

EFEITOS DE DRAMATICIDADE NO CONTO LITERÁRIO

Ricardo SOBREIRA *

- **RESUMO:** O presente artigo objetiva investigar os efeitos de dramaticidade na literatura a partir da análise de processos de hibridação entre os gêneros peça teatral e conto literário. Com base em contos recentes do escritor e dramaturgo Sam Shepard, estudamos como procedimentos narrativos – narração em modo dramático e estilo paratático –, bem como traços genéricos ditos teatrais (solilóquio, didascália) imbricam-se na estrutura narrativa do conto literário a fim de produzir efeitos de dramaticidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dramaticidade. Literatura. Conto. Sam Shepard. Hibridação.

Este trabalho, cuja gênese deve-se a questionamentos envolvendo as relações entre as artes literária e dramática, busca investigar o que são e como se processam textualmente os efeitos de dramaticidade na prosa literária. A fim de dissipar possíveis ambiguidades, entendemos por efeitos de dramaticidade determinados elementos que, conforme veremos, estão contidos em textos ficcionais, aproximando-os composicional ou tematicamente dos gêneros teatrais. Por razões que pretendemos esboçar na sequência, optamos por eleger a narrativa (e, mais especificamente, o conto literário) como foco de nossas investigações.

Como sabemos, no caso específico da prosa ficcional, sua natureza plural – que tende a se valer de inúmeras técnicas narrativas – congrega, de maneira intrínseca em sua própria substância, tanto o modo narrativo quanto o dramático (LEPALUDIER, 2008). Porém, a dramaticidade ou teatralidade na prosa ficcional pode ir mais além dos tradicionais impulsos de “contar” (*telling*) e “mostrar” (*showing*) (FRIEDMAN, 1975; MARTIN, 1994). O “contar” consiste na apresentação indireta dos acontecimentos pelo narrador e o “mostrar” está associado à técnica de interromper momentaneamente o relatório de acontecimentos e observar, em tempo real, as interações entre as personagens. O impulso de mostrar tem sido frequentemente associado aos efeitos de dramaticidade em virtude de seu foco direto nos diálogos entre as personagens, isto é, de sua virtual teatralidade, embora seja possível encontrar efeitos de dramaticidade também em passagens regidas pelo impulso de contar (LEPALUDIER, 2008).

* UFVJM – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Faculdade Interdisciplinar em Humanidades. Diamantina – MG – Brasil. 39100-000 – ricardosobreira@ufvjm.edu.br

Conforme apontado no primeiro parágrafo deste trabalho, nosso objeto de estudo será o conto literário. Seja por sua consolidada inventividade dentro do campo da narrativa ficcional, seja por sua condensação formal e temática, esse gênero literário em particular pode apresentar possibilidades interessantes de manifestações de dramaticidade. Conforme observa Lepaludier (2008), embora o conto não possa ser considerado um gênero teatral, em sentido estrito, há vários traços constitutivos desse tipo de texto que podem sugerir efeitos de dramaticidade. Conforme analisaremos de forma mais detida no que segue, aspectos que sugerem efeitos de dramaticidade no conto dizem respeito à sua condensação similar à do esquete teatral e à utilização de expedientes análogos à estrutura composicional dos gêneros teatrais como o modo dramático, o foco na gestualidade, a rubrica e o solilóquio.

Um contista contemporâneo cujos contos literários incorporam traços de dramaticidade é justamente um autor que costuma ser mais frequentemente associado ao teatro do que à literatura. Trata-se do dramaturgo, ator e escritor norte-americano Shepard (1943). Embora menos conhecido como contista, seu trabalho com o gênero, que já dura aproximadamente quarenta anos, tem-se destacado (e também sido criticado) por promover interações entre literatura e drama.

