

A escrita paratática e pós-moderna de Esdras do Nascimento e Sam Shepard

Ricardo da Silva Sobreira

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

Rua: Cristóvão Colombo, n.º 2265 – Jardim Nazareth

15054-000 São José do Rio Preto – SP.

Abstract: *The paratactical style and the indeterminacies are literary strategies that resist the conventional impulse of totalizing the elements presented in the text because instead of selecting rigorously the aspects of the reality and subordinate the images and perceptions into a hierarchy, the use of these techniques favors the juxtaposition of multiple perspectives and the frustration of narrative closure. Thus, the use of parataxis and indeterminacies in Esdras do Nascimento's novel O ventre da baleia (1980) as well as in Sam Shepard's story "Tinnitus" (2002), tends to fragment the reader's perception and suggest several different possibilities of interpretation.*

Keywords: *Postmodernism; Indeterminacy; Parataxis; Sam Shepard; Esdras do Nascimento.*

Resumo: *O estilo paratático e as indeterminações são estratégias ficcionais que resistem ao impulso convencional de totalizar os elementos projetados pelo texto porque, em vez de organizar rigorosamente os aspectos do real e subordinar as imagens e percepções a uma hierarquia, a utilização dessas técnicas favorece a justaposição de múltiplas perspectivas e a frustração do fechamento narrativo. Dessa forma, o uso da parataxe e da indeterminação no romance O ventre da baleia (1980), de Esdras do Nascimento, e no conto "Tinnitus" (2002), de Sam Shepard, tende a fragmentar a percepção do leitor e a sugerir diferentes possibilidades de interpretação.*

Palavras-chave: *Pós-modernismo; Indeterminação; Parataxe; Sam Shepard; Esdras do Nascimento.*

Alguns investimentos no gênero conto durante as últimas três décadas parecem oferecer desafios interessantes às estratégias de interpretação convencionais, sobretudo àquelas baseadas, por exemplo, nos pressupostos estruturalistas. Embora isso possa soar axiomático, pois não podemos afirmar que as obras contemporâneas empreguem técnicas narrativas absolutamente novas — as estratégias narrativas analisadas neste

trabalho, por exemplo, não são de todo inéditas — o uso de algumas técnicas específicas parece ser enfatizado, em detrimento de outras, na narrativa contemporânea. A maneira como o emprego desses procedimentos artísticos resiste ao escrutínio dos aparatos de análise tradicional têm que ver com o fato, conforme salienta Jameson ao considerar um contexto artístico mais amplo, de que “muitas de nossas categorias críticas e avaliatórias anteriores (baseadas principalmente na diferença radical entre a cultura modernista e a de massa) deixam de ser funcionais” (2004, p.41).

Talvez uma das estratégias narrativas mais recorrentes e interessantes na ficção contemporânea seja o *revival* do estilo paratático. Longe de ser um recurso novo — Aristóteles, no livro III da *Retórica*, já postulava que o orador deveria evitá-lo, por tratar-se de um estilo “desagradável” (1959, p.9) ao ouvinte — a parataxe tem merecido algumas discussões recentes no âmbito da crítica literária.

Como sabemos, a parataxe, em princípio, 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” provém da junção de duas palavras de origem grega: o prefixo “pará-”, que significa “ao lado” e o radical “táxis”, que quer dizer “arranjo, ordem, classificação”. No campo literário, no entanto, o conceito de parataxe foi explorado por alguns teóricos e seu sentido foi expandido para os efeitos de sentido que esse estilo pode instaurar em um texto.

Auerbach, por exemplo, associa o emprego da sintaxe paratática na *Canção de Rolando* a efeitos de natureza plástica no texto, pois essa técnica dilui uma “cena” em uma série de pequenas parcelas acidentadas e tende a afrouxar a relação explicativa entre esses “quadros estáticos” e a ressaltar a energia marcante dos gestos captados no “instante cênico” (2004, p.83-105). Auerbach, no entanto, deixa transparecer que o uso da parataxe está mais ligado ao estilo baixo e, por este estilo “limitar” as ações e os pensamentos das personagens, esse recurso, de certa forma, prejudicaria a “admirável unidade” da obra (Ibidem, p.91-92).

