

As técnicas narrativas minimalistas de Sam Shepard

Ricardo da Silva Sobreira

Rua Manoel Reverendo Vidal, 479, ap. 23 – Jardim Alto Alegre

15054-415 – São José do Rio Preto – SP.

Abstract: *The stories of American author Sam Shepard can be associated with the literary minimalism for their economy and simplicity, their stripped-down syntax, as well as for their narrative structures, that can be viewed as indeterminate since they do not provide the reader with an univocal interpretation, and, thus, create a multiplicity of perspectives. The objective of this article is to analyze some of the fictive strategies detectable in the story “Coalinga ½ Way”, collected in the book Great Dream of Heaven (2002), and investigate how its minimalist style contributes to the complexity and the suggestiveness of the characters and situations depicted in the literary work.*

Keywords: *Contemporary American Literature; Short Story; Minimalism; Parataxis; Sam Shepard.*

Resumo: *Os contos do escritor norte-americano Sam Shepard podem ser vinculados ao minimalismo literário, pois, além da concisão e simplicidade, esses textos possuem uma sintaxe despojada e estruturas que podemos considerar indeterminadas, pois não atuam no sentido de fornecer uma interpretação unívoca dos fatos, permitindo, deste modo, uma pluralidade de perspectivas. Nosso trabalho propõe-se, portanto, a analisar essas estratégias ficcionais a partir de leituras do conto “Coalinga ½ Way”, coligido no livro Great Dream of Heaven (2002), além de investigar como o estilo minimalista colabora para a complexidade e o caráter sugestivo das personagens e situações plasmadas pela obra literária.*

Palavras-chave: *Literatura norte-americana contemporânea; Conto; Minimalismo; Parataxe; Sam Shepard.*

Em uma tentativa de dissecar a natureza das personagens que, de um modo geral, povoam o romance moderno, o pesquisador Antonio Candido observa que os artistas prosadores do último século têm, de certa forma, se empenhado em provocar uma radical ruptura com os esquemas fixos de constituição dos seres fictícios e investido em uma arte literária que instaura um “sentimento de *dificuldade*” a cada vez que tentamos elaborar um conhecimento dessas personagens (CANDIDO, 1998, p.58-59). A partir dessa reflexão, o autor postula que esse procedimento é possível, pois “o trabalho de seleção e posterior combinação [dos elementos de caracterização da personagem] permite uma margem de experiência, de maneira a criar o *máximo* de complexidade, de variedade, com um *mínimo* de traços psíquicos, de atos e de idéias” (1998, p.59-60, grifos nossos).

Desse modo, a sugestão de significados profundos a partir de estruturas artísticas mínimas parece constituir um objetivo a ser alcançado por diversos artistas contemporâneos, sobretudo os autores adeptos do conto, gênero literário tradicionalmente preocupado, segundo Julio Cortázar, com critérios como rigor formal, noção de limite físico, profundidade vertical, intensidade e “eliminação de idéias ou situações intermediárias” (1974, p.147-158).

Esses critérios têm sido intensificados na produção literária recente, conforme podemos notar, por exemplo, em textos de contistas norte-americanos vinculados ao minimalismo literário como Bobbie Ann Mason, Jay McInerney, Tobias Wolff, Frederick Barthelme e, talvez o mais influente deles, Raymond Carver, autor da coletânea de contos *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), considerada a “obra-prima do minimalismo” (McCAFFERY, 1988, p.1165). Esses autores receberam da crítica o rótulo de escritores minimalistas e a tendência artística desenvolvida por eles passou a constar do vocabulário crítico como minimalismo. Os textos de Carver e seus “discípulos” promoveram um “reflorescimento” do gênero ao serem publicados, nos anos setenta e oitenta, em periódicos de grande circulação nos Estados Unidos e em formato de livro pelo editor Gordon Lish, da editora Alfred A. Knopf, Inc. de Nova York (BIRKERTS, 2001, p.68).

Embora cercado de controvérsia, alguns críticos têm apontado como características dessa tendência literária o estilo lacônico de narrar, de construir períodos curtíssimos utilizando uma sintaxe paratática, desprovida de subordinações sintáticas de ordem explicativa, bem como a tessitura de um enredo descomplicado, cujas personagens são elaboradas de um modo esquemático e aparentemente simples (TRUSSLER, 1994, p.23; BARTH, 1995, p.66; VILLAÇA, 1996, p.102-104; BIRKERTS, 2001, p.68). Por essa razão, o trabalho de “seleção e posterior combinação” descrito por Antonio Candido dá lugar, na obra desses autores, a uma severa omissão de detalhes e de elementos que porventura não tenham vital relevância para a trama, criando personagens e histórias que não comportam totalizações nem fechamentos perfeitos. Esses contos são, portanto, uma tentativa de atingir o máximo de densidade perceptiva por meio de uma redução de componentes artísticas a parâmetros mínimos. Segundo a pesquisadora Cynthia Hallett, os contos minimalistas são como “conchas de história, frágeis recipientes de significação condensada” (1996, p.489).

Não obstante alguns críticos acreditem que o estilo minimalista tenha desaparecido desde a morte de Raymond Carver, em 1988, podemos perceber que algumas obras atuais empregam e até mesmo intensificam algumas das técnicas narrativas utilizadas pelos autores minimalistas da década de oitenta como, por exemplo, *Micro Fiction: An Anthology of Really Short Stories* (1996), uma coletânea de microcontos produzidos por mais de cinquenta autores como Stephen Dunning, Tom Fleming, Amy Hempel, entre outros, e organizada por Jerome Stern. Mas é a publicação dos contos de Sam Shepard (1943-) que tem chamado a nossa atenção devido à maneira como a obra mobiliza algumas técnicas narrativas minimalistas.

Sam Shepard é um artista multimidiático. Sua sensibilidade criativa encontra expressão em diversas formas de arte como o cinema, pelo qual já foi indicado ao Oscar como ator por seu papel em *Os eleitos (The Right Stuff)*, e recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1984 pelo roteiro do filme *Paris, Texas*, dirigido por Wim Wenders. Contudo, é no teatro que Shepard tem realizado a maior parte de sua

produção, tendo já escrito quase cinquenta peças e recebido o prêmio Pulitzer por *Buried Child* (1978). Além disso, a literatura, como vimos, também é contemplada por Shepard, que é autor de *Motel Chronicles* (1982) e, mais recentemente, lançou dois volumes de contos: *Cruising Paradise* (1996) e *Great Dream of Heaven* (2002).

Os textos de Shepard reunidos nesta última coletânea, publicada no Brasil pela editora Arx sob o título de *Grande sonho do céu* (2003), com tradução de Sergio Viotti, possuem temáticas distintas. Porém, se há algo em comum entre essas histórias, podemos dizer que é a tentativa de plasmar situações vivenciadas por americanos deprimidos, que vagueiam errantes e solitários por paisagens desérticas no oeste dos Estados Unidos ou por regiões invadidas pela rápida suburbanização do espaço, em um contexto de solidão e crises de identidade. Nas dezoito histórias que compõem o livro, o autor executa experimentações com a linguagem, muitas vezes até promovendo um amálgama entre os gêneros, engendrando contos cujas características confundem-se com as do texto dramático e do roteiro de cinema.

Em “O olho que pisca” (“Blinking Eye”), por exemplo, uma moça atravessa o país transportando uma urna funerária contendo as cinzas de sua mãe sobre o banco do passageiro de seu carro. Mas um gavião ferido e uma disputa com sua irmã mais velha são alguns dos incidentes dessa história, que evoca um *road movie* condensado. Há no livro contos como “Os gatos da Betty” e “Não era Proust”, nos quais predominam os diálogos em detrimento da articulação narrativa de um enunciador. Essas histórias lembram roteiros de teatro contendo apenas as falas das personagens e algumas informações para a composição das *mise-en-scènes* dos acontecimentos.

O conto “Coalinga — metade do caminho” (“Coaling ½ Way”) capta momentos decisivos na vida de uma personagem itinerante: um homem atormentado que deixa sua esposa para ir viver em Los Angeles com sua amante, que também é casada. Porém, ao chegar à cidade e hospedar-se sem qualquer bagagem no hotel Tropicana, ele telefona para sua amante e conta-lhe a boa nova. A mulher, no entanto, está embarcando em uma viagem para Indiana, onde seu marido a espera com a promessa de um novo emprego. O homem, dessa vez abandonado pela amante e novamente sem rumo, indaga: “E para onde você quer que eu vá?” (SHEPARD, 2003, p.33).

Podemos identificar nessa história algumas técnicas narrativas minimalistas como a brevidade extrema, a sintaxe despojada, paratática e a indeterminação. Embora Shepard não esteja vinculado ao minimalismo literário, essa tendência marca profundamente a ficção norte-americana contemporânea e faz-se presente em alguns contos de *Great Dream of Heaven*. O conto “Coalinga — metade do caminho” é um relato breve, condensado ao longo de pouco mais de nove páginas. O texto é enunciado de forma descomplicada, as frases são curtas e os períodos são, em sua maioria, simples. John Barth, no artigo “A Few Words About Minimalism”, publicado no suplemento literário do *The New York Times*, em 1986, argumenta que esse tipo de sintaxe descarnada, conceptual, que não revela muitos pormenores constitui um estilo minimalista (1995, p.68) de narrar, o que instaura no texto o compasso da conversa informal, da linguagem direta utilizada no dia-a-dia. O enredo também é marcado por “ações mínimas” (1995, p.68): o narrador empreende uma viagem para encontrar-se com sua amante, porém, seu intuito é frustrado pela rejeição desta, que, por sua vez, também descreve um percurso itinerante.

O texto de Shepard não sustenta uma fluência discursiva. Suas frases não são conectadas entre si por relações interoracionais rigorosas. Os olhos do leitor deslizam sobre essas orações curtas, pequenos fragmentos de realidade, e vão estabelecendo uma continuidade que é garantida não pelo nível gramatical, mas no sentido do mero esvaziamento da história em um plano horizontal. A sintaxe de Shepard, assim como de outros autores associados ao minimalismo, é, portanto, predominantemente paratática, pois as frases são justapostas e não há elementos interligando-as, conforme podemos observar na seguinte passagem: “Silêncio novamente. Um grito estridente de gavião que circula pelo alto. Um jipe passa num estrondo. Um jipe sem janelas nem portas, só o vento cortando o rosto de olhos arregalados do motorista” (2003, p.27).

Como sabemos, a parataxe constitui-se uma modalidade de organização sintática na qual as orações são desprovidas de conexões rigorosas, ou seja, as orações são meramente justapostas. O termo “parataxe”, conforme explica o gramático Luiz Antonio Sacconi, surge a partir da junção de duas palavras de origem grega: o prefixo “pará-”, que significa “ao lado” (1994, p.77); e o radical “táxis”, que quer dizer “arranjo, ordem, classificação” (1994, p.95). A partir daí, o autor assume que a parataxe (“arranjar ao lado de”) “designa a construção sintática em que as orações se ligam por justaposição, e não por conectivos” (1994, p.329).

O pesquisador Antônio Manoel dos Santos Silva, no livro *Análise do texto literário: orientações estilísticas*, discute de modo detalhado as distinções entre parataxe e hipotaxe e expande sua angulação teórica ao nível da produção de sentidos do texto. Segundo o estudioso, uma obra que privilegia a relação paratática entre as orações tende a conferir um tom mais emotivo ao relato, instaurando uma espécie de “visão sentimental do mundo”. Silva explicita essa noção nos seguintes termos:

[Em um texto cuja organização paratática fosse predominante] a relação conceitual se afrouxa, ganhando relevo uma expressão em que o afetivo supera a representação cognitiva ou puramente intelectual. Com essa organização, que domina na linguagem falada, parece que os escritores preferem marcar um tom emotivo ou criar uma atmosfera de espontaneidade, reforçando a visão sentimental do mundo, visão que tende menos a selecionar do que a tudo aproveitar, menos a hierarquizar do que simplesmente a alinhar, sem interpretações reflexivas (1981, p.122).

Dessa maneira, o modo como Sam Shepard articula suas seqüências narrativas assemelha-se aos cortes cinematográficos. A realidade é representada em parcelas mínimas, em enquadramentos de imagens expressivas que, dispostas lado a lado, sugerem a fragmentação de uma experiência vivida. O narrador não se vale de seu privilégio de entidade organizadora da percepção para desenvolver raciocínios explicativos dos fatos que vão se desenrolando ao longo da história. Há apenas uma série de acontecimentos mínimos alinhados e apresentados ao leitor como um relato informal sem maiores discursos analíticos.

Erich Auerbach, ao analisar *A canção de Rolando*, obra épica francesa do século XI, postula que o uso da parataxe apresenta dados do real desprovidos de “membros de ligação com fins explicativos” e que, portanto, instaura “um processo estacante, justapositor, que avança e retrocede aos empurrões”, dissipando-se, assim, “as relações causais, modais e até temporais” (1971, p.86-89).

Por essa razão, as sentenças paratáticas em “Coalinga — metade do caminho” sugerem as circunstâncias angustiantes vivenciadas pelo protagonista em seu percurso

errante: “A voz [da esposa] engasga. Ele olha para as botas. Quer sentir alguma coisa. Pressiona o salto de uma bota com força sobre o bico da outra. O sol cresta sua nuca.” (2003, p.27). O trajeto do protagonista é marcado pela aridez do cenário: os campos de confinamento de gado de Coalinga formam um território desolador, repleto de tristes ruminantes que se mantêm “sobre altos montes da sua própria bosta, esperando pelo abate” (SHEPARD, 2003, p.25). Essa geografia da angústia correlaciona-se com o processo de esfacelamento e de desumanização das personagens, como podemos perceber em: “[o protagonista] faz o telefonema a cobrar, pessoa para pessoa, o que consegue através de vozes múltiplas gravadas, vozes de mulheres de idades diferentes, todas completamente desprovidas de sexualidade” (2003, p.25).

Além disso, as estratégias discursivas paratáticas empregadas por Shepard nesse conto colaboram para dotar os mínimos movimentos e pensamentos das personagens de expressividade dramática. Ao olhar através da janela do hotel Tropicana, o protagonista do conto observa que “um homem gordo usando um Speedo preto está sentado no alto do escorregador de água olhando os dedos dos pés. Ele os retorce como se buscasse neles sinais de vida” (2003, p.31). Como homem de cinema e teatro, Shepard, em seu fazer literário, atenta para a plasticidade que brota dessas descrições das mínimas atividades humanas praticadas pelos seres ficcionais nessas séries de parcelas da realidade. Os movimentos da personagem nessa cena são carregados de tristeza e de dramaticidade.

Auerbach explica que “os gestos do instante cênico” evocados pelas orações paratáticas podem transmitir “uma energia das mais marcantes e plásticas”, pois “é esta energia dos gestos e das atitudes que é mirada, evidentemente, pela representação, ao subdividir os acontecimentos em muitas parcelas plásticas” (1971, p.99). Percebemos efeito de sentido similar em Shepard: a apreensão de pequenas situações corriqueiras divididas em gestos mínimos e diálogos rápidos entre as personagens colabora para a potencialização desses mesmos elementos narrativos, que se integram em um todo funcional e sugestivo. Por essa razão, podemos dizer que a matéria bruta, palpável do cotidiano em Shepard é embebida de sentidos poéticos. Caryn James, em resenha do livro de Shepard, argumenta que, nesses contos, “o simbolismo e a vida cotidiana parecem ter alguma conexão etérea” (2002, p.30).

O protagonista de “Coalinga — metade do caminho” vive um impasse perturbador em sua vida: a busca configura seu percurso errante, porém, essa busca revela-se um fracasso e a personagem apenas perambula anonimamente em meio a uma metrópole que mantém uma postura de indiferença em relação ao seu sofrimento. Em seu deslocamento, a personagem vai perdendo ou deixando para trás elementos que poderiam nortear o seu caminho. Sua esposa deseja a reconciliação, oferece-se para percorrer metade do caminho só para encontrá-lo, ou seja, ela se propõe a tentar restabelecer os laços afetivos e a comunicação com seu marido, mas este não suporta mais ficar com ela, não consegue identificar-se com seu papel de pai de família. A errância é a única opção viável no momento, conforme podemos depreender do trecho a seguir:

- Onde é que você está? [pergunta a esposa] [...]
- Coalinga — ele diz.
- Que é que você está fazendo aí?
- Estou indo para o sul.

- Por quê? Que é que você está fazendo?
- Só estou... indo.
- Indo? Quando é que você vai voltar? — ela pergunta e ele percebe que ela já sabe.
- Não vou.
- Quer dizer, nunca? Você nunca vai voltar?
- Acho que não. (SHEPARD, 2003, p.25)

A personagem avança em seu percurso e começa a experimentar uma crescente sensação de instabilidade, pois vai perdendo todos os elementos que serviriam de ancoragem segura em sua vida familiar. As promessas de que “nunca [...] deixaria [sua esposa], [...] nunca cometeria os erros de seu pai [e] nunca abandonaria o filho” (SHEPARD, 2003, p.30), as quais ele faz com tanta veemência durante uma “conversa imaginária” com sua esposa, não ganham concretude, pois, por mais que tente não se identificar com o estigma de seu pai, age da mesma maneira, deixa sua família e vai perdendo “pequena[s] partícula[s] dele mesmo” até chegar ao hotel Tropicana “sem bagagem, sem escova de dentes, sem muda de roupa de baixo” (p.31). A perda da estabilidade vivenciada pela personagem se dá de forma gradativa até este se sentir como um jovem inseguro: “Agora um garoto temeroso toma o lugar do homem, empurra-o para o lado, pega a direção, avança pelo escuro e percorre a montanha serpenteante rumo às luzes selvagens de Los Angeles” (p.30).

A metrópole é uma celebração do mundo ilusório do cinema, repleta de imagens de astros em filmes de ação, estrelas simulando orgasmos e jovens drogados formando filas na entrada das boates. A palmeira que o protagonista vislumbra no hotel é uma ilusória estrutura de néon e a mulher que ele acredita ser a solução para os seus problemas não passa de uma figura idealizada, uma mera voz “que ele se convenceu não poder viver sem” (p.31) e que o trouxe de tão longe, mas que também o abandonou. Os relacionamentos não têm profundidade como é superficial a busca do protagonista: “Mudar de mulher. Você acha que vai resolver alguma coisa, fazer alguma diferença?” (p.28), reclama a esposa abandonada. Embora o texto não viabilize uma interpretação totalizante dos acontecimentos, é sugerido que o protagonista já trocou de parceira outras vezes, mas a forma como isso se deu permanece indeterminada.

Como a história é concisa e calcada em estratégias discursivas minimalistas, o texto não fornece ao leitor um relato detalhado das atitudes e motivações das personagens. O leitor encontra indícios de uma “narrativa anterior” (TRUSSLER, 1994, p.28) como, por exemplo, as dúvidas que cercam a figura do pai do protagonista. Essas informações são omitidas pelo narrador minimalista, que atua no sentido de fornecer apenas um pequeno recorte dos fatos que ocorrem na superfície da história. Essas áreas elípticas que permanecem envolvidas em mistério no conto e sobre as quais somente podemos formular hipóteses denunciam a indeterminação do texto.

Dessa forma, o protagonista é deixado no quarto de hotel tentando encontrar um destino: “E para onde você quer que eu vá?” (SHEPARD, 2003, p.33), pergunta ele à sua amante. Mas não há respostas, não há certezas nem consolo. A personagem continua sem um rumo para a sua vida, passageiro errante de uma existência anônima e sem saída.

“Coalinga — metade do caminho” não se configura uma narrativa convencional, organizada em começo, meio e fim bem definidos e dotada de discursos explicativos.

Ao contrário, esse texto está repleto de incertezas, ausências e seqüências inconclusivas que impossibilitam fechamentos perfeitos, frustram expectativas e estimulam a participação interpretativa do leitor, pois “não há grandes resoluções, apenas pequenos acontecimentos revestidos de condensação poética” (JAMES, 2002, p.30). O narrador do conto, dessa forma, recusa-se a conduzir o leitor rumo a uma interpretação unívoca de seu relato, preferindo adotar uma estética da omissão de pormenores e tentar construir personagens e situações repletas de complexidade e variedade a partir de estruturas minimalistas que, à primeira vista, poderiam soar lacônicas e impassíveis, mas que ocultam em sua simplicidade uma intensa potencialidade sugestiva dos dilemas com os quais se defronta o ser humano.

Referências bibliográficas:

- AUERBACH, E. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARTH, J. A Few Words About Minimalism. In: _____. *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction* (1984-94). Boston: Little, Brown and Company, 1995, p.64-74.
- BIRKERTS, S. The Struggle for the Soul of the Sentence. *The Wilson Quarterly*, v.25, 4, p.68, Autumn 2001.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.53-80.
- CARVER, R. *What We Talk About When We Talk About Love*. New York: Vintage, 1989.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HALLETT, C. W. Minimalism and the Short Story. *Studies in Short Fiction*, v.33, 4, p.487-496, Winter 1996.
- JAMES, Caryn. Cast Adrift. Rev. *Great Dream of Heaven* by Sam Shepard. *New York Times Book Review*. New York, Nov 03 2002, p.30.
- McCAFFERY, L. The Fictions of the Present. In: ELLIOTT, E. (Ed.) *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988, p.1161-1177.
- SACCONI, L. A. *Nossa Gramática: teoria e prática*. 20.ed. Revista e atualizada. São Paulo: Atual, 1994.
- SHEPARD, S. *Grande sonho do céu*. Tradução de Sergio Viotti. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Great Dream of Heaven*. New York: Vintage, 2002.
- _____. *Cruising Paradise*. New York: Vintage, 1996.
- _____. *Quatro peças de Sam Shepard*. Tradução de Marcos Renaux et al. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- SILVA, A. M. S. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*. Curitiba: Criar Edições, 1981.
- STERN, J. (Ed.) *Micro Fiction: An Anthology of Really Short Stories*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1996, p.15-19.

- TRUSSLER, M. The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver. *Studies in Short Fiction*, v.31, 1, p.23-37, 1994.
- VILLAÇA, N. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.