Autor de uma produção dramática e de uma ficção em prosa orientada em favor de instabilidades lógicas, alinearidades e experimentalismos (ROUDANÉ, 2002), Shepard tende a explorar criticamente em suas peças e contos os aspectos míticos da cultura americana, bem como as contradições entre passado histórico e presente, entre o real e o ilusório e entre as condições materiais e a dimensão espiritual da existência humana (GRAY, 2011). Dessa maneira, muitos dos enredos tanto de suas peças quanto de seus contos caracterizam-se pela presença de situações absurdas, em que tempo e espaço são concebidos de forma deliberadamente incoerente. Suas personagens, sejam dramáticas ou não, tendem a emergir não como sujeitos integrais, compostos por uma lógica de caracterização e de motivação, mas como seres ficcionais fragmentários, construídos a partir de colagens de identidades e emoções, como improvisações de *jazz* (SHEPARD, 2006). Na esteira dessas experimentações formais e temáticas, podemos presumir que a produção artística de Shepard, conforme veremos a seguir, distingue-se pelas transgressões e pelos hibridismos estético-formais.

Considerações sobre os contos “híbridos” de Sam Shepard

Como aludido na seção anterior, apesar de ter produzido um número significativo de coletâneas de contos literários, é mais provável que seu nome seja vinculado à sua extensa produção para o teatro e para o cinema.

O autor tem realizado a maior parte de suas atividades criativas nos palcos, para os quais já escreveu, montou e publicou mais de 45 peças, dentre elas *Angel city*

(1976), *True west* (1980), *Fool for love* (1983), *A lie of the mind* (1985), *Simpatico* (1994) e *Buried child* (1978), vencedora do Prêmio Pulitzer de Melhor Drama. Por seu trabalho no teatro, Shepard tem-se consolidado como um dos principais expoentes do drama norte-americano da segunda metade do século XX (SIEGEL, 1982; COHN, 1988; SHEWEY, 1997; ZELLAR, 2002; JAMES, 2002; GRAY, 2011).

Em sua extensa carreira no cinema, cabe mencionar seus roteiros para os filmes *Paris, Texas* (França, Alemanha, EUA, 1984) – dirigido por Wim Wenders e premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes – e *Estrela solitária* (*Don't come knocking*, EUA, Alemanha, 2005) – também dirigido por Wenders e protagonizado pelo próprio Shepard.

Paralelamente às carreiras de dramaturgo, roteirista, ator e diretor, Shepard, a partir dos anos 1970, tem se dedicado à publicação, ao menos uma vez a cada década, de uma coletânea de textos diversos, predominantemente em prosa. Esses trabalhos incluem as coletâneas *Hawk moon* (1973), *Motel chronicles* (1982), *Cruising paradise* (1996), *Great dream of heaven* (2002) e *Day out of days* (2010). Com exceção de *Great dream of heaven* e *Cruising paradise*, que são coletâneas de contos, os demais livros, além de contos, incluem também relatos, crônicas, poemas e monólogos.

Embora muitos dos textos, sobretudo os coligidos nos volumes mais recentes, revelem um artista mais amadurecido do ponto de vista artístico, uma parcela considerável dos textos pode ser caracterizada como relatos em que diálogos rápidos, narrativas ficcionais, meditações e dados biográficos se imbricam, produzindo um corpo textual deliberadamente desigual e “improvisado”. Algumas dessas obras, marcadas pela recorrência de estruturas e temas já explorados pelo autor em suas criações para o teatro, soam mais como “sobras” de peças do que propriamente textos literários independentes (JAMES, 2002).

Essa imbricação de traços de dramaticidade em alguns de seus textos literários tem confundido alguns críticos mais tradicionais e os levado a tecer comentários depreciativos quanto à aparente “impureza” genérica da produção escrita do autor. James (2002), por exemplo, observa que em alguns contos, Shepard parece ter escolhido “ignorar as distinções entre teatro e ficção literária” ao criar histórias inteiramente compostas a partir de diálogos.¹ Essa relativa fluidificação das “distinções” rígidas entre traços típicos de uma peça teatral e de um conto literário constitui uma das características mais distintivas do projeto estético de Sam Shepard, que é marcado pela fusão muitas vezes espúria ou dissonante de elementos díspares. Associamos essa fusão entre traços composicionais tanto do conto quanto da peça teatral ao princípio da hibridação de ambos os gêneros.