Tomada posteriormente como uma metáfora de ordem política, a parataxe transcendeu de vez o campo da sintaxe para inscrever-se em uma esfera muito mais ampla de discussão. Adorno, por exemplo, ao analisar a poesia de Hölderlin, considera os usos da parataxe como “desordens artísticas, que se esquivam à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa”, pois os elementos se conectam “de outro modo que no raciocínio” e evocam a música. Já nas décadas finais do século XX, Hayden White publicou um texto no qual tratava da parataxe em termos de “rebelião artística” (1971, p.67) contra as estratégias hipotáticas de representar e organizar a experiência do real. Segundo White, esse estilo é “inerentemente democrático e igualitário em vez de aristocrático e elitista” (p.69), pois a “consciência paratática” consiste em “uma linguagem de disjunções lineares” que evita organizar a realidade baseada em relações de subordinação e dominação.¹

Não concordamos inteiramente, porém, com a idéia de linearidade exposta por White, pois, conforme este artigo buscará mostrar mais adiante, o processo paratático, em alguns casos, embota as referências temporais e espaciais dos acontecimentos, tornando quase inviável a tarefa de determinar qual a ordem em que as ações se deram.

A partir desse breve esboço inicial dos principais pontos de vista teóricos a respeito desse conceito crítico, analisamos, a seguir, como o processo paratático atua em textos de dois autores contemporâneos muito diferentes, o brasileiro Esdras do Nascimento e o norte-americano Sam Shepard, para contrapor, ao longo do trabalho, o nosso próprio entendimento desse estilo de escrita.

(Des)ordens

Nascido em 1934, o escritor piauiense, radicado no Rio de Janeiro, Esdras do Nascimento conta com diversos títulos publicados em sua variada produção, que vai desde adaptações de histórias infantis a coletâneas de contos e ensaios sobre comunicação e literatura, sem mencionar o trabalho desenvolvido pelo autor na direção de uma oficina literária no Rio de Janeiro. Contudo, o escritor destaca-se por seus romances, entre eles, o recente *A dança dos desejos, opus 13* (2006), *Lição da noite* (eleito em 1998 pela Academia Paulista dos Críticos de Arte como o melhor romance do ano), além de uma dezena de outros títulos como *Tiro na memória* (1965) e *O ventre da baleia* (1980).

Permeado por uma prosa límpida, sem muitas ornamentações estilísticas, o romance *O ventre da baleia* projeta o universo ficcional de uma Brasília que destoa do noticiário sobre as manobras decisivas do poder público. Em vez de um cenário, de certa forma, glamoroso e revestido de importância envolvendo os acontecimentos na esfera política, o romance recia a capital do país como uma terra quase inóspita, caracterizada pelos grandes espaços vazios e pela constante sensação de isolamento: “A imensidão do espaço, os horários inflexíveis, a rigorosa programação” (NASCIMENTO, 1980, p.18). Os habitantes dessa geografia quase lunar padecem, em suas vivências íntimas, de semelhante aridez, pois, atraídos de outras partes do Brasil ao Planalto Central pelos cargos em repartições e autarquias estatais, sentem-se desterritorializados e emocionalmente vulneráveis devido ao fato de que, na capital do país, “as amizades não cria[m] raízes” (Id., *ibid.*, p.92), assim como as relações amorosas, que são superficiais e parecem apenas nascidas da “necessidade de preencher os vazios interiores” provocados pela “monotonia de Brasília, a falta do que fazer, os grandes espaços vazios, a quase impossibilidade de encontrar alguém caminhando pelas superquadras” (p.40). Todos esses sutis desequilíbrios, marcados por “uma angústia macia e envolvente” acabam se configurando como “geradores de êxtases místicos e superstições” (p.40) no íntimo das personagens que, não raro, são levadas a crer e a vivenciar experiências incomuns como curas espirituais (p.115-118), contatos com seres extraterrestres (p.102-104) e outras manifestações sobrenaturais como, por exemplo, o episódio do filho de um diplomata que, após sumir durante uma ventania, reaparece no imaginário local envolto “numa nuvem de flores azuis, vermelhas e amarelas, [...] carregando no colo um coelho branco” e realizando milagres (p.140-141).

