (uma noite amaldiçoada em que os mortos voltam à vida); o clímax é atingido quando Drácula (muito provavelmente se trata de Drácula), sob a forma do lobo, protege seu convidado. Assim, ao invés de o ECD se repetir inúmeras vezes conforme mudam os desejos do inglês, realiza-se uma única vez, organizado a partir do constante desejo de Drácula. O conto de Bram Stoker oferece uma curiosa e eficiente instância de recategorização de seqüências.

“How the alphabet was made”

Na era neolítica, Taffimai Metallumai (Taffy) e seu pai Tegumai Bopsulai estão pescando; Taffy se lembra de um episódio ocorrido na semana anterior, quando, na tentativa de enviar um “bilhete” avisando sua mãe de algo que lhe fora solicitado por um forasteiro, criara grande confusão, pois suas pinturas foram interpretadas diferentemente do que planejara (trata-se de fatos narrados em outra estória de *Just*

so stories, “How the first letter was written”). Taffy pensa em uma *secret surprise*, que consiste em “desenhar um som”; daí, nasce a idéia de representar os sons através de pictogramas que, simplificados, dariam origem às letras de nosso alfabeto. Tegumai, pressentindo a grandeza da idéia da filha, auxilia-a.

O conto, criado por Kipling para sua filha Josephine, esboça alegoricamente os mecanismos de criação dos sistemas de escrita: para encontrar as formas pictóricas que lembrem os sons, Taffy recorre a estratégias diversas, que ilustram, entre outras coisas, a arbitrariedade dos signos lingüísticos, seu caráter derivacional a partir do estabelecimento de ao menos alguns signos, sua progressiva simplificação, sua conseqüente reproduzibilidade, sua função na comunicação *in absentia* e o caráter pragmático da linguagem humana. O conto é, portanto, pedagógico, e seu cerne está na tentativa de Taffy e Tegumai de encontrar *sound-pictures* para cada som em sua língua.

Quando “How the alphabet was made” é lido isoladamente, a exposição traz apenas um esboço que alude a eventos claramente desenvolvidos alhures: o conto apresenta uma *exposição incompleta* que, por sua vez, solicita a recategorização de outro conto como sua exposição. Mesmo, porém, sem retornarmos ao conto anterior, apreendemos o bastante para saber que houve um mal-entendido; sem que Taffy perceba em princípio, sua *secret surprise* se desenvolverá de modo a evitar que o problema se repita. Cada nova letra desenhada será uma etapa nesse processo: aos poucos, o desejo isolado de pensar em figuras que representem os sons vocálicos dá origem a um arqui-

7 Se este conto foi escrito para ser o capítulo inicial de *Dracula*, como usualmente se pensa, então temos de ter em mente que foi montado para que a informação ao final seja não só surpreendente, mas vaga. Quem é Drácula?, deveria se perguntar o leitor. Ironicamente, quando este texto foi finalmente publicado após a morte de Stoker, o suspense todo que deseja gerar era impossível de ser alcançado, devido ao conhecimento prévio do romance.



desejo de gerar um sistema de escrita. Para cada som, os personagens precisam superar o obstáculo de encontrar uma representação adequada—o que farão de inúmeros modos. Assim, apesar de o caráter alegórico-pedagógico do conto parecer prescindir do ECD (o que importa não é a narrativa, mas o objeto que alegoricamente descreve), este se repete inúmeras vezes, a cada nova letra.

“The Eye of Apollo”

Hercule Flambeau leva seu amigo e conversor, Padre Brown, para conhecer seu escritório em um moderno edifício. O cômodo acima do escritório de Flambeau é ocupado por Kalon, fundador de uma nova religião que cultua o Sol; o cômodo abaixo, pela empresa datilográfica das irmãs Pauline e Joan Stacey. Enquanto o sacerdote do Sol faz sua adoração usual do meio-dia na sacada de seu escritório, ouve-se um barulho do lado de dentro do edifício: Pauline Stacey caíra no buraco do elevador. Padre Brown empregará seu talento peculiar para descobrir se se trata de acidente, suicídio ou assassinato.