¹ Salvo quando indicado na bibliografia, todas as traduções livres utilizadas no presente trabalho são de responsabilidade do autor da pesquisa.

A hibridação (ou hibridização) de gêneros é entendida aqui, segundo Pinheiro (2002), como uma espécie de mescla de traços constitutivos de gêneros distintos. Essa mescla ou hibridação ocorre a partir de uma “combinação de características genéricas” específicas, que, imbricadas, propiciam a formação de um gênero híbrido (PINHEIRO, 2002, p.280). Dessa forma, com frequência é possível detectar, conforme observa Bentes (2006, p.103), “um gênero [...] imbricado em outro gênero”. Nessas ocorrências híbridas há, portanto, um intercâmbio de práticas discursivas e composicionais uma vez que se pode identificar “um gênero [...] estruturando outro” (BENTES, 2006, p.103).

Esse princípio de hibridação dos gêneros contribui para que possamos compreender a natureza dos experimentos ficcionais realizados por Shepard em contos como “Betty’s Cats”, da coletânea *Great dream of heaven*. Trata-se de um texto em que a personagem-título, uma mulher pobre que vive em um *trailer* sujo e desnivelado com dezenas de gatos, corre o risco de ter sua moradia confiscada pelo departamento de saúde pública caso não se livre dos animais. Apresentamos, a seguir, uma passagem de “Betty’s cats”, em tradução livre:

Eu estava só dizendo que se você quisesse se livrar de alguns deles [gatos] você poderia começar com aquele um, pois ele não tem pelo.

Não há nada de errado com ele. Ele só é diferente.

Ele tem alguma coisa. Não é natural para um gato não ter pelo. [...] Bom, que tal um dos outros então. Aquele alaranjado.

Que alaranjado? [...] Badger? [...] Badger é o pai.

Você deveria ao menos mandar castrá-lo então.

Eu não vou mandar castrar o Badger. Ele é o papai.

Então você só vai continuar tendo mais e mais filhotes, Betty (SHEPARD, 2002, p.39-40).

O conto mostra um diálogo entre Betty e uma outra pessoa cujo gênero ou relação com a protagonista não podem ser determinados. Essa segunda personagem tenta convencer Betty do sério problema representado pelos gatos, em especial um animal que nasceu sem qualquer pelo. Betty, entretanto, prefere mantê-los como são, sem julgá-los, nem controlá-los.

Por sua extrema brevidade e condensação, “Betty’s cats” pode ser associado à tradição do esquete teatral, um gênero dramático bastante breve e improvisado,

visando ao entretenimento rápido (CUDDON, 1998, p.833). Essa imbricação de traços do esquete teatral no conto literário, no entanto, não é o principal fator gerador de efeitos de dramaticidade. Tais efeitos são produzidos, na verdade, pelo fato de “Betty’s cats” promover um apagamento completo da figura do narrador por meio do registro exclusivo das falas das personagens, sem nenhum tipo de intervenção direta de um comentarista entre os diálogos. A presença do articulador, contudo, está implícita na própria seleção das falas e da cena.

A total remoção da figura do narrador dota o texto de uma enorme dramaticidade uma vez que cria uma ilusão de teatralidade, como se o leitor pudesse “ver” e “ouvir” por si só os acontecimentos da “cena” sem a “intrusão” de um articulador. Por essa razão, pode-se dizer que o autor opta por transgredir os limites do gênero conto ao promover uma imbricação estrutural deste com o gênero dramático.

Essa estratégia de hibridação dos gêneros é coerente com o pós-modernismo (JAMESON, 1991) praticado por Sam Shepard, cujas obras dramática e não dramática têm primado ao longo dos anos por uma relativa recusa de “receitas” tradicionais dos gêneros e pela busca de alternativas em termos de efeitos sobre o leitor. Conforme argumenta Wetzsteon (2006, p.4), essa recusa dá-se tanto em relação aos “[...] métodos convencionais de narração – acontecimentos sequenciais, continuidade espaçotemporal, distinções nítidas entre realidade e fantasia” – quanto no tocante a “fórmulas [em especial, as concernentes à representação realista] segundo as quais a experiência é em geral organizada”.