O romance não apresenta um fio narrativo condutor, compõe-se, na verdade, de várias narrativas fragmentárias protagonizadas por diferentes personagens que se revezam no primeiro plano ao longo dos trinta capítulos desiguais do romance. Os episódios se sucedem em aparente desordem cronológica e essas trajetórias incompletas das personagens formam um mosaico de vidas medíocres e solitárias. As investigações do assassinato ou suicídio (dúvida que jamais se dissipa) do advogado Mauro Sérgio Arruda parecem gerar na intriga uma atmosfera de *thriller* policial, mas essa impressão não se confirma, dados os poucos capítulos voltados ao inquérito criminal e ao pífio progresso das investigações, conduzidas pelo delegado Antônio Geraldo, que está mais preocupado com partidas de xadrez por correspondência (p.31), os devaneios galácticos de sua filha adolescente (p.102-104) e a úlcera de sua esposa (p.115-117). O relacionamento do funcionário Jair com sua colega de repartição Albarela e a misteriosa Cecé (p.11-30, 143-150) também parecem consolidar a fórmula do triângulo amoroso,

mas esse modelo tampouco se verifica, pois ambas as mulheres não chegam a se conhecer, portanto, não há uma relação tensiva entre as personagens, que acabam se envolvendo em outros relacionamentos.

Não há resoluções derradeiras nem fechamentos harmônicos para nenhuma dessas intrigas, o que pode frustrar leitores mais afeitos à ficção convencional. Dessa maneira, o que predomina no romance de Esdras do Nascimento é uma montagem ziguezagueante de situações vivenciadas por diferentes personagens que se relacionam casualmente seguindo uma lógica de composição que tenta plasmar o regime cotidiano da vida empírica, cujas relações não obedecem a um esquema claramente fixado e cujos encontros e desencontros se processam ao sabor do acaso.

Essa percepção é reforçada ao nível da construção formal do texto, pois, em seu fazer literário, o autor tende a valer-se, em algumas passagens do romance, da técnica da organização paratática como, por exemplo, no seguinte trecho: “Enquanto decide, acende as velas do castiçal, liga baixinho o gravador, senta-se no banco diante do espelho, olha-se nos olhos. A chama das velas ilumina com descrição o quarto” (p.79). Cabe enfatizar, no entanto, que a existência de um texto escrito completamente em estilo paratático é uma ilusão, pois, a maioria das narrativas alterna trechos em que a organização sintática se dá ora por meio de relações de subordinação, ora pela justaposição de frases carentes de conectivos rigorosos. No caso desse romance específico, há uma grande ocorrência (senão predominância) de passagens em estilo paratático.

Na passagem anteriormente citada do romance, há uma “cena” dissolvida em vários quadros que obedecem ao *script* de um acontecimento banal. Essa seqüência narrativa confere relevo a um tipo de construção que parece radicada na realidade por fazer referência a uma série de pequenas ações cuja ordem evoca à da esfera empírica humana. No entanto, a interessante “desorganização” do romance, de um modo geral, e, mais especificamente, de passagens como a seguinte tende a transcender as noções de um realismo mais tradicional e de instaurar a fragmentação da perspectiva do narrador:

Sentado no banquinho perto do balcão, Jair bebe devagar o café. Quatro rapazes jogam baralho numa das mesas. As outras estão vazias. Preso ao teto, o ventilador gira as hélices, monótono. Ninguém passa na calçada. Um automóvel se detém no sinal. A mulher ao volante tem cabelos alourados e jeito de prostituta (NASCIMENTO, 1980, p.11)

Da forma como o texto está redigido, tem-se a impressão de um painel momentâneo onde várias ações breves se desenrolam simultaneamente: o protagonista bebe, os rapazes jogam, o ventilador gira, o carro pára, etc. A nomeação dos sujeitos que praticam as ações a cada novo quadro colabora para enfatizar a independência de cada ação. Além disso, não é possível determinar qual é a relação entre essas pequenas ações e essas personagens, que parecem nem se conhecer. Essa carência de ligações entre os acontecimentos é um efeito intencionalmente criado pelo autor para reforçar o caráter fragmentário da experiência urbana.

Conforme analisa Auerbach, acerca das estratégias ficcionais empregadas em passagens de *A canção de Rolando*, o uso da parataxe denota a existência no texto de um “processo estacante, justapositor, que avança e retrocede aos empurrões, com o que se dissipam as relações causais, modais e até temporais” (2004, p.91). Deste modo,

estabelecendo um paralelo com o texto de Esdras do Nascimento, podemos observar que a enumeração, sempre retomada, de pequenas ocorrências isoladas representa a subdivisão de um quadro em diversas parcelas mínimas que tendem a amplificar o caráter sugestivo desses pequenos fragmentos e que, por sua vez, contribuem para projetar a atmosfera descontínua e aleatória do universo ficcional. A colocação das imagens lado a lado confere uma qualidade cinematográfica ao universo ficcional. Além disso, os cortes melódicos do texto favorecem uma leitura quase recitativa (ou até mesmo musical, no dizer de Adorno), repleta de pausas e retomadas, e não fluida, como na prosa convencional.

Como se trata de uma descrição de pequenos eventos e não há, pelo menos ao nível da sintaxe, conectivos ligando ou subordinando uma ação à outra, o leitor possui uma margem de liberdade para jogar com esses dados do universo imaginário, isto é, a ordem dos acontecimentos pode sofrer algumas variações: o girar do ventilador pode ser descrito antes da ação de Jair tomar o café, o automóvel com a mulher ao volante pode se deter no sinal antes da informação de que a calçada está deserta etc. A organização por justaposição, via de regra, permite uma *relativa* aleatoriedade das unidades ou uma “democracia de coexistência lateral, um ao lado do outro”, nas palavras de Hayden White (1971, p.67), o que não seria possível caso o autor tivesse optado por formas de subordinação.

Se, na passagem acima, em vez dos enunciados “Jair bebe devagar o café. Quatro rapazes jogam baralho numa das mesas”, lêssemos algo como, por exemplo, “Jair bebe devagar o café *enquanto* quatro rapazes jogam baralho numa das mesas”, estaríamos diante de uma relação de simultaneidade, determinada pela conjunção *enquanto*, além da relação de hierarquia, pois Jair é priorizado em detrimento dos quatro rapazes. E se em vez do enunciado “Um automóvel se detém no sinal”, tivéssemos uma oração como, por exemplo, “um automóvel se detém *porque* o sinal está vermelho”, teríamos uma relação de causalidade instaurada pelo conectivo em destaque. Da mesma forma, se ao final da passagem lêssemos algo como “*Assim que* o sinal fecha, detém-se um automóvel”, poderíamos observar que o *assim que* determina que a ação de frenagem do automóvel se deu em um momento posterior ao fechamento do sinal, isto é, há uma relação de temporalidade expressa nesses enunciados.

Com essa recriação da passagem de Esdras do Nascimento em estilo hipotático não se está querendo dizer que as relações de hierarquia, causalidade, temporalidade etc., já não estivessem implícitas no trecho original do romance. O ponto que desejamos salientar é o fato de que no texto em que a organização se dá por hipotaxe, essas relações tornam-se muito mais claras e, sobretudo, indicam um impulso ordenador por parte do narrador em relação ao desenrolar simultâneo e fortuito dos acontecimentos. As orações nos exemplos “recriados” no parágrafo anterior mantêm uma dependência estrita entre si e, por essa razão, não se permite a relativa mobilidade dessas pequenas parcelas, pois cada uma dessas percepções está vinculada a uma hierarquia fixa. Não é mais possível meramente alinhar as pequenas ações, pois agora, para sua clara compreensão, elas precisam ocupar posições determinadas dentro das orações.

A partir dessas hipóteses, podemos afirmar que o processo paratático desobriga o leitor de uma leitura unidirecional. Seu olhar não precisa necessariamente deslizar no sentido do que Barthes chamava de “esvaziamento da história” (1973, p.26), isto é, passar de uma palavra para outra, de um período ao outro da direita para a esquerda e de cima para baixo. Teoricamente, em algumas *passagens* do texto paratático

seria possível inclusive ler os *períodos* na ordem inversa, sem grandes alterações de sentido, ainda que a maioria do público leitor, na prática, não tenha por hábito fazê-lo. Tomemos, por exemplo, um trecho de uma peça de Sam Shepard: “Sozinho. De pé em um território aberto. Plano, estéril, deserto. Até onde os olhos podem alcançar. Território enorme. Primitivo. Gritando hostilmente com os homens. Conosco. Comigo... Ouvi uma cascavel rindo. Coiotes. Cactos apunhalando o ar azul” (1979, p.111). O que impede, por exemplo, que se leia os períodos que compõem esse excerto na ordem inversa? Como as orações são relativamente independentes e dispostas uma ao lado da outra, não há nada, além de um hábito convencional, que impeça o leitor de reconfigurar alguns períodos e obter interpretações diferentes. Essa possibilidade, portanto, compromete a noção de linearidade do processo paratático defendida por Hayden White.

Ainda que as obras tardias de Esdras do Nascimento como, por exemplo, *A dança dos desejos*, *opus 13*, deixem de empregar com tanta frequência a sintaxe paratática, o tipo de montagem episódica presente em *O ventre da baleia* prefigura uma aparente aleatoriedade, que desafia a ordem e o controle presentes na relação de sequencialidade. Por essa razão, afirmamos que o romance estudado rompe com a representação realista convencional. Essa característica é típica do autor que, a nosso ver, atinge em *O ventre da baleia* a adequação entre a atmosfera contingente, fragmentária das experiências vivenciadas por personagens que sentem dificuldade de comunicar-se com a materialização que esses sentidos adquirem na tessitura formal da obra.

Na literatura americana, um autor que explora de maneira interessante as potencialidades sugestivas da parataxe é Sam Shepard, sobre o qual nos deteremos a seguir.

Indeterminações

Reconhecido pela crítica como uma das principais vozes do teatro de sua geração (SIEGEL, 1982, p.236; COHN, 1988, p.1118-1119; ZELLAR, 2002, p.1; JAMES, 2002, p.30), Sam Shepard, que é autor de peças como *La Turista* (1968), *Buried Child* (1978, vencedora do prêmio Pulitzer), *Simpático* (1994), entre outras, tem também participado como ator e diretor em vários filmes como *Os eleitos* (1984), além da colaboração com Wim Wenders em filmes como *Paris, Texas* (1984) e *Estrela Solitária* (2005), entre outras atividades tão variadas quanto a feitura do libreto “The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing His Wife” (1981), a participação como ator em filmes B hollywoodianos e a composição da canção “Brownsville Girl” para o disco *Knocked Out Loaded* (1986), de Bob Dylan. Sam Shepard, de certa forma, busca a síntese entre a alta cultura e a cultura de massa em sua variada obra pós-moderna.

O envolvimento de Shepard com o conto é relativamente recente: o autor publicou sua primeira coletânea de histórias, *Cruising Paradise*, em maio de 1996. Mas é a partir do livro *Great Dream of Heaven* (2002) que o autor firma-se como “um contador de histórias no mais puro sentido” (JAMES, 2002, p.30). Esse último livro contém pequenas narrativas que figuram como espiadelas para dentro das vidas de diversas personagens vivendo experiências intensas a partir de situações banais. Assim como no

romance de Esdras do Nascimento, aqui predomina a sensação de vazio e a extrema solidão das personagens.

Neste sentido, alguns dos textos coletados em seu livro *Great Dream of Heaven* valem-se dessas estratégias de fragmentação e omissão de seqüências explicativas do universo imaginário visando resistir o impulso convencional de totalizar e de racionalizar os elementos sugeridos pelo texto. O conto “Tinnitus” (Zumbido), em particular, apresenta um narrador não-identificado lutando para prolongar a vida de uma égua campeã de corrida, porém gravemente ferida e condenada, até que esta dê à luz a um potro valioso (2002, p.112-117). O leitor de “Tinnitus”, de Sam Shepard,² encontra-se diante de uma tensão inicial devido ao fato de que a história é narrada por uma voz não-confiável, pois, além de confessar que é um “mentiroso profissional” (p.117) ele tem por hábito trocar de identidades: um dia ele diz se chamar Guy Talmer (p.112), depois é Lyle Maybry (p.114) e, finalmente, chega a um hotel em um carro com placas frias, paga a conta com um cartão de crédito clonado e dá entrada com o nome de Filson (p.115). Desse modo, a identidade do narrador, que analisamos de modo mais detalhado em recente trabalho (SOBREIRA, 2007), não é unificada de um modo coerente, mas, em vez disso, constitui-se uma espécie de espelho fragmentado, que reflete múltiplos disfarces.

De maneira similar ao que ocorre em *O ventre da baleia*, de Esdras do Nascimento, a tessitura do conto de Shepard contribui para a sensação de incompletude do universo ficcional, pois é composta por quatro diferentes segmentos que lembram mensagens de fax ou recados gravados por uma secretária eletrônica. Embora cada uma dessas partes comece por um cabeçalho contendo a data e o local onde o narrador alega estar, essas indicações, que serviriam para radicar a narrativa em uma representação verossímil, são ilusórias, pois carecem de muitas informações sobre as situações e as personagens envolvidas.

Há, por exemplo, uma passagem em que o narrador menciona uma mulher, Martha, com quem ele supostamente teve um relacionamento no passado. Embora seja delineada de maneira vaga, essa personagem parece ser interessante porque, ao evocá-la, o narrador revela um pouco de sua intimidade:

Todos aqueles anos atrás quando eu conheci a Martha pela primeira vez. Eu estava bem aqui em Keeneland, 1959. Difícil acreditar. Você se lembra, Palmer — você foi o único que me desafiou a convidá-la para um *highball* e um bife. Aquilo foi só o começo. Vinte e dois anos de puro inferno. Na realidade, sinto falta dela, verdade seja dita. Talvez estrada demais (2002, p.115).

Os acontecimentos envolvendo Martha são expressos em estilo paratático e sugerem que o vínculo emocional entre o narrador e ela são extremamente problemático. Contudo, o leitor não tem acesso ao sentido exato dessas palavras, pois o narrador descreve algumas situações superficiais vivenciadas por essa personagem, mas a mensagem é tão truncada que soa indeterminada: quem realmente é essa mulher? Ela se casou com ele? Tiveram filhos? O que aconteceu com ela? Ela morreu ou o deixou? Por que ele descreve o relacionamento deles como um “puro inferno”? Ou, mais importante ainda, ele a matou? Porque isso talvez explicaria o porquê de o narrador comportar-se como um fugitivo, que constantemente apela a disfarces e mente. Como as

referências a Martha são indeterminadas, o leitor não pode totalizar esses elementos fragmentários e subjetivos dada a estrutura elíptica e porosa da narrativa.

Dessa forma, uma outra implicação do uso da parataxe em um texto literário é a sugestão de indeterminações que, segundo Terry Eagleton, no livro *Teoria Literária* (1983), são “elementos que dependem, para atingir seu efeito, da interpretação do leitor e que podem ser interpretados de maneiras diferentes, talvez até mutuamente conflitantes” (1996, p.66). Por exemplo, na referida passagem, o narrador parece valer-se de coordenadas espaço-temporais coerentes: ele conhece Martha em 1959, “aqui” em Keeneland. Entretanto, a oração seguinte não compartilha do mesmo padrão de exatidão, pois confessa que é difícil acreditar. Mas do que ele está falando? É difícil crer como o tempo passou depressa ou o narrador tem dificuldades para acreditar nos acontecimentos que se deram naquela época? Em vez de acrescentar informações a esse enunciado, a frase seguinte, meramente justaposta, muda de tópico e passa a focalizar o narratário, o misterioso Palmer, mas nada fica muito claro devido aos lapsos entre os enunciados. As duas frases seguintes são particularmente sintomáticas dessa indeterminação: “Aquilo foi só o começo. Vinte e dois anos de puro inferno”. Do que exatamente se está falando aqui? O início de um relacionamento amoroso ou de um envolvimento de outra natureza? A justaposição dessas duas orações cria indeterminações, pois o período de tempo suprimido entre essas duas referências (“começo” e então “vinte e dois anos”) é enorme. Mais do que bloquear a “resolução final” da história, esse “lapso” narrativo cometido pelo narrador demonstra sua amnésia seletiva e suscita muitas outras questões e possibilidades de interpretação. A elipse abissal entre essas duas sentenças paratáticas instaura um vazio indefinível que torna o sentido ainda mais vago. Os eventos que se deram nesse intervalo omitido seriam cruciais para a compreensão do papel de Martha e, sobretudo, para iluminar a personalidade sinuosa do narrador. O que exatamente começou então? Por que esse “puro inferno” durou vinte e dois anos? Por que a relação dos dois é marcada por um oxímoro como “puro inferno”, isto é, uma junção de duas imagens opostas, uma expressão de natureza conflitante que, a rigor, não define coisa alguma? Assumindo que eles se casaram, será que o convívio do casal tornou-se um “puro inferno” por causa da tendência do narrador de mentir? E se foi um “puro inferno”, por que ele diz algo como: “Na realidade, sinto falta dela, verdade seja dita”?

Mas, nesse caso, a *verdade* não é dita nem pode ser obtida, pois a mensagem evita uma resolução, um fechamento totalizante. Apesar de a passagem do texto de Shepard ser perfeitamente gramatical, a justaposição de períodos sem relações claras de causalidade natural em que assuntos diferentes são brevemente evocados, descritos de modo contraditório (*pure hell*) e nunca desenvolvidos em seqüências explicativas, soa emblemática ao leitor. Dessa forma, o leitor é desalojado de sua posição privilegiada de *voyeur*, pois sua compreensão é problematizada e sua participação ativa passa a ser exigida. Nas palavras de Bottoms, por ignorar com frequência as convenções de fechamentos harmoniosos, Shepard convida o apreciador “a preencher as lacunas sozinho, a tirar suas próprias conclusões” (BOTTOMS, 1998, p.2).

Por essa razão, em vez de tratar essas “indeterminações” desencadeadas pelo processo paratático como “imperfeições” interpostas entre o leitor e a compreensão “harmoniosa” do texto, parece mais adequado lidar com esses elementos como traços constitutivos que sugerem a instabilidade do narrador como centro organizador da percepção dentro da economia da narrativa contemplada. Dessa maneira, a natureza fragmentária, paratática e indeterminada do relato oferecido pelo narrador pode ser

interpretada como um forte indício de sua situação como ser ficcional. Ao afirmar que sofre com um zumbido constante nos ouvidos, que o protagonista crê ser “o resultado direto de todos aqueles anos em que atirava em pombos” (p.115), o “intertexto” sugere, por outro lado, que não se trata, na verdade, de um problema em seus ouvidos, mas um sintoma de algum distúrbio neurológico, o que explicaria sua perda de memória. Mas, é preciso reforçar, essa observação é baseada apenas em especulação, pois um texto como “Tinnitus”, que, por constituir-se um microrrelato sem a pretensão de se impor como um grande esquema explicativo, resiste a qualquer impulso de arregimentação lógica. A própria instabilidade do narrador e as dúvidas envolvendo a confiabilidade *geral* de seu relato tornam o texto inteiro indeterminado e aberto a diversos questionamentos. Essa seria talvez a diferença entre um artefato literário pós-moderno, nos termos de Hassan (1987), e outras obras, digamos, convencionais, em que traços como a indeterminação e a ambigüidade, aspectos inerentes a qualquer trabalho artístico, “afetariam” apenas alguns trechos, sem comprometer a “admirável unidade” da história como um “todo”.

Dessa maneira, podemos dizer que ambos os textos de Esdras do Nascimento e de Sam Shepard, por se constituírem objetos artísticos que evitam um sentido unívoco e suscitam uma “promiscuidade” de possibilidades interpretativas, aproximam-se do pós-moderno por sua construção fragmentária e paratática, que tende, no entender de Ihab Hassan, “a adiar fechamentos, frustrar expectativas, sustentar uma divertida pluralidade de perspectivas, e, geralmente, balançar o chão do significado junto ao seu público” (1987, p.73), em oposição a uma estética da recepção mais cristalizada, que tente a perceber esses aspectos como “fraturas” na “superfície lisa” do sentido.

Notas:

¹ Todas as traduções de obras estrangeiras utilizadas neste artigo são de responsabilidade do autor.

² “Tinnitus” e outras histórias de Sam Shepard, publicadas no livro *Great Dream of Heaven*, já contam com uma tradução para o português e encontram-se indicadas abaixo, em SHEPARD, 2003.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, T. W. Parataxis. In: _____. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1959.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. Et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BOTTOMS, S. J. *The Theatre of Sam Shepard: State of Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- COHN, R. Twentieth-Century Drama. In: ELLIOTT, E. (Ed.) *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988, p.1101-1125.
- EAGLETON, T. *Literary Theory: An Introduction*. 2.ed. Oxford: Blackwell, 1996.
- HASSAN, I. Culture, Indeterminacy, and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age. In: _____. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, p.46-83.
- JAMES, C. Cast Adrift. Rev. *Great Dream of Heaven* by Sam Shepard. *New York Times Book Review*. New York, Nov 03 2002, p.30.
- JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. 3.ed. Organização e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- NASCIMENTO, E. *A dança dos desejos, opus 13*. São Paulo: A girafa, 2006.
- _____. *Convite ao desespero*. 3.ed. Rio de Janeiro: Multimaís, 1998.
- _____. *O ventre da baleia*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- PERLOFF, M. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud To Cage*. Illinois: Northwest University Press, 1993.
- SHEPARD, S. *Grande sonho do céu*. Tradução de Sérgio Viotti. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Great Dream of Heaven*. New York: Vintage, 2002.
- _____. *Buried Child and Seduced and Suicide in B&C*. New York: Urizen Books, 1978.
- SIEGEL, M. Holy Ghosts: The Mythic Cowboy in the Plays of Sam Shepard. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 36, No. 4. (1982), p. 235-246.
- SOBREIRA, R. S. No Earthly Clue: The Elliptical and Indeterminate Narratives of Sam Shepard and João Gilberto Noll. *Revista da ANPOLL* (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), v.1, n.22, p.173-185, jan./jun., Brasília: 2007.
- WHITE, H. The Culture of Criticism. In: HASSAN, I. (Ed.) *Liberations: New Essays on the Humanities in Revolution*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1971, p.60-69.
- ZELLAR, B. Short Stories by Playwright Shepard Mostly Shine. Rev. *Great Dream of Heaven* by Sam Shepard. *Minneapolis Star Tribune*. Minneapolis, Minnesota: 20 Oct 2002, p.20.