Inicialmente, poderíamos pensar que o cerne da ficção policial de inteligência—aquela que deseja desvendar um mistério—seria o crime cometido. Embora não se possa negar que este tipo de conto é escrito de modo calculado para disfarçar a real forma do crime, e que portanto o crime seja a base de quanto se diz antes de sua revelação, negar que essa estrutura possa ser definida em termos do ECD seria precipitado: um criminoso tem evidentemente ambições, e age de modo a alcançá-las; por outro lado, o detetive tem o desejo de conhecimento, que o levará a agir no sentido de desvendar o crime.

Na verdade, a ficção policial é um exemplo excelente da propriedade de recategorização do ECD: temos aqui um mesmo evento contado de dois modos, sendo um cifrado (sob a forma de um crime misterioso) e outro explícito (quando

o crime é revelado). Durante o primeiro momento, o leitor é convidado a oferecer suas próprias conjeturas, na tentativa de reorganizar os elementos disponíveis sob a forma de crime—ou seja, de analisar o texto em termos de desejo x oposição, de modo a encontrar quem deseja, que obstáculos enfrenta e o clímax, ou seja, o ato criminoso em si. No segundo momento, o próprio narrador, na figura de seu porta-voz, oferece sua versão dos fatos, reordenando e reinterpretando o que havia sido dito até então.

“The Eye of Apollo”, como “The reeve’s tale”, tem duas partes bem definidas: uma que propõe o mistério e outra que o soluciona. A exposição da primeira cobre a longa descrição do prédio, das irmãs Stacey e de Kalon, prolongando-se até a morte de Pauline Stacey; esta inicia a complicação, pois desencadeia a curiosidade policial do Padre-detetive; essa complicação encontra novos obstáculos a cada álibi dos suspeitos, embora atinja enfim seu objetivo, quando Padre Brown dá finalmente indícios de saber o que houve. A partir daí, inicia-se a segunda parte, quando contará uma estória acerca dos desejos até-então frustrados do criminoso, e como tentou realizá-los por meio de um crime.

“Psychology”

Um homem e uma mulher tomam chá no estúdio desta; o homem parece já haver estado ali antes, e sua visita não parece haver sido programada. Não sabemos seus nomes, mas há menção de que são escritores (ele novelista, ela dramaturga), provavelmente em início de carreira. Parecem felizes em estarem juntos—a mais natural inferência seria a de que estão apaixonados, porém ainda não estabeleceram um relacionamento—, mas algo acontece repetidamente que os perturba. Quando, após um silêncio constrangedor, o homem afirma precisar se retirar, saindo às pressas. Após fechar a porta, a mulher se joga ao sofá, ferida e



certa de que “fracassaram”. Então, uma “virgem anciã”, uma visita freqüente e nem sempre oportuna, bate à porta para lhe oferecer flores. O gesto toca a mulher, que a abraça e convida a visitá-la em breve; em seguida, escreve para o homem um bilhete, retomando a conversa interrompida e convidando-o a visitá-la em breve.

Esse elíptico resumo talvez seja quanto se possa resumir de um conto lacunar, baseado menos em ações que na descrição de emoções puras—digo puras, pois são intensamente sentidas e nunca justificadas. O conto parece mesmo feito de lacunas: não é explicitamente estabelecida a natureza da relação entre os personagens principais, embora haja inferências preferenciais nesse sentido; não nos é inteiramente claro o que os perturba, embora seja suficientemente forte para que a mulher pareça desesperada após o encontro; não nos é inteiramente claro porque um gesto recorrente da “virgem anciã” foi, desta vez, tão bem recebido, embora saibamos pelas repetições lexicais que teve impacto direto na redação do bilhete, fato que encerra o conto. O que sabemos—que a visita do homem não fora programada, que já estivera ali antes e mesmo quem diz o quê—, temos de inferir: mesmo que se trate de inferências pouquíssimo controversas, é interessante comparar essa técnica de composição com a empregada em muitos dos textos até então estudados (em especial, os mais antigos), nos quais os narradores não omitem ou realocam dados: sabemos o que John e Alan desejam, ou que Isabella sente e pensa, pois somos diretamente informados.

Como nos casos anteriores, são os problemas deste conto a confirmar a força explicativa do ECD, bem como propor uma sua nova variedade. A técnica do fluxo de consciência centra-se no desenrolar de processos mentais (que podem ser esparsos, associativos e portanto um tanto opacos), que tomam a frente da

narrativa e diminuem a importância das ações praticadas pelas personagens. Essa técnica pareceria em princípio o que há de mais refratário à existência de um esquema “clássico” de organização narrativa. Apesar, porém, de sua relutância em fornecer dados claros, e sua preferência por acionar no leitor processos inferenciais, o conto de Mansfield é tão clássico quanto o *lay* de Sir Lanval: que os personagens desejam algo é incontestado, e há um ponto da narrativa em que a mulher expressa seu insucesso em realizar esse desejo: “We’ve failed!” As inúmeras perturbações mencionadas ao longo da visita, lacunares como nos pareçam, dão indício de complicações que se opõem a esse desejo; os personagens tentam superá-las algumas vezes, mas isso é finalmente rompido quando o homem se retira. A estória atinge seu clímax no desespero da mulher, mas ela tem ainda uma segunda chance, quando a vizinha lhe oferece espontaneamente flores. Esse gesto, por alguma razão, dá cabo da complicação que rompera a visita, e a mulher convida o homem novamente a visitá-la. A vagueza do conto, portanto, não impede que haja sido moldado seguindo um esquema de exposição, complicação, clímax e desenlace.

Minha interpretação do conto aceita a inferência de que se trata de dois intelectuais apaixonados. Desejam certamente a companhia um do outro, mas também manter sua conversa em nível erudito. Desejam, por alguma razão, evitar menção explícita a essa cumplicidade que sentem, talvez para que permaneça natural. Há, porém, momentos percebidos por eles como de uma perigosa intimidade: uma declaração de amor a uma estátua presente no estúdio, um sorriso de cumplicidade etc. Ambos reagem retornando tão rapidamente quanto possível a uma conversa séria e profissional acerca de assuntos literários. A tensão do conto está justamente na



impossibilidade por eles sentida em usar de palavras simples e diretas para comunicarem um ao outro o que sentem; sua auto-consciência e seu receio de sinceridade excessiva impedem que se aproximem mais. Quando o homem se retira, a mulher tem certeza de que não o verá mais, de que a inépcia de ambos os alienou. O gesto espontâneo e ligeiramente aparvalhado da vizinha—oferecer flores já meio murchas, trazidas em um guarda-chuva—contrasta abertamente com o deles: a vizinha, provavelmente uma mulher só e sem filhos, não tem escrúpulos em demonstrar afeição, e esse gesto singelo e ligeiramente patético comove a protagonista, que o imita, convidando abertamente o homem a vê-la.

Assim, a preferência por inferências ao invés de relato explícito não impede o conto de Mansfield de ser interpretado como baseado na relação entre desejos e obstáculos. Ao final, o desejo não é alcançado, nem o obstáculo inteiramente superado, mas o conto sugere um passo importante na direção de sua superação. Em conformidade com a estrutura vaga do conto, a exposição depende de inferências, e do desenlace conhecemos apenas os primórdios, de modo a entender que o conto “não tem fim”: o ECD foi propositadamente deixado *incompleto*. A meu ver, “Psychology” evidencia que ECD e fluxo de consciência não são mutuamente excludentes, e que as inovações narrativas dessa técnica não agem contra o esquema narrativo clássico, mas dentro dele, sofisticando-o.

Considerações finais

O problema do clímax

Vilares Gancho definiu o clímax como ponto de maior tensão na narrativa, considerando-o como o ponto a partir do

qual a narrativa é organizada. Maria Isabel Barbudo também faz menção ao grau máximo de tensão, acrescentando que se trata de “um ponto de viragem decisivo (*turning point*)” (CEIA [org.]: s/d, *online*). As principais características do clímax seriam, portanto, duas: uma emocional (a tensão) e outra estrutural (a mudança no rumo dos eventos).

Essas características são evidentes no *lay* de Sir Lanval: como Lanval quebrara o voto de sigilo feito à fada, esta não mais lhe aparece; Lanval tem certeza de que a perdeu. Durante seu julgamento, porém, as aias da fada começam a chegar; cada aia é tão bela que quem as vê chegar julga se tratar da amante do cavaleiro. Cada nova chegada deve aumentar no leitor/ouvinte a expectativa de que a amante de Lanval se manifeste. O momento deve ser, para o leitor, o de uma tensão crescente; essa tensão se dissolve no discurso da fada, que eficazmente reverte a sorte do réu.

Mesmo aqui, porém, vemos a inadequação do conceito usualmente aceito de *clímax*. O momento de maior tensão antecede o *turning point*: este é, na verdade, o discurso da fada. Do mesmo modo, na segunda parte do conto de Chaucer, o momento de maior tensão deve ser aquele em que o leitor antecipa a descoberta por parte de Simkin—quando Alan se deita na cama do moleiro pensando deitar-se junto a John—; a partir daí, dá-se uma mudança radical, que leva a um desenlace feliz aos estudantes: desmascarados, conseguem ainda fugir e levar sua farinha. Assim, vê-se que uma das dificuldades do conceito de *clímax* se deve ao fato de que é um composto, onde uma tensão crescente antecipa uma importante mudança de eventos. Tensão e mudança não precisam concorrer.

Um segundo problema é o de que encontrar o momento de maior tensão



não é tarefa para análise estrutural, mas para auto-auscultação. Cabe ao leitor perceber em si quando a tensão dramática se acumula—o que corre o risco de tornar a análise idiossincrática, uma vez que é baseada nos estados psicológicos do leitor, e não nas características formais do texto.

Essa busca pela tensão tem ainda outra complicação: se aceitas as reformulações ao ECD feitas ao longo desta investigação—sem as quais, a meu ver, não conseguiríamos aplicá-lo a todos os textos discutidos—, veremos que a formação de micro-episódios torna mais problemática a descoberta do clímax. Tomemos um micro-episódio de *Gulliver's Travels*:

The only difficulty that remained, was to persuade my Wife, whose consent however I last obtained by the prospect of advantage she proposed to her Children (SWIFT: 2003, pp.143-4)⁸.

Nesta passagem, no início da terceira parte de *Gulliver's Travels*, o desejo de Gulliver já foi exposto. Seu obstáculo é a oposição da esposa. A nova complicação se resume à sentença “The only difficulty that remained, was to persuade my Wife”; o desenlace segue-se imediatamente: “whose consent however I last obtained etc”. Sem acesso direto à conversa entre Gulliver e a esposa, fica difícil entrever algum ponto climático na negociação, a partir do qual ele a consiga convencer; a brevidade mesma do relato não nos leva a crer que

houve problemas, e a esposa pode mesmo haver pensado no argumento favorável à viagem por si. De modo semelhante, em outros episódios dos demais textos, o clímax não teve detecção fácil ou garantida.

Finalmente, a equivalência entre clímax e tensão também se revelou problemática ao longo de nossa investigação. O exemplo acima evidencia que nem todos os episódios de uma narrativa precisam ser tensos. Por outro lado, pode haver episódios inteiros imbuídos de alta tensão: em “Dracula's Guest”, o episódio no qual o lobo está sentado sobre o inglês é o momento de maior perigo; todo ele é altamente tenso—mesmo sua nebulosa exposição, quando o inglês acorda.

Pelo exposto, sinto-me inclinado a rejeitar o clímax como parte independente e necessária da estruturação narrativa, relegando-o a uma sub-seção da complicação, manifesta em momentos específicos; também acredito que deve ser verificado principalmente em seu aspecto estrutural como um *turning point*, e apenas secundariamente em sua relação com um momento *antecedente* de tensão cumulativa.

Por que empregar o ECD?

A exposição acima propôs a análise de dez textos ficcionais de extensão variada, em prosa e verso, pertencentes a gêneros e épocas diferentes, numa amostragem entre os séculos XII a XXI. Em todos eles, foi possível encontrar o ECD como princípio constitutivo atuante,

8 A única dificuldade restante era convencer minha esposa, cujo consentimento obtive finalmente pela expectativa das vantagens que imaginava haver para seus filhos (minha tradução).



embora não como uma estrutura que necessariamente englobaria todo um texto narrativo, mas como uma célula estrutural flexível. Isso aumenta, a meu ver, as chances de que se possa não só manter o estudo do ECD em cursos de graduação, mas lhe atribuir uma pertinência e uma funcionalidade que dificilmente imaginaríamos possível.

À guisa de conclusão, gostaria de justificar a investigação levada a termo em sala. O que ganharíamos ao avançar a proposição de que um esquema de composição pode ser universal? Apesar de ainda não me arriscar a afirmar essa universalidade (o que é uma amostragem de dez textos perante trinta séculos de

literatura?), penso que é desejável, pois nos permitiria explicar melhor o fenômeno da narração, encontrando diretrizes que a guiam em todas as suas aparições. Se verdadeiramente universal, o ECD nos proporciona um meio de justificar nosso recorte entre narração, descrição e argüição, por um lado, e entre ficção narrativa e lírica, por outro. Os poemas de Marie de France e Chaucer são narrativos, não propriamente líricos, embora possam ter seus momentos de beleza descritiva ou contemplativa. Se devidamente testado, o ECD pode fornecer a chave para uma distinção mais precisa entre lírica e narrativa.

RETHINKING NARRATIVE STRUCTURES: AN ACCOUNT OF A CLASSROOM EXPERIMENT

ABSTRACT:

The present article reports the results of an experiment conducted during a course on English Literature focused on narrative fiction. The works read were analyzed using the elemental division *exposition-complication-climax-dénouement*—which is, in its turn, structured around the dichotomy *desire x opposition*—, so that this commonly taught but little employed scheme could be tested and recast, if necessary. Ten verse and prose narratives were analyzed, all belonging to different periods and genres; all displayed at least a threefold division (the climax wasn't unanimously present) but rarely in its pure form: it became evident that, when put to use, it displays properties which make it truly functional as a constitutive principle of narratives, and therefore as a tool for narrative analysis. The article reports and exemplifies these properties.

Keywords: narrative fiction; exposition; complication; climax; dénouement.

Artigo submetido para publicação em: 29/09/2011

Aceito em: 18/11/2011

REFERÊNCIAS

BARBUDO, Maria Isabel. Clímax. In: CEIA, Carlos (org.) *E-Dicionário de Termos Literários*. Web: <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 29/set/2011.



BEHN, Aphra. "The history of the nun, or The fair vow breaker". <http://mason.gmu.edu/~ayadav/Behn%20The%20History%20of%20the%20Nun.pdf> .

BRESSLER, Charles E. (1994). *Literary criticism: an introduction to theory and practice*, 2.ed. Nova Jersey: Prentice Hall.

CHAUCER, Geoffrey (2008). *The Canterbury Tales* (trad. Burton Raffel). Nova Iorque: Modern Library, 2008.

CHESTERTON, G. K. "The Eye of Apollo". In: *Fiction: the eserver collection*. Web: <http://fiction.eserver.org/short/innocence/eyeofapollo.html>.

GANCHO, Cândida Vilares (2006). *Como analisar narrativas*, 9.ed. São Paulo: Ática.

KIPLING, Rudyard. "How the alphabet was made". <http://boop.org/jan/justso/alpha.htm>.

MANSFIELD, Katherine. "Psychology". Disponível em <http://digital.library.upenn.edu/women/mansfield/bliss/psychology.html>.

MARIE DE FRANCE. "The Lay of Sir Launfal" (trad. Judith P. Shoaf). www.english.ufl.edu/exemplaria/marie/lanval.pdf.

SILVA, Sam (2001). "Spite". In: *East of the web: short stories*. Web: <http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/Spit.shtml>. Postada fev/2001.

STOKER, Bram. "Dracula's Guest". In: *The Literature Network*. Web: <http://www.online-literature.com/stoker/821/>.

SWIFT, Jonathan (2003). *Gulliver's travels*. Penguin.

WELLS, H. G. "The Crystal Egg". In: *The Literature Network*. Web: <http://www.online-literature.com/wellshg/2878/>.

Anexo: Guia para fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
UNIDADE CURRICULAR DE INGLÊS

HC040: Literatura em Língua Inglesa I * turma: A * semestre: 2011-1
professor: **Fabiano Seixas Fernandes**

A framework for narrative analysis *based on*

Bressler, Charles E. New Criticism. In: *Literary criticism: an introduction to theory and practice*, 2.ed. New Jersey: Prentice Hall, 1994. pp.36-46.

Gancho, Cândida Vilares. *Elementos da narrativa*. In: *Como analisar narrativas*, 9.ed. São Paulo: Ática, 2009. pp.11-33.

1. Analysis of structure

1.1. Plot

Is it an *action plot*, or is it *psychological*?
How is it divided? (Summarize, indicate page or paragraph numbers of each part: exposition, complication, climax, and dénouement.)

What *desires* shape the narrative? Whose are they? What *oppositions* do they find? How do they come about?

1.2. Characters

1.2.1. Performance

Which character is the *protagonist*? Is it a *hero* or an *anti-hero*?





Are there any *antagonists*?
Are there any *secondary characters*?

1.2.2. Characterization

Which characters are *flat*? Which of the flat characters are *types* or *caricatures*?
Which are *round*? What is their psychological/ideological/moral/social profile?

3. Time

When does the story happen?
Are events narrated *chronologically* or *psychologically*? Are there any *flashbacks*?

4. Setting

Where does the story take place?
Do any of the characteristics of the setting mirror characters' actions, thoughts or beliefs in any way?
What roles does the set play in the story?
Is it mirroring conflicts? Is it in itself causing any sort of conflict? Does it show you how the story will develop in any way?

5. Narrator

What is the story's narrative focus? What is its point-of-view?
Is it a third or first person narrative?
If third, is the narrator an *observer*? Does it address the reader directly? If so, how?
Does it make explicit its opinions? Does it pass judgment on the characters' thoughts and actions? Do you think it is impartial?
If first, is it a witness or the protagonist itself? In what ways do you think its views and its description of events are biased?

2. Close reading

2.1. Words

Are there any words you don't know? Look them up in a dictionary. (One online suggestion: *Dictionary.com*, at <<http://dictionary.reference.com/>>.)
Are there any *repeated words* that may help us understand the story?
Are there any words with special *connotative meanings*?

2.2. Symbols

Can you locate any symbols in the story? Where? What do they represent?

2.3. Allusions

Does this story mention (implicitly or explicitly) any other texts? If so, which? How are they quoted? Why do you think they were quoted?

2.4. Patterns

Are there any patterns (of words, phrases, sentences, figures of speech or allusions) generated in the story? If so, what do they indicate?

Hints

Before taking notes on the above items, it might be useful to write a summary of the story. It may also help to make a list of characters, describing them briefly. If you do these two things, it will be easier to analyze the story according to at least plot and characters.
You may also take notes on anything that looks suspicious, or that you failed to understand. This will help you become aware of your doubts, so you can look for answers.