“Betty’s cats” é um texto de difícil categorização. Não pode ser classificado perfeitamente como uma peça por ser breve demais e estar inserida em uma coletânea que se assume como sendo um volume de contos. O texto tampouco se encaixa adequadamente na categoria conto uma vez que não há sequer um único enunciado propriamente narrativo, sendo composto inteiramente sob a forma de diálogos. Dessa forma, só faz sentido analisarmos “Betty’s cats” como pertencente a um gênero híbrido. Na obra, características distintivas do teatro (diálogos entre seres ficcionais, apelo audiovisual) estruturam uma espécie de conto literário, que foi produzido para ser lido e é marcado pela sugestão de conteúdo narrativo (um acontecimento breve, com poucas personagens, tempo e espaço delimitados etc.).

É possível que defensores de uma visão mais tradicional do gênero conto relutem em classificá-lo como tal, entre outros motivos, pelo fato de ser estruturado como um roteiro de peça teatral ou de produção cinematográfica, sem a presença de um narrador típico como centro organizador da percepção. Defendemos, no entanto, que “Betty’s cats” ainda pode ser associado ao gênero conto pelo fato de esse reter alguns dos traços característicos já indicados antes. Além disso, esse conto possui fronteiras mais fluidas, uma vez que sua estrutura encontra-se permeada por traços constitutivos do gênero roteiro de produção dramática.

Essa relação de hibridação entre narrativa literária e texto teatral tem sido explorada pelas teorias associadas à narratologia há pelo menos três décadas. Friedman (1975) foi um dos primeiros a identificar essa combinação de características entre ambos os gêneros textuais, à qual o autor referiu-se ao discutir a narração em “modo dramático”, conforme analisamos a seguir.

Modo dramático e parataxe

Uma das características mais marcantes e, no dizer de James (2002), mais perturbadoras da ficção não dramática de Shepard é a preponderância dos diálogos sobre as passagens propriamente narrativizadas de seus contos, crônicas e outros relatos. Embora a produção não teatral de Shepard seja marcada pela imbricação de traços composicionais de gêneros dramáticos, parece mais acertado afirmar que o impulso de “mostrar” (*showing*), mais do que o de “contar” (*telling*), é o que, em última instância, motiva a tessitura dos textos do autor. E esse “mostrar”, como sabemos, consiste na construção de “cenas” em que se materializam, em tempo real, interações entre as personagens.

Como artista nomeadamente versado nas diferentes linguagens e práticas das mídias performativas como o cinema e sobretudo o teatro, Shepard possui, segundo Brooks (2002, p.26), um “ouvido aguçado para diálogos”, capaz de registrar em poucos fragmentos de conversa uma experiência dramática intensa. Dessa forma, parece coerente com seu projeto estético que seus escritos publicados nas mídias impressas, sobretudo as narrativas ficcionais de feições literárias, sejam “contaminados” pelo modo dramático.

O modo dramático (FRIEDMAN, 1975, p.155-156) possui características análogas às do teatro. Assim como na *mise-en-scène* do drama tradicional, esse tipo de foco narrativo, no campo da ficção literária, consiste na eliminação textual total das presenças explícitas do autor e do narrador. As indicações de estados mentais (geralmente feitas no texto por um narrador) também são completamente suprimidas da página, restando apenas os diálogos. Diante desse tipo de texto, que não dispõe explicitamente de um narrador como centro organizador da percepção, o leitor deve inferir, por meio apenas dos diálogos, quais são os estados mentais das personagens envolvidas. Segundo Friedman (1975), na analogia com o teatro, o leitor ficaria mais em “desvantagem” do que o espectador de uma peça de teatro convencional, pois esse disporia, além dos diálogos, de toda a dimensão audiovisual do espetáculo. O leitor de um texto em modo dramático, por sua vez, ficaria quase que totalmente “às cegas”, devendo ele próprio inferir, a partir exclusivamente do que as personagens dizem, que tipo de ação está se desenrolando e quais os sentimentos implicados naquela interação. Friedman (1975, p.155-156) desenvolve essa analogia nos seguintes termos:

[No modo dramático] [...] temos de fato uma peça teatral projetada no molde tipográfico da prosa literária. Porém, há uma certa diferença: a ficção é pensada para ser lida; o drama, para ser visto e ouvido; haverá, portanto, uma diferença correspondente de escopo, abrangência, fluidez e sutileza. A analogia, entretanto, na maior parte das vezes, é válida, no que se refere ao fato de que o leitor aparentemente não ouve mais ninguém além das próprias personagens, que se movimentam como se estivessem em um palco.

O comentário de Friedman subestima, de certa forma, as sofisticadas e poderosas estratégias envolvidas no processamento cognitivo do leitor (VAN DIJK, 1979). Ao afirmar que esse se atém apenas ao que dizem as personagens, o teórico deixa de considerar a capacidade de a ficção literária suscitar na mente do leitor imagens mentais.

Nesse sentido, Lepaludier (2008, p.2) acrescenta maiores nuances à questão da dramaticidade no conto literário. Apesar de esse não oferecer a experiência sensorial direta oferecida pela dimensão audiovisual de uma produção teatral, o conto pode criar efeitos de dramaticidade utilizando o que o autor chama de “poder da imaginação do leitor”, associado à sua “capacidade de encenar a ação dramática em sua mente”. Por essa razão, ao ler um conto em modo dramático, o leitor pode não apenas “ouvir” o que dizem as personagens, mas também “visualizar” suas interações por meio da construção cognitiva de um modelo mental das ações sugeridas pelo texto.

Nem todo conto, porém, é necessariamente capaz de suscitar tais efeitos de dramaticidade. Segundo Lepaludier, para que um conto produza a ilusão de dramaticidade, a cena evocada deve conter algo de “espetacular”, isto é, ela deve estimular a imaginação visual do leitor/espectador. Ela deve ter certas qualidades visuais (apelo à imaginação visual) e orais (diálogo interessante, sonoridade das palavras, cortes melódicos do texto etc.), pois uma cena dramática precisa ser efetivamente vista e ouvida. Portanto, “[...] uma ação dramática ou uma conversa vívida permitem que o leitor imagine facilmente a cena” (LEPALUDIER, 2008, p.4-5). Podemos observar esse efeito de dramaticidade na passagem do conto “Thor’s day”, publicado na coletânea *Day out of days*, de Shepard. Nesse texto, duas personagens discutem em um restaurante de beira de estrada:

Não saia.
Solte o meu braço!
Por favor!
Pare com isso! Você está me machucando!
Desculpe.
Você furou minha pele. Olhe só para isso!
Desculpe.

Eu vou sair e ficar esperando no carro.

O quê? Por quê?

Vou esperar no carro.

Pensei que você quisesse almoçar.

Não quero mais. Não estou mais com fome.

Por favor. Fique. Eu quero almoçar. [...]

Eu não posso continuar mais com isso. Realmente não consigo. Olhe o que você fez na minha pele.

Desculpe.

Parece que um animal me mordeu. Olhe só para isso! Olhe para este sangue! Escorreu para todos os lados (SHEPARD, 2010, p.64-65).

Em “Thor’s day”, como podemos observar, Shepard opta por suprimir completamente não apenas os trechos narrativos, mas também os sinais de pontuação (como as aspas ou o travessão) convencionalmente utilizados para marcar, em uma narrativa, a mudança de interação. A alternância entre os interlocutores é sinalizada apenas por um espaço em branco entre as falas das personagens, sem a utilização dos tradicionais verbos *dicendi* pela voz narrativa. Esse texto, no qual o autor opta pelo modo “mostrar” em detrimento do “contar”, adquire um intenso apelo visual ao utilizar frases muito breves, escritas em estilo paratático.

A relação entre estilo paratático e potencial dramático já foi estabelecida por Auerbach (2004), que associa o emprego da sintaxe paratática a efeitos de natureza plástica no texto. Segundo o autor, essa técnica possui um forte apelo dramático e visual, pois projeta na imaginação do leitor uma cena subdividida em uma série de pequenas parcelas plásticas justapostas. Esses mínimos “quadros estáticos” representados pelas frases reduzidas e sem ligações interoracionais rigorosas tendem a ressaltar a energia dramática dos gestos captados no “instante cênico” projetado pelo texto (AUERBACH, 2004, p.100).

O uso da parataxe desperta aqui outro efeito de dramaticidade que consiste, ainda segundo Auerbach, na ideia da corporalidade. Nos gêneros dramáticos, além dos aspectos auditivos do espetáculo, uma grande ênfase é depositada na dimensão física dos atores, cuja *performance* corporal, associada à maquiagem e a toda a sua caracterização, contribui para a sugestão de sentidos (READ, 1990, p.354). Nesse mesmo sentido, é possível estender esses efeitos, de maneira análoga, aos mínimos gestos das personagens e outros detalhes do ambiente cuja plasticidade e energia de movimentos são captadas quadro a quadro, conforme sugere Auerbach (2004, p.100), por meio da escrita em estilo paratático.

Além do forte apelo visual propiciado pela sequência de enquadramentos mínimos, a cena enunciada a partir de construções paratáticas contribui, por meio dos cortes melódicos das sentenças justapostas, para dotar a fala das personagens

também de uma qualidade oral, quase ritmada. Os efeitos de dramaticidade são ainda reforçados pela presença de verbos no imperativo. No âmbito da cena imaginada pelo leitor, quando um dos interlocutores impele o outro a realizar determinada ação por meio de comandos como “Olhe só para isso!”, “Olhe o que você fez na minha pele” ou “Olhe para este sangue!”, o leitor também é convidado a performatizar ação análoga, porém em sua mente.

Shepard tem explorado fartamente o recurso, derivado do teatro, da textualização em modo dramático, que está presente em vários de seus escritos ficcionais. A despeito de críticas contra essa prática de hibridação entre os gêneros conto e texto teatral, Shepard tem ampliado gradativamente ao longo dos anos, a utilização dessa prática em suas coletâneas de textos. Em *Cruising paradise* (1996) e *Great dream of heaven* (2002), o modo dramático (em que há supressão completa do narrador, restando apenas diálogos) foi utilizado em apenas dois textos de cada coletânea, sendo “Quick stop” (SHEPARD, 1996, p.87) e “Just space” (SHEPARD, 1996, p.102) da primeira, e “Betty’s cats” (SHEPARD, 2002, p.32) e “It wasn’t Proust” (SHEPARD, 2002, p.76) da segunda. No volume de textos ficcionais mais recente, *Day out of days* (2010), o uso do modo dramático aumentou para, no mínimo, sete histórias: “One night in the Long-Ago” (SHEPARD, 2010, p.21), “Thor’s day” (SHEPARD, 2010, p.57), “Reason” (SHEPARD, 2010, p.125), “Interview in Café Pascual” (SHEPARD, 2010, p.179), “Black oath” (SHEPARD, 2010, p.247), “Rape and pillage” (SHEPARD, 2010, p.251), e “Back in the woods” (SHEPARD, 2010, p.263).

Essa técnica narrativa, também já parcialmente empregada por autores como Ernest Hemingway e Henry James (LEPALUDIER, 2008), constitui claramente um procedimento formal que visa à implementação de efeitos de dramaticidade na literatura. Por essa razão, a crítica feita por James (2002, p.30) de que Shepard teria escolhido “ignorar as distinções entre teatro e ficção literária” ao criar histórias inteiramente feitas a partir de diálogos adquire uma ressonância distinta quando examinamos a forma como o autor tem, de maneira deliberada, buscado promover a hibridação entre os gêneros por meio da fluidificação das fronteiras e da combinação de traços constitutivos entre eles.

No conto “It wasn’t Proust”, do livro *Great dream of heaven*, por exemplo, Shepard produz um efeito de hibridação bastante incomum entre traços genéricos do conto literário e de um determinado elemento constitutivo do roteiro teatral ou cinematográfico: a rubrica ou didascália.

Didascália/Rubrica

Tanto a produção dramática quanto a não dramática de Shepard caracterizam-se por um amplo repertório de experimentações, no qual linguagens e técnicas disparem nem sempre são vistas como contrastantes. Pelo contrário, o autor tem encontrado nos contrastes e combinações inesperadas de aspectos temáticos e formais uma maneira de expressar as instabilidades do real e as contradições inerentes ao sujeito humano na contemporaneidade. Dessa maneira, as fronteiras tradicionais entre as diferentes formas e gêneros não são vistas como estáveis ou determinadas. Shepard costuma instalar e subverter as convenções dos diferentes gêneros com os quais opera por meio de um variado repertório de técnicas de hibridação. Em “It wasn’t Proust”, texto não dramático da coletânea *Great dream of heaven*, podemos observar como o autor promove uma negociação entre as fronteiras dos gêneros conto e peça teatral. A passagem a seguir mostra acontecimentos banais na vida de uma família. Há, no entanto, uma atmosfera de tensão subjacente ao cotidiano trivial do casal:

(O homem senta-se em sua espreguiçadeira alaranjada. Seus joelhos estão fracos. Suas mãos estão tremendo. Ele se sente como se tivesse causado um grave estrago ao seu sistema nervoso [...] A porta se abre e volta a se fechar com um ruído. [...] O homem se vira em direção à mulher e vê seu pescoço; Suas pernas cruzadas podiam ser vistas através do robe amarelo; sua beleza ainda é exuberante. Ele estica o braço e toca-lhe o joelho. Ela dá um leve suspiro e pausa sua mão sobre o joelho dele. ‘Ela me perdoou,’ pensa ele. Mas os olhos castanho-claros dela estão fixados na filha de ambos, que está no alto da cabana. A mulher acena e a chama, e, quando o faz, o homem sente uma onda de ciúmes que percorre seu peito como um choque elétrico).

Oi, querida!

(*A filha acena de volta. [...] Ela percorre a alameda de pedras até onde estão seus pais. O homem tira a mão do joelho de sua esposa*).

Ela é uma menina sonolenta.

Magrela.

Sim. Muito alta e magra.

(*Os cachorros correm pela alameda para cumprimentar a filha, mas esta os afasta com um empurrão e continua caminhando com seus braços ainda cruzados sobre o peito. Seus lábios se estreitam ao girar seu quadril para os cães enquanto eles continuam dançando ao seu redor*).

Ela sempre fica amuada de manhã.

Muito alta e amuada.
Oi, querida!

(A filha balbucia um cumprimento e então caminha em direção às docas e senta-se no colo de seu pai. Ele a beija no pescoço. Ela põe seus braços ao redor do ombro dele. A mulher fala).

O que seu irmão está fazendo?
Chorando.
Por que ele está chorando?
Eu não sei. Ele sempre está chorando.
Ele não chora sempre.
Quase sempre. Quem quebrou aquela tigela lá em cima?
Seu irmão.
Oh.
Provavelmente é por isso que ele está chorando.

(A mulher despeja o que sobrou do café frio no lago e sacode a xícara. Ela fica de pé e aperta a fita que prende seu robe. Ela olha para a cabana no alto da colina).

Melhor eu ir até lá e ver. Parece que estamos tendo uma manhã difícil.
Ele está bem.
Volto logo. Você quer mais café?
Estou satisfeito.

(A mulher sai. Os cachorros juntam-se a ela e ficam dando voltas ao redor de suas pernas enquanto ela sobe a colina [...]) (SHEPARD, 2002, p.90-93).

Nesse texto híbrido, como podemos notar, uma das ocorrências mais significativas consiste na combinação de características genéricas típicas do conto literário e da peça teatral. No que se refere ao primeiro, podemos afirmar que o texto retém traços considerados típicos do conto tradicional, como o conteúdo narrativo breve, a unidade temática, a sucessão mais ou menos linear de ações, a gradação tensiva, o número reduzido de personagens e a delimitação espaçotemporal (CORONADO, 1969-1970, p.26-38). Esse “conto”, entretanto, é estruturado formalmente por características genéricas do texto dramático, conforme atesta a presença dos diálogos em modo dramático e das várias rubricas que intercalam essas interações entre as personagens.

Em sua acepção tradicional, as rubricas do texto dramático ou, mais precisamente, a didascália (FOURCAUT, 1992; JOLLY, 2001; AQUINO, 2004; MALUF, 2004) consiste em orientações, geralmente fornecidas entre parênteses pelo autor, destinadas a nortear a *performance* dramática de atores e diretores. Essas rubricas, inseridas em roteiros tanto de peças quanto de filmes, correspondem a um determinado número de sugestões feitas não para serem pronunciadas durante a *performance*, mas para comporem um conjunto de informações com papel diretivo. Por essa razão, a didascália (ou rubrica) é destacável do conteúdo propriamente dito da produção performática e serve, portanto, para influenciar a atuação dos artistas envolvidos na dramatização. Ela também tem servido como meio de se inferir as intenções artísticas, políticas, sociais etc., dos autores das peças ou *scripts* cinematográficos.

Em “It wasn’t Proust”, Shepard subverte parte dessas convenções ao praticamente descaracterizar o conto literário por meio da imbricação de efeitos de dramaticidade. As rubricas, geralmente restritas à função meramente diretiva, assumem, em Shepard, um papel mais complexo. Essa complexidade deve-se ao fato de Shepard incluir na didascália longas passagens narrativas, que normalmente não seriam incorporados por ela. Dificilmente uma rubrica teatral típica incluiria, por exemplo, instruções tão específicas quanto “os cachorros correm pela alameda para cumprimentar a filha” ou “ela me perdeu, pensa ele”. A especificidade dessas indicações seria provavelmente de difícil execução na prática.

Além de não apresentar apenas descrições de detalhes do ambiente, das ações e das personagens envolvidas, a didascália teatral mesclada ao conto narrativo presta-se, em “It wasn’t Proust”, também a avançar a narrativa. E, por essa razão, não pode ser “destacada” dos diálogos. Caso fosse omitida, haveria prejuízo na compreensão do texto como um todo.

Desse modo, pode-se afirmar que a geração de efeitos de dramaticidade nesse texto se dá a partir da imbricação deliberada entre estruturas próprias à didascália e ao modo dramático e traços típicos do conto literário. O leitor, além de “ver” e “ouvir” as personagens que protagonizam a “cena dramática” cognitivamente projetada pelo texto, baseia-se também nas indicações e na narração contida entre parênteses na didascália para construir um modelo mental da história em sua mente.

Além de os contos de Shepard tomarem de empréstimos traços composicionais de gêneros teatrais, como as estruturas da didascália e dos diálogos em modo dramático, há textos que parecem imbricados por características genéricas do monólogo e do solilóquio teatral, conforme investigamos na sequência.

Solilóquio e monólogo

Um efeito de dramaticidade significativo no âmbito da prosa de ficção de Sam Shepard é a imbricação de traços composicionais da peça teatral (como o monólogo e o solilóquio) no conto. No que segue, procedemos a uma breve delimitação dessas práticas discursivas com o intuito de dissipar ambiguidades terminológicas.

Ainda que seja difícil o estabelecimento de distinções, é comum depararmos com definições de monólogo teatral como uma fala relativamente longa, performatizada por um único ser ficcional (ABRAMS, 1999). O solilóquio, por sua vez, consiste em um tipo específico de monólogo no qual a personagem expressa seus pensamentos mais íntimos. Durante o solilóquio, a personagem, sