


A TEORIA DA SUSPENSÃO APLICADA NA ANÁLISE DE ROMANCES

Luís Enrique Cazani Júnior*

 <https://orcid.org/0000-0001-9514-2586>

Como citar este artigo: CAZANI JÚNIOR, L. E. A teoria da suspensão aplicada na análise de romances. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-18, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15833

Submissão: janeiro de 2023. **Aceite:** maio de 2023.

Resumo: Procura-se, neste artigo, expor um modo de análise de romances a partir de suas suspensões. Primeiramente, apresenta-se um estudo sobre esse conceito, situando-o, principalmente, no narrar com Sternberg (1978), além de vislumbrar a temporalidade com Todorov (2013) e a hesitação com Baroni (2014). Em seguida, aplica-se essa teorização em *Robinson Crusóe* (2011), *O Castelo de Otranto* (1996) e *A Dama de Branco* (1944), ilustrando o protocolo metodológico e localizando suspensões específicas. Como resultados, foram levantados 18 modelos de suspensões não excludentes.

Palavras-chave: Suspensão. Suspense. Hesitação. Romance. Narrativa.

* Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), Bauru, SP, Brasil. E-mail: enrique.cazani@unesp.br

INTRODUÇÃO

Etimologicamente, o vocábulo “suspense” provém do latim *suspensus* e manifesta dois sentidos fundamentais: suspensão e hesitação (Moisés, 2013). Linguisticamente, *suspensio* é a palavra correspondente para referir-se ao fenômeno na língua espanhola enquanto, na língua inglesa, aparecem *suspense* e *thriller*. De “suspensão”, derivam elevação, adiamento, flutuação¹ e antecipação. Já de “hesitação”, emanam incerteza, dubiedade e insegurança (Dicionário Michaelis, 2020).

De “elevar” provém aumento de algum gradiente narrativo, como o risco, vinculado às situações climáticas, além da emersão de uma informação que é apresentada, mas o sentido não é produzido integralmente no instante da sua revelação. É um direcionamento ao público que passa a aguardar ansiosamente seu aparecimento. De “adiar” vem interromper ou postergar a conclusão de um evento ou do conflito. De “flutuar” e de “antecipar”, procede a mesma aceção de uma indicação para o espectador. Porém, em “flutuar”, realçam-se circunstâncias que serão exploradas em seguida, destaque dado a elemento que terá algum papel entre as circunstâncias apresentadas.

A suspensão e a hesitação devem ser associadas como causa e efeito, nessa ordem. A hesitação pode atingir a narração a partir da incompletude, ambiguidade ou profundidade. De qualquer forma, ela é gerada pela falta de conhecimento ou certeza a partir de um contexto. À vista disso, o estado de suspense é tido como produto da suspensão como origem e da hesitação como resultado. Esse conceito é genérico, apto de ser visto na maioria das histórias. Por esse motivo, questiona-se se há suspensões e hesitações específicas.

Partindo desse pressuposto, entende-se o suspense como elemento narrativo intrínseco e busca-se encontrar formas distintas de ocorrência a partir de suas premissas: a suspensão e a hesitação (Moisés, 2013). A primeira noção sobressai-se por originar a segunda, sendo exposto um levantamento bibliográfico acerca delas. Em seguida, procura-se ilustrar as premissas com *Robinson Crusóe*, *O Castelo de Otranto* e *A Dama de Branco*.

O marco inicial da pesquisa é o romance burguês moderno, que tem como expoente o escritor Daniel Defoe. Este trabalho contém apenas uma de suas obras que foram estudadas: *Robinson Crusóe*. As suspensões encontradas nesse livro apareceram também em *Os segredos de Lady Roxana* e em *As confissões de Moll Flanders* (Cazani Júnior, 2021). De acordo com Mikhail Bakhtin (1992, p. 316), “o enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera”. Seguindo esse viés, o romance burguês moderno afasta-se da fantasia romanesca até então em voga. Da mesma forma, ele tem sua racionalidade e realismo doméstico questionado pela corrente gótica. *O Castelo de Otranto* é o representante desse movimento, selecionado pelo seu caráter precursor. Por fim, *A Dama de Branco* completa a tríade, ressignificação do gótico vitoriano (Punter; Byron, 2004), com notória importância na literatura.

1 Há elementos intrigantes que permanecem no horizonte da trama como promotores de expectativas, componentes que sobressaem no narrar. Wulff (1996) denomina procedimento similar como a “narrativização de objetos”. Para o autor, a presença de certos elementos especificamente concretos pode gerar significados para a trama.

Este artigo inova não só por reunir discussões sobre componentes pouco debatidos, mas também por abrir um caminho que visa a seu detalhamento, até então inexistente. Ademais, traz obras emblemáticas de gêneros distintos, permitindo vislumbrar vários modos de ocorrência de suspense.

SUSPENSÃO NA AÇÃO DE NARRAR

Teorizando quanto às exposições nas histórias, Meir Sternberg (1978) frisa que alguns enredos têm a contextualização prévia, ao passo que outros não. Ele contrapõe os conceitos clássicos de fábula e de trama para demonstrar como essas descrições são criadas. Na tessitura, os acontecimentos são manipulados, tendendo a superar seu estado original. Então, a situação inicial da trama não é, necessariamente, a da fábula. O olhar de Sternberg (1978) contempla o que o princípio expõe e a localização da instauração do conflito: circunstância em equilíbrio ou não, inserida no princípio ou deslocada, e em bloco ou em fragmentos. Dessa forma, do contato com o início da história, emana impressão, que pode se realizar, ter concretização contraditória parcial ou total, além de apresentar direcionamento como primeira suspensão ou projeção de longa duração da narrativa.

Acredita-se que um dos objetivos do literato é manter o entusiasmo de quem lê. Não basta criar uma motivação para leitura, é preciso desenvolvê-la. Durante a escrita, muitas lacunas são instituídas e superadas à medida que se avança na trama. Para Sternberg (1978, p. 45, tradução nossa), “a orientação do escritor é, em outras palavras, essencialmente retórica, pois ele não pode deixar de ter o interesse do leitor e suas possíveis reações constantemente em mente”² e “um dos principais meios de se criar, intensificar ou prolongar o suspense consiste em impedir temporariamente (‘suspender’) a progressão natural da ação” (p. 159)³.

De fato, toda obra literária abre uma série de lacunas que o leitor deve preencher através da construção de hipóteses, à luz das quais vários componentes da obra são contabilizados, interligados e padronizados (Sternberg, 1978, p. 50, tradução nossa)⁴.

Deriva desse pensamento o entendimento de que o suspense é intrínseco à contação, efeito de sentido proveniente do protelar, ressaltar, questionar, interromper e delongar. Expõe-se a premissa, informa-se, gera-se a brecha, fecha-se ela, abrem-se e fecham-se outras ao bel-prazer, adia-se e suspende-se a progressão até a resolução. O objetivo é incentivar a fruição: avança-se para isso; interrompe-se e posterga-se também. Ante a lacuna, uma suspensão. É necessário que um sentido tenha sido rompido para ser retomado. A lacuna é um vazio a ser preenchido e essa completude está vinculada ao contexto de sua abertura.

2 Texto original: “The literary writer’s orientation is, in the other words, essentially rhetorical in that he cannot but have the reader’s interest and possible reactions constantly in mind”.

3 Texto original: “One of the prime means of creating, intensifying, or prolonging suspense consists in the author’s temporarily impeding (‘suspending’) the natural progression of the action, especially its onward rush toward some expected climax, by interposition of more or less extraneous matter”.

4 Texto original: “Most of the answers to these questions, however, are not provided explicitly, fully and authoritatively (let alone immediately) by the text, but must be worked out by the reader himself on the basis of the implicit guidance it affords. In fact, every literary work opens a number of gaps that have to be filled in by the reader through the construction of hypotheses, in the light of which various components of the work are accounted for, linked and brought into pattern”.

Em um estudo sobre as contradições do suspense, Robert Yanal (1996) parte também do princípio da elaboração de histórias para justificar que esse recurso integra todos os gêneros do discurso. De acordo com o pesquisador, o relato ocorre de modo fragmentado, favorecendo que se construa o interesse no aprofundamento de cada situação. A ação não é concluída assim que ela é apresentada, mas desenvolvida alinhada à ambição do seu realizador. Ainda sobre o ato de narrar, em trabalho sobre virtualidade, Marie-Laure Ryan (2001) vislumbra três possibilidades imersivas: espacial, espaço-temporal e temporal. O primeiro modelo favorece a entrada do leitor no campo da ficção enquanto, no segundo e no terceiro, aprofunda-se a relação e estimula-se a vivência do enredo, respectivamente. Na passagem do mundo real para textual, ocorre uma ruptura. Em seguida, concretiza-se a leitura com a união de informações que são fornecidas em um processo de simulação mental, cheio de questionamentos, pausas e restabelecimentos.

Enquanto a imersão espacial e espaço-temporal nos convidam a desacelerar o ritmo da leitura e, ocasionalmente, a reler uma passagem para que possamos permanecer em uma cena particularmente agradável, a imersão temporal pura nos incita a percorrer o texto em direção ao feliz estado de retrospectiva onisciência. Imersão temporal é o desejo do leitor pelo conhecimento que o espera no final do tempo narrativo. Suspense, o nome técnico para esse desejo, é um dos efeitos literários mais apreciados, mas também um dos mais negligenciados pelos narratologistas, em parte por causa de sua associação com a literatura popular, mas principalmente por sua resistência obstinada à teorização (Ryan, 2001, p. 140, tradução nossa)⁵.

Ryan (2001) propõe uma gradação de intensidade de efeito da leitura contendo quatro interrogações específicas, sem considerar questões temporais como indica a maioria dos autores: *what*, *how* (ou *why*), *who* e *metasuspense*. O pronome *what* promove o maior impacto e é sintetizado pela questão: “O que acontecerá a seguir?” (Ryan, 2001, p. 143, tradução nossa)⁶. Já os advérbios *how* e *why* fundam o entendimento de como e por que ocorreram tais ações, ou seja, “resultado é dado antecipadamente através do fenômeno conhecido como prolepsis (ou catáfora) e o foco da atenção não é o futuro, mas a pré-história de determinado estado” (Ryan, 2001, p. 144, tradução nossa)⁷. Já o pronome *who* sinaliza a busca por uma identidade.

Ao analisar essa gradação, compreende-se que a primeira pergunta pode ser vinculada às ocorrências relacionadas tanto ao passado quanto ao presente. Já a segunda e a terceira são buscas essencialmente pretéritas. Tradicionalmente, ambas as questões não são consideradas promotoras de suspense por Todorov (2013). Na verdade, Ryan (2001) apenas delimita centros de interesse: identidade, modo ou justificativa da história. Pode-se resumi-las estruturalmente como

5 Texto original: “While spatial and spatio-temporal immersion invite us to slow down the pace of reading, and occasionally to reread a passage so that we may linger on a particularly pleasurable scene, pure temporal immersion incites us to rush through the text toward the blissful state of retrospective omniscience. Temporal immersion is the reader’s desire for the knowledge that awaits her at the end of narrative time. Suspense, the technical name for this desire, is one of the most widely appreciated literary effects, but also one of the most neglected by narratologists, in part because of its association with popular literature, but mainly because of its stubborn resistance to theorization”.

6 Texto original: “What will happen next?”.

7 Texto original: “The outcome is given in advance through a phenomenon known as prolepsis (or cataphora), and the focus of attention is not the future but the prehistory of a certain state”.

cadeias de acontecimentos: da causa ao efeito, do efeito para causa, do efeito e do causador, além da causa unificadora, na devida ordem. Ryan (2001) expande a proposição de Todorov (2013) a respeito do processo, já que ele postula apenas dois caminhos: da causa ao efeito e do efeito para causa. Ademais, essa explanação assemelha-se à concepção de Sternberg (1978) acerca do incitamento de perguntas pela suspensão, porém a autora as delimitou.

Para encerrar esse olhar geralista, no paradigma linguístico-semiótico, Algirdas Greimas sinaliza que o suspense é gerado a partir de uma necessidade que emerge e que deve ser suprida. Para a ilustração, ele utiliza as funções das personagens cunhadas por Vladimir Propp: “surgimento, na narrativa, da função proppiana *instauração da falta* produz um suspense, uma expectativa em função da *liquidação da falta*” (Greimas; Courtés, 2016, p. 491). Como cada função representa uma ação ou etapa do conto maravilhoso, depreende-se a manifestação durante todo seu desenvolvimento.

Dessa forma, a suspensão é considerada uma técnica, responsável pela preservação do entusiasmo da história. A seguir, apresentam-se algumas notas mais específicas sobre a estratégia, superando aberturas, interrogações e lacunas vistas até agora.

TENSIONAMENTO E TEMPORALIDADE

Indo além da ideia de inerência, alguns autores tecem comentários mais pontuais sobre a suspensão. Ao associar os saberes cognitivos com os literários na busca pela compreensão do deleite do público, o pesquisador Raphael Baroni (2007, p. 24, tradução nossa) observa que o suspense, como uma reação, nasce do tensionamento, preferindo o termo “avatar” para referir-se a essa problemática: “o complexo fenômeno da tensão narrativa tem como seus avatares a curiosidade, o suspense e a surpresa”⁸. Outrossim, Baroni (2007, p. 24, tradução nossa) cita os requisitos para sua promoção: “suspense (que depende da narração cronológica), curiosidade (gerada pela exposição atrasada) e surpresa (que repentinamente traz dados que não eram conhecidos)”⁹. Do trecho, conclui-se que a curiosidade advém do protelamento de um evento, o suspense aflui da linearidade e do encadeamento em oposição à anacronia, e a surpresa vem da novidade. São formas distintas geradas no mesmo processo, o que explicaria a complexidade colocada pelo autor.

Em sua tipologia da narrativa policial, Todorov (2013) distingue curiosidade e suspense como consequências, conceitos que marcam suas definições de gêneros. A curiosidade decorre de mistérios deixados no passado enquanto o suspense instiga uma mirada para o futuro. Nota-se a temporalidade como marca importante de diferenciação entre os elementos suspensos:

A primeira pode ser chamada de curiosidade: sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certo indício) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados

8 Texto original: “le phénomène complexe de la tension narrative et de ses avatares que sont la curiosité, le suspense et la surprise”.

9 Texto original: “le suspense (qui dépend d’une narration chronologique), la curiosité (qui est produite par une exposition retardée) et la surprise (qui fait surgir soudainement une information que l’on ignorait auparavant)”.

iniciais (gangsters que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer; isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades) (Todorov, 2013, p. 99).

Atenta-se à diferença entre as visões de curiosidade desses autores: ação adia-da em um vira pretérito no outro. De qualquer forma, classifica-se como reação. Já quanto ao suspense, a relevância está na sucessão. É preciso avaliar se esse atributo gerado determina o enunciado. Tanto o excerto de Baroni (2007) quanto o de Todorov (2013) mostram aplicações comuns que resultariam no fenômeno. Embora seu texto contenha caracterizações do mistério e do suspense como gêneros do discurso, Todorov (2013) apenas ilustra o cenário com elementos das duas vertentes na passagem acima, um entendimento que pode ser estendido. De qualquer forma, a completude da suspensão com dados pretéritos gera a curiosidade, ao passo que do futuro vem o suspense. São duas formas distintas de superar a hesitação.

É importante lembrar que Ryan (2001) vai além desses polos indicados por ele, visto na seção anterior. Noel Carroll (2001, p. 257, tradução nossa) tem uma perspectiva equivalente ao postular que: “em mistérios com o modo de detecção clássico, estamos caracteristicamente incertos sobre o que aconteceu no passado, já em ficções de suspense, não temos certeza sobre o que acontecerá”¹⁰.

HESSITAÇÃO: PREVISIBILIDADE E POSSIBILIDADES RESOLUTIVAS

Entendendo o suspense como suspensão e hesitação (Moisés, 2013), há estudiosos que preferem elencar as possibilidades resolutivas enquanto outros discutiram sua previsibilidade. Ambos os fatores estão relacionados à hesitação. Em avaliação do suspense como valor estético, Baroni (2014, p. 71) afirma que “a narrativa é amarrada pela produção de um suspense quando o evento narrado se articula com virtualidades alternativas daquilo que poderia ocorrer”. Esse excerto revela que há uma sinalização de perspectivas.

Em um exame sobre filmes, Hans Jurgen Wulff (1996) manifesta posicionamento similar, centrando nas reações suscitadas, e levantando a probabilidade de ocorrência de ações, os indicadores e as referências. Segundo ele: “a experiência do suspense consiste essencialmente em calcular, esperar e avaliar igualmente o evento que se aproxima. Eu chamo a atividade de antecipação” (Wulff, 1996, p. 1, tradução nossa)¹¹. Ainda, segundo ele, o público espera determinado resultado.

Ao superar sua visão, concretiza-se esta matéria:

Experiência de suspense não se estabelece a partir de algo excitante exibido no filme. Pelo contrário, resulta da extrapolação de possíveis eventos de determinada situação, como resultado concomitante da atividade de antecipação. Não é o que o filme exhibe, mas o que ele revela, é esse o assunto da análise do suspense (Wulff, 1996, p. 21, tradução nossa)¹².

10 Texto original: “for in mysteries in the classical detection mode, we are characteristically uncertain about what has happened in the past, whereas with suspense fictions we are uncertain about what will happen”.

11 Texto original: “the experience of suspense essentially lies in equally calculating, expecting and evaluating a coming event. I call this activity anticipation”.

12 Texto original: “The experience of suspense does not live from something exciting being shown in a film. Rather, it results from the extrapolation of possible events from a given situation, it is the result, or concomitant, of the anticipating activity. It is not what the film shows, but what it discloses, that is the subject of the analysis of suspense”.

Na prática, concorrem as previsões do público, geradas a partir dos elementos da história, com as efetivações que devem excedê-las. Para uns, instigam-se miradas em caminhos que não serão percorridos; para outros, informa-se qual será ele para promoção dessa reação no aguardo. No audiovisual, o som extra-campo, ou *close*, prenuncia um evento. Já em textos, advérbios e conjunções demonstram mudanças:

Parece apropriado determinada classe de elementos textuais que servem ao propósito, dentro da estrutura da recepção textual, de evocar ou indicar possíveis cursos futuros de eventos. Semanticamente, esses elementos da construção do suspense podem ser tomados como “catáfora”, referências que apontam para informações subsequentes no texto. Eles ajudam a moldar o escopo de expectativa dos espectadores. As catáforas não são usadas principalmente para a representação ou a exposição do curso narrativo dos eventos, mas para a manipulação do curso antecipado, a modulação da área para soluções de problemas nas quais os espectadores se movem e se orientam (Wulff, 1996, p. 2, tradução nossa)¹³.

Ainda sobre o desenlace, Yanal (1996, p. 146, tradução nossa) defende ser indispensável a ausência de conhecimento a respeito dele: “a incerteza sobre o resultado da narrativa parece ser condição necessária para o suspense, pois uma pessoa não pode estar em suspense quanto a um resultado que já conhece”¹⁴. Ademais, a afeição pelas circunstâncias experienciadas é outro fator importante posto pelo autor. Nas palavras de Yanal (1996, p. 146, tradução nossa), “parece ser impossível ficar em suspense sobre o resultado de uma situação que não lhe interessa”¹⁵.

O sentimento do suspense é uma emoção desconfortável. Quando estamos em um estado de suspense – sobre o resultado da cirurgia, sobre se as bombas cairão novamente esta noite, sobre os resultados do teste, e assim por diante – estamos em estado de desconforto que pode variar de leve a agudo. Nesses casos, é claramente a própria incerteza que contribui com a dor para a emoção, um fato expresso pelos ditos dos ansiosos (Yanal, 1996, p. 152, tradução nossa)¹⁶.

Sobre revisitar um filme, Carroll (2001) parte da mesma premissa e expõe preocupação equivalente à de Yanal (1996). Afinal, o que motiva o retorno do espectador a uma produção se o pressuposto que funda o gênero perde sua validade? A princípio, o pesquisador entende o fenômeno como uma sensação desencadeada por estimulação, que “pode evoluir em reação à narrativa inteira ou em resposta a cenas ou sequências discretas dentro de uma narrativa maior,

13 Texto original: “It seems appropriate to determine classes of textual elements that serve the purpose, within the framework of textual reception, of evoking or indicating possible future courses of events. Semantically, these elements of suspense construction can be taken as cataphora, as textual references pointing to subsequent information in the text. They help to shape the viewers’ scope of expectation. The cataphora are not used primarily for the representation or the exposition of the narrative course of events, but rather for the manipulation of the anticipated course, the modulation of the area for problem solutions in which viewers move and orientate themselves”.

14 Texto original: “this uncertainty as to the narrative’s outcome would seem to be a necessary condition for suspense, for it would seem that a person cannot be in suspense regarding an outcome he already knows”.

15 Texto original: “it may be impossible to be held in suspense over the outcome of a situation that does not interest you”.

16 Texto original: “Feeling suspense is an uncomfortable emotion. When we are in a state of suspense – over the outcome of the surgery, over whether the bombs will fall again tonight, over the results of the test, and so on – we are in a state of discomfort which may range from slight to acute. In such cases, it is clearly the uncertainty itself that contributes the pain to the emotion, a fact expressed by the sayings of the anxious”.

cuja estrutura geral pode ou não ser suspense” (Carroll, 2001, p. 256-257, tradução nossa)¹⁷. Logo, a manifestação pode ser específica ou abrangente. Carroll (2001) nomeia esse reassistir de *anomalous suspense*. Para ele, o querer-esquecer do espectador insere-o novamente na narrativa. Em vez de excedência e de variabilidade, ele propõe a presença de apenas duas contrariedades como o resultado da suspensão:

Resumindo, então, como resposta à ficção, geralmente o suspense é

1. *uma emoção concomitante à narração de um curso de eventos*
2. *na qual o curso de eventos aponta para dois resultados logicamente opostos*
3. *cuja oposição é destacada (a ponto de preocupar a atenção do público) e*
4. *na qual um dos resultados alternativos é moralmente correto, mas improvável (embora viva) ou pelo menos não mais provável que sua alternativa, enquanto*
5. *o outro resultado é moralmente incorreto ou mau, mas provável* (Carroll, 2001, p. 260, tradução nossa)¹⁸.

Em discussão sobre *thrillers* americanos, Martin Rubin (1999) expressa posicionamento semelhante ao de Carroll (2001). Segundo o autor, os filmes são compostos por polarizações: “o espectador é suspenso entre sentimentos conflitantes – e essa suspensão está relacionada ao conceito de suspense, um dos ingredientes principais do *thriller*” (Rubin, 1999, p. 6, tradução nossa)¹⁹. Um atrito é gerado por ideias distintas, eventos complexos ou arranjos singulares:

Suspense envolve centralmente a ideia de suspensão. Somos suspensos entre pergunta e resposta, entre antecipação e resolução, entre respostas alternativas à pergunta feita e, às vezes, entre emoções ambivalentes e simpatias que são despertadas por uma situação cheia de suspense (Rubin, 1999, p. 35, tradução nossa)²⁰.

Nota-se a tentativa de definir o suspense do gênero *thriller* a partir da suspensão. Esse não é o objetivo deste trabalho. O que se coloca como singular pelo autor é possível de ser visto em tramas diversas, ainda que de forma acessória. Aqui, procura-se apenas colher amostras.

Retomando a polêmica sobre a previsão, David Bordwell (1985) vislumbra a inferência na produção de sentido filmico fora de uma obra. No processo perceptivo, recebe-se, coleta-se, analisa-se, associa-se, supõe-se, comprova-se ou refuta-se informação “com base em premissas fornecidas por dados, pelas regras internalizadas ou pelo conhecimento prévio” (Bordwell, 1985, p. 31, tradução nossa)²¹. Dessa forma, vivências e convenções auxiliam na constituição de um viés na atividade especulatória: “a história é um padrão que os observadores

17 Texto original: “They can evolve in reaction to whole narratives, or in response to discrete scenes or sequences within a larger narrative whose overall structure may or may not be suspenseful”.

18 Texto original: “Summarizing then, as a response to fiction, generally suspense is 1. an emotional concomitant to the narration of a course of events 2. which course of events points to two logically opposed outcomes 3. whose opposition is made salient (to the point of preoccupying the audience’s attention) and 4. where one of the alternative outcomes is morally correct but improbable (although live) or at least no more probable than its alternative, while 5. the other outcome is morally incorrect or evil, but probable”.

19 Texto original: “The viewer is suspended between conflicting feelings – and this suspension is related to the concept of suspense, one of the primary ingredients of the thriller”.

20 Texto original: “Suspense centrally involves the idea of suspension. We are suspended between question and answer, between anticipation and resolution, between alternative answers to the question posed, and sometimes between ambivalent emotions and sympathies that are aroused by a suspenseful situation”.

21 Texto original: “basándose en ‘premisas’ proporcionadas por los datos, por reglas interiorizadas o por el conocimiento previo”.

narrativos criam por meio de suposições e de inferências. É o resultado da captura de elementos-chave, aplicação de esquemas e estruturas, além de teste de hipóteses” (Bordwell, 1985, p. 49, tradução nossa)²². Devem existir suspensões comuns em enunciados do mesmo tipo, ensejando a necessidade de buscá-las.

A BUSCA PELAS SUSPENSÕES E HESITAÇÕES ESPECÍFICAS

Após um cotejo pelos principais autores, diferentes olhares sobre o suspense aparecem: emoção, reação, consequência, sensação e desejo; o intrínseco ao narrar, pontual como artifício e específico como gênero do discurso. Com Moisés (2013), chega-se à suspensão e à hesitação como categorias fundamentais. A partir de Baroni (2007), notam-se sentidos distintos gerados no mesmo processo de tensionamento: surpresa, curiosidade ou suspense. De Todorov (2013), extrai-se a direção que determina dois deles: passado ou futuro. Com Wulff (1996), encontra-se a antecipação como suspensão. Em Carroll (2001) e Yanal (1996), vêm indicações sobre as resoluções. De Baroni (2014) e de Sternberg (1978), advêm as possibilidades vislumbradas no relatar. Em Sternberg (1978), entende-se como são instauradas lacunas na contação e criadas hipóteses do início. Ryan (2001) propõe quatro interrogações e Bordwell (1985) sugere a inferência.

Dessas miradas, as projeções ou os desdobramentos esperados do conflito com Sternberg (1978), seu resultado com Baroni (2014), a temporalidade com Todorov (2013) e estratégias de fornecimento de informações são destacados nesta pesquisa de suspensões e de hesitação em narrativas. Priorizou-se na escolha das obras seu enquadramento em movimentos distintos com algum relacionamento. Em seguida, sua relevância dentro dessas correntes. São elas: *Robinson Crusóé* (romance burguês inglês), *O Castelo de Otranto* (romance gótico) e *A Dama de Branco* (romance sensacionalista ou gótico vitoriano). É importante pontuar que o romance gótico se contrapõe ao realismo doméstico e à racionalidade setecentista burguesa, tendo elementos ressignificados no século seguinte, na Era Vitoriana.

ROBINSON CRUSÓÉ, UM ROMANCE BURGÊS INGLÊS MODERNO

Robinson Crusóé foi lançado em 1719, com um extenso subtítulo que resume sua história:

A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusóé, de York, marujo: que viveu vinte e oito anos sozinho numa ilha deserta na costa da América, perto da embocadura do grande Rio Orinoco; tendo sido lançado à costa por um naufrágio, no qual morreram todos os homens, menos ele, com um relato de como foi, afinal, estranhamente salvo por piratas (Defoe, 2011 p. 41).

A suspensão subtítular incita os seguintes questionamentos: como ocorre o naufrágio? Como Crusóé sobrevive na “Ilha do Desespero”? Como consegue retornar para a civilização? O leitor busca entre as linhas as respostas para tais perguntas, sabendo do naufrágio, do isolamento e do salvamento de Crusóé,

²² Texto original: “La historia es, pues, una pauta que los perceptores de narraciones crean a través de asunciones e inferencias. Es el resultado de captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis”.

condensados nessa exposição, como suspensões de fatos importantes. Sua origem seriada pode justificar essa utilização. As indagações avivam o deciframento sobre as circunstâncias e o modo de ocorrências. A descrição tem os principais resultados, limitando a incerteza às qualificações “estranhas”, “estranhamente” e “surpreendentes”.

O caráter antecipatório vai além desse subtítulo. No narrar, há inúmeras suspensões de mudança da experiência, por exemplo: “conduzindo diretamente à vida de infortúnios que mais adiante haveria de me caber” (Defoe, 2011, p. 46); “aquilo seria minha ruína” (p. 50); “o mar, pelo qual eu nunca antes tinha viajado, crescia muito, embora nada como mais tarde eu chegaria a ver; não, nem mesmo como o que veria poucos dias depois” (p. 51); “o pior ainda estava por vir” (p. 56); “mas quis minha má sorte que eu mantivesse o rumo” (p. 59); “ainda passei por terríveis infortúnios nessa viagem” (p. 63); “amostra dos sofrimentos que ainda me aguardavam, como a sequência da presente história irá revelar” (p. 65), e “outros acontecimentos intercederam, e mais adiante eu seria o agente voluntário do meu próprio infortúnio” (p. 88). Isso se assemelha ao elemento catafórico postulado por Wulff (1996).

Dois temporalidades foram encontradas: de quando Crusoe narra suas aventuras e de quando ocorreram os fatos narrados, subdivididas em muitas outras pela extensão biográfica. Pouco é dito da primeira, que apenas situou sobre o estado final. Seu olhar é direcionado para o passado, não instituindo o suspense (Todorov, 2013). Dessa forma, pode-se afirmar que *Robinson Crusoe* é o primado da antecipação pelo subtítulo contendo eventos e desfechos, além das indicações de alterações. Indo além dele, aponta-se o título também como fornecedor de dado importante. Há um grau limitado de hesitação pelos adiantamentos. Do sentido de suspensão como a necessidade de elevar para protelar, seus ápices são estáticos, conhecidos, esperados e retardados.

Quadro 1 – Síntese das principais suspensões encontradas em *Robinson Crusoe*

Suspensão	Descrição	Hesitação	Exemplo
Denominação	Títulos e subtítulos apresentam informações importantes ao leitor.	Conhecimento pontual sobre certos elementos.	“Robinson Crusoe”
Fatos importantes	Indicação de eventos concretos que serão explorados na trama.	A apresentação do que aconteceu instiga a curiosidade de como ocorreu.	“lançado à costa por um naufrágio” e “salvo por piratas”.
Questionamentos do leitor	Do relato advêm dúvidas sobre as ocorrências apresentadas. O leitor anseia por sua explicação.	Sabe-se o que aconteceu, mas não a forma como ocorreu.	“Como se deu o naufrágio?” e “Como ele foi salvo por piratas?”.
Mudança	Palavras sinalizam mudanças ou intensificação de um estado.	O resultado é determinado, mas não é especificado.	“o pior ainda estava por vir” (Defoe, 2011, p. 56).

O CASTELO DE OTRANTO, UM ROMANCE GÓTICO

Em *O Castelo de Otranto*, obra fundadora da corrente gótica, publicada em 1764 e escrita por Horace Walpole, o espírito do fundador aparece gradualmente para sancionar uma profecia sobre a usurpação do local que nomeia a trama.

Nota-se logo no início da história uma urgência em suspenso, tornando-se a principal projeção: “o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo” (Walpole, 1996, p. 30). Como questionamento: quem é ele? Essa maldição é mencionada outras vezes, como: “Talvez não saiba que existe uma profecia” (p. 122) e em: “Há um destino que pende sobre nós. A mão da Providência está prestes a... Oh! Se eu pudesse salvá-las do naufrágio!” (p. 108). Algumas vezes, o alarde é direcionado para Matilda, a herdeira do usurpador: “A raça de um tirano deve ser varrida da face da terra até a terceira ou quarta geração” (p. 112). Por fim, a moçoila questiona os pedidos de sua mãe para rezar por Afonso: “meu destino está ligado a algo que se relaciona com ele” (p. 55) e “é o mistério que ela mantém que me inspira assim... Não sei que nome dar a isso. Como ela nunca age por capricho, tenho certeza de que há algum segredo fatal” (p. 55). O leitor espera sua materialização. Essa mirada é futura, apta a promover suspense (Todorov, 2013) pelo finamento no horizonte e pelo pânico das personagens, o primeiro associado à maldição e o segundo à pressão para superá-la.

David Punter e Glennis Byron (2004, p. 19) entendem a estrutura do romance gótico como sendo uma “tragédia degradada”. Desse olhar, depreende-se que a “peripécia”, a “catástrofe” e o “reconhecimento” (Aristóteles, 1966) aparecem em textos do gênero. Em sua poética, Aristóteles (1966, p. 80-81) conceitua “catástrofe” como “ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos”; “peripécia” é compreendida como “mutação dos sucessos, no contrário”; e “reconhecimento” marca a “passagem do ignorar ao conhecer”. Sintetizando as concepções, danos diversos, resultados contrários aos esperados e constatações de identidades são os sentidos desdobrados, respectivamente.

No prefácio de *O Castelo de Otranto*, o autor cita dois desses recursos: “tudo aí aponta diretamente para a catástrofe” (Walpole, 1996, p. 15) e “castelo medieval funciona como se fosse um palco teatral cheio de truques, ocorre uma história, feita de peripécias que se sucedem em lances dramáticos: suspense, medo, terror” (p. 8). A maldição já citada é tida como uma catástrofe. Além dela, há uma suspensão de reconhecimento. É por meio de uma cicatriz que a identidade de Teodoro é esclarecida, primeiramente, como sendo filho do padre e, depois, de Afonso. A falsa constatação ocorre para protegê-lo do vilão: “Quando se inclinou, a sua camisa escorregou para abaixo do ombro, descobrindo a marca de uma seta avermelhada: ‘Louvor aos céus!’, exclamou o santo homem, perplexo: ‘Que estou vendo? É meu filho! Meu Teodoro!’” (Walpole, 1996, p. 73).

Por fim, no ponto alto da história, Manfredo assassina a filha em uma peripécia, achando que era Isabela:

Esgueirando-se imperceptivelmente pelas naves laterais, e guiado por um imperfeito raio de luar que brilhava através dos vitrais, avançou em direção ao túmulo de Afonso, para onde o dirigiam sussurros indistintos das pessoas que ele procurava. Os primeiros sons que ouviu foram:

- Mas, ai! Será que isso depende de mim? Manfredo nunca permitirá o nosso casamento.
- Não, isto irá impedi-lo – gritou o tirano, sacando sua adaga e enterrando-a por cima do ombro, no peito da pessoa que então exclamou:
- Ai de mim, fui ferida! – gritou Matilda, tombando (Walpole, 1996, p. 127).

Essa história tem ações fantasmagóricas. Para compreender a estratégia narrativa que permeia esse caráter, deve-se, em primeiro lugar, identificar a natureza do incidente de forma geral: comum ou sobrenatural; essa última caracteriza o gênero. Em *O Castelo de Otranto*, os eventos são essencialmente extraterrenos. Porém, pode-se vislumbrar uma situação em que há dúvida sobre o fenômeno. No cerne está a ambiguidade: “a personagem não está completamente certa quanto à interpretação que deve dar aos fatos” (Todorov, 2017, p. 43). Logo é uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 31). A racionalização resultaria no conceito todoroviano de “sobrenatural explicado”. O interessante é que, antes dessa elucidação, feitos comuns podem advir sob essa aura de indeterminação.

Sons são comuns nas histórias. Contudo, sua matriz é construída com afinco em *O Castelo de Otranto*. Isso se deve à colocação das personagens em situações que transcorrem próximo da escuridão. A visualidade não é nítida, requerendo preenchimento na decodificação e instilada a necessidade de esclarecer a fonte do ruído. Barulhos invadem as cenas. Eventos fora de campo são desenvolvidos e escutados: chegadas são anunciadas e rumos são fornecidos. Desvenda-se a natureza, revela-se o causador e desenvolve-se a ação. Isso promove a ansiedade pela lentidão da personagem, que não é impulsiva, mas cautelosa no processo. É importante destacar que não saber é diferente de saber parcialmente e inteiramente. Cada um oferece oportunidade distinta de completude imaginativa. A paranoia também pode aparecer nesse contexto.

Quadro 2 – Síntese das principais suspensões encontradas em *O Castelo de Otranto*

Suspensão	Descrição	Hesitação	Exemplo
Sobrenatural	Um evento extraordinário pode gerar dúvidas sobre sua real natureza e origem.	São seres sobrenaturais ou há alguma explicação lógica para essa manifestação?	O fantasma do fundador é uma manifestação sobrenatural.
Catástrofe	Maldição ou profecia é colocada no horizonte da narrativa.	Espera-se sua concretização.	“o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse” (Walpole, 1996, p. 30).
Enigma	Segredos permeiam a trama.	Resolução do mistério.	“seu verdadeiro proprietário crescesse” (Walpole, 1996, p. 122).

(continua)

Quadro 2 – Síntese das principais suspensões encontradas em *O Castelo de Otranto* (conclusão)

Suspensão	Descrição	Hesitação	Exemplo
Penalização	O senso de justiça prevalece na história.	A culpabilidade será atribuída?	A culpabilização da linhagem usurpadora.
Reconhecimento	Uma identidade ou laço oculto advém.	A trama sinaliza as possibilidades.	Teodoro é identificado como verdadeiro herdeiro de Otranto a partir de uma cicatriz.
Peripécia	Age-se para obter um resultado, mas consegue-se o oposto.	O desfecho não é o esperado.	Manfredo mata Matilda achando que era Isabela.
Sonora	O narrar na penumbra exige completude sonora.	Equívocos podem ocorrer na decodificação sonora.	Manfredo confunde as vozes de Isabela e Matilda.

A DAMA DE BRANCO, UM ROMANCE GÓTICO VITORIANO²³

Na obra *A Dama de Branco*, escrita por Wilkie Collins e publicada em 1859, Walter é contratado para ministrar aulas de Arte para Laura e Marian em outro distrito. No caminho, ele encontra uma moça em fuga vestida toda de branco, auxiliando-a. Em suas palavras: “tudo o que consegui discernir distintamente ao luar foram umas faces jovens, incolores, descarnadas, impressionantes” (Collins, 1944, p. 11). Esse contato inicial gera estranhamento: “mão fria, mesmo naquela noite escaldante” (Collins, 1944, p. 13). Traços mórbidos e fantasmagóricos são empregados na qualificação da garota: branquitude nas vestes e gelidez no toque²⁴. Como suspensão preliminar, quem é aquela moça? O conflito é desenvolvido a partir dessa premissa. De modo geral, o acontecimento assombroso de *A Dama de Branco* desponta nessa penumbra, mas não perdura, sendo explicado (Todorov, 2017). O caráter extraordinário desfaz-se nos outros encontros. O trecho funda a busca por uma identidade, porém o recurso se complexifica nessa corrente: contesta-se a identificação.

Do diálogo entre Walter e a moça de branco, surgiram os elementos que são explorados em seguida: conhece “muitos homens da classe dos baronetes?” (Collins, 1944, p. 14), “fui cruelmente tratada” (p. 14), “nasci no Hampshire, mas durante certo tempo frequentei uma escola em Cumberland” (p. 15) e “estimo em atenção à Sra. Fairlie” (p. 15). Esses dados ficam “à deriva”, utilizados para esclarecimento da origem da desconhecida, suspensões de dados importantes. Além deles, há interrogações explícitas. Observa-se que é estratégia distinta da empregada por Defoe de antecipar desfechos e de indicar alterações de experiência, isto é, de fornecer respostas em vez de perguntas:

²³ O romance sensacionalista, sensacional ou de sensações foi denominado, por Punter e Byron (2004), corrente oitocentista gótica ou gótico vitoriano devido à proximidade dessas estruturas.

²⁴ Em outra passagem, Marian e Walter vão até uma escola do povoado para buscar informações sobre Anne e escutam o discurso: “Se ouvirem mais uma palavra nesta escola a respeito de fantasmas, terão todos que haver comigo” (Collins, 1944, p. 52). Essa repreensão foi motivada pela fala de um aluno que vira a moça no cemitério, avaliando-a como uma assombração.

Que fizeras eu? Ajudara uma vítima da mais horrível de todas as prisões injustas a fugir, ou facilitara a libertação, em Londres, de uma criatura infeliz, cujos atos era meu dever, como o era de todos os homens, acompanhar e vigiar piedosamente? [...]

Teria a pobre criatura sofrido algum dano? Onde teria mandado parar a condução? Que seria dela naquele instante? Teria sido perseguida e capturada pelos homens do cabriolé? Ou estaria ainda senhora absoluta de todos os seus atos? E estaríamos nós seguindo pelos nossos caminhos divergentes, na direção de um ponto, no futuro misterioso, onde uma vez mais nos encontraríamos, um dia? (Collins, 1944, p. 18).

Esclarecida a identidade da moça de branco, Anne Catherick, sua similitude com Laura Fairlie intriga Walter, sublinhado nas seguintes passagens: “semelhança entre a fugitiva do asilo e a minha discípula de Limmerigde House” (Collins, 1944, p. 36) e em: “Anne Catherick e ela seriam irmãs gêmeas na identidade de seus tipos, o reflexo vivo uma da outra” (p. 60). A mãe de Anne vai até Blackwater Park ao ouvir sobre a possibilidade de sua filha estar ali, mas era Laura: “eu tinha ouvido que uma estranha com traços semelhantes com a filha dela tinha sido avistada nessas mediações” (p. 145). Da identificação, chega-se à razão de os traços serem parecidos, ocultada em grande parte da narrativa: elas são irmãs, filhas do mesmo pai, sr. Fairlie.

Diferentemente do gótico clássico, aquilo vislumbrado como catástrofe não tem envolvimento supersticioso. Na preparação dos proclamas, alguns alardes surgem acerca do testamento de Laura; são antecipações ou indicações negativas quanto a um evento indeterminado relacionado, intensificadas à medida que ele se aproxima: suspensão regressiva. São insinuações sobre o futuro de Laura que se espera. Do sugerido em: “a previsão de um perigo que estava oculto no futuro era muito intensa em mim” (Collins, 1944, p. 45) e “parecia insignificante e sem importância, diante da sensação mais forte ainda de algo que invisivelmente nos ameaçava” (Collins, 1944, p. 45), ganha concretude:

Outras penas, não a minha, descreverão as estranhas circunstâncias que muito em breve se seguirão. Triste e apreensivo, termino aqui o meu curto relato. Triste e apreensivo, repito as palavras que pronunciei ao partir de Limmerigde House: “Filha minha não seria obrigada a casar-se com um homem que exigisse um regime de bens como o que me compeliavam a formular a srta. Fairlie” (Collins, 1944, p. 111).

Após casar-se com Percival, Laura fragiliza-se, comportando-se de modo insustentável como Anne. Isso reforça a semelhança ou a suspensão visual. Novamente, retoma-se ao processo de reconhecimento que se complexifica: Anne e Laura são trocadas. Laura é internada no lugar da irmã, enquanto a moça de branco morre de ataque cardíaco durante o processo de substituição, que foi tramado por Percival para obtenção dos bens da sua mulher. O restante da história narra a tentativa da moça de provar quem é. Enquanto no gótico tradicional o som sobressai, aqui foi a imagem o núcleo da incerteza. Notou-se a centralidade do reconhecimento em detrimento da catástrofe. Ademais, o direcionamento da história é no porvir, isto é, há suspense (Todorov, 2013), embora haja mistérios que movimentam a trama.

O relato da obra é compartilhado. São vários narradores homodiegéticos reconstruindo a intriga, cada um lançando seu olhar sobre os mesmos eventos,

complementando-os e reiterando-os; conjunto de documentos e de testemunhos coletados com intuito de provar uma tese: Laura foi asilada no lugar de Anne pelo marido. Nas palavras de Walter: “somos tidos como cúmplices da louca Anne Catherick, que pretende o nome, a posição, e a personalidade da falecida sra. Glyde” (Collins, 1944, p. 277). O personagem Vicent avalia a narração compartilhada: “o plano que formulou para a revelação da história, do modo mais sincero e mais eloquente, faz com que, nas diversas fases dos acontecimentos, sejam eles relatados pelas pessoas diretamente ligadas” (Collins, 1944, p. 84). A mudança de contador modifica a perspectiva da história, uma suspensão de focalização. Isso pode gerar novo direcionamento ou centro de interesse. O autor pode também postergar trecho que julga importante para manter a leitura da narrativa. A título de ilustração, a explicação do momento da troca das irmãs é postergada.

Quadro 3 – Síntese das principais suspensões encontradas em *A Dama de Branco*

Suspensão	Descrição	Hesitação	Exemplo
Reconhecimento	Uma identidade ou laço oculto advém.	A trama sinaliza as possibilidades.	Quem é moça de branco? Qual é a relação entre Anne e Laura?
Visual	Contestam-se imagem, aparência ou ser que ocupa certa posição.	Qual é a verdade?	Laura tenta provar sua identidade.
Focalização	O relato é construído a partir de várias perspectivas.	Reforça-se a tese.	A pedido de Walter, cada personagem narra o que presenciou.
Trecho	O autor pode suspender a narração de certo trecho em favor de outro.	Ocorreu algo importante no trecho suprimido?	Momento da troca das irmãs tem sua explicação postergada.
Dados ou elementos	Informações são citadas e depois resgatadas para produzir um sentido.	Qual é a importância dessa informação?	Identificação de Anne.
Possibilidade	Depreende-se que algo irá acontecer pela iteração de fatos relacionados.	Questiona-se se o evento especulado ocorrerá.	As inúmeras discussões sobre o testamento de Laura alardeiam sobre sua possível morte após o casamento.
Regressiva	Aproximação gradual de certo evento que é sinalizado como importante.	O que houve na ocasião?	Futuro de Laura após o casamento.
Questionamentos do narrador	Narrador exterioriza suas dúvidas.	O que sucedeu?	“Teria a pobre criatura sofrido algum dano? Onde teria mandado parar a condução?” (Collins, 1944, p. 18).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises realizadas, pode-se ressaltar que há suspensões encontradas no texto, suspensões inferidas a partir dele, suspensões inferidas ou encontradas em elementos próximos a ele e suspensões que são inferidas ou encontradas em documentos que tratam dele. Algumas são centrais e definem o enunciado enquanto outras têm função secundária.

As suspensões inferidas ou encontradas em documentos que tratam de certo texto também atuam na construção do saber e das expectativas sobre a história. Algumas vezes, elas propiciam o primeiro contato com o conteúdo, instigando sua procura. Já as suspensões inferidas a partir do texto são aquelas que geram perguntas com os seguintes termos: como, o que, quem ou se. São suspensões de modo (como), possibilidade (se), identidade ou reconhecimento (quem) e de causa (o quê). Elas também podem ser encontradas no texto. De caráter geralista, são vistas a partir do conflito, de sua instauração e reparação.

As suspensões inferidas ou encontradas em elementos próximos ao texto são aquelas que não estão no texto, mas há proximidade com ele. Isso interfere diretamente na sua significação. Pode-se dizer que os títulos e os subtítulos geram esses sentidos para o público. Esses elementos podem suscitar questionamentos ou, até mesmo, explicitá-los. Comumente, alguma categoria básica da narrativa, como personagem e espaço, nomeia as narrativas.

As suspensões encontradas no texto são exteriorizadas pelo narrador. A história contém várias delas. Pode-se usar a metáfora das “abas” de um navegador de internet: elas são abertas e precisam ser fechadas. É importante estudar a possibilidade de determinação de gênero a partir delas. Contudo, uma grande quantidade de narrativas precisaria ser estudada para isso.

Das análises anteriores, extraíram-se as seguintes suspensões não excludentes:

- *Suspensão de denominação*: contém categoria básica como referência de sentido. Há obras com títulos e subtítulos reveladores.
- *Suspensão de mudança*: são indicações certas de alterações futuras nas experiências. As conjunções adversativas aparecem na sua construção. Há, também, adjetivos negativos. Eles qualificam a situação posterior, que se contrasta com a atual.
- *Suspensão de estranhamento*: deriva da suspensão de mudança. A preposição “exceto” é usada como indicador. Tal fato parece atípico para uma personagem, sublinhado na narração e recuperado em outro momento. O evento não foi compreendido pela personagem, embora o público possa ter compreendido o que aconteceu.
- *Suspensão de fatos importantes*: eventos concretos e significativos são citados. Difere-se na suspensão de possibilidade por ter seu resultado já conhecido.
- *Suspensão de dados ou elementos*: realça-se componente para o desenvolvimento da trama entre tantos narrados. Difere-se da suspensão de fatos importantes pela importância.
- *Suspensão de questionamentos*: o narrador exterioriza suas dúvidas no relato. O leitor também pode questionar os eventos lidos.

- *Suspensão sobrenatural*: questiona-se a natureza do acontecimento como sobrenatural ou sobrenatural explicado (Todorov, 2013). Pode aparecer como suspensão visual.
- *Suspensão sonora*: o distanciamento e a obscuridade dificultam a decodificação de eventos pelo personagem.
- *Suspensão de reconhecimento*: uma identidade, ou laço familiar, é requerida e é obtida a partir de algum elo informativo.
- *Suspensão de peripécia*: obtém o resultado oposto ao esperado.
- *Suspensão de enigma*: um segredo ou mistério permeia a história. Pode associar-se com a suspensão de reconhecimento.
- *Suspensão catastrófica*: um evento de natureza negativa é posto no horizonte.
- *Suspensão de penalização*: uma ação de penalização é esperada na trama.
- *Suspensão de possibilidade*: um alarde é posto, insinua-se sobre um evento, mas não se sabe se ou o que de fato ocorrerá. É mais que uma especulação, já que há reiteração.
- *Suspensão visual*: questiona-se se o que se vê condiz com a realidade. Se, na suspensão de estranhamento, a personagem não percebe o fenômeno, na suspensão visual, ela observa-o. Só que há segredos por trás do que se constata. Pode ocorrer o entendimento da situação, mas seu sentido é equivocado. Pode associar-se com suspensão de reconhecimento.
- *Suspensão de focalização*: há a restrição ou o conhecimento a partir da narração. O relato ocorre a partir de uma perspectiva. Gera-se a desconfiança pelo não saber e cumplicidade pelo saber.
- *Suspensão de trecho*: o centro de interesse do relato é modificado. O narrador vai para outro ponto da trama, postergando a continuidade de acontecimentos. Pode associar-se com a suspensão de focalização.
- *Suspensão regressiva*: o narrador pontua datas ou ocasiões importantes e constrói um percurso até elas.

As estratégias encontradas são amostras que auxiliam no entendimento de possibilidades de construção de tramas. Importa destacar que foram priorizados os eventos principais das tramas, além de miradas a partir da instauração do conflito, não esgotando as suspensões dessas obras. Além do potencial analítico, a teoria da suspensão pode auxiliar escritores na confecção de histórias. A série literária *Sempre haverá La Paz* foi produzida seguindo a teorização, contendo posfácios que explicam as suspensões usadas.

THE THEORY OF SUSPENSION APPLIED TO NOVELS' ANALYSIS

Abstract: This article presents a way of analyzing novels based on suspensions. First, there is a theoretical discussion, explaining the concept of suspension in narrating with Sternberg (1978), temporality with Todorov (2013), and hesitation with Baroni (2014). Then, this theorization is applied to *Robinson Crusoe* (2011), *The Castle of Otranto* (1996), and *The Woman in White* (1944), seeking to illustrate the protocol and locate specific suspensions. As a result, 18 types of suspensions were raised.

Keywords: Suspension. Thriller. Hesitation. Novel. Narrative.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, comentário e apêndices Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. (Coleção Biblioteca dos Séculos, v. 54).
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARONI, R. A tensão narrativa através dos gêneros: questões éticas e estéticas do suspense. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C. M. C.; CARDOSO FILHO, J. *Experiência estética e performance*. Salvador: Editora da Ufba, 2014. p. 63-82.
- BARONI, R. *La tension narrative: suspense, curiosité, surprise*. Paris: Seuil, 2007.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- CARROLL, N. The paradox of suspense. In: CARROLL, N. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. New York: Cambridge University Press, 2001. p. 254-270.
- CAZANI JÚNIOR, L. E. *Suspensão, suspense e Netflix*. 2021. 222 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/213887>. Acesso em: 16 ago. 2020.
- COLLINS, W. *A Dama de Branco*. Tradução Eneias Marzano. Rio de Janeiro: Vecchi, 1944.
- DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- DICIONÁRIO Michaelis [on-line]. Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 16 ago. 2020.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2016.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PUNTER, D.; BYRON, G. *The gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- RUBIN, M. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- RYAN, M.-L. *Narrative as virtual reality: revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- STERNBERG, M. *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. Tradução Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- WULFF, H. J. Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: VORDERER, P.; WULFF, H. J.; FRIEDRICHSEN, M. *Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. New York: Routledge Member of the Taylor and Francis Group, 1996. p. 1-17.
- YANAL, R. J. The paradox of suspense. *The British Journal of Aesthetics*, Falmer, v. 36, n. 2, p. 146-158, 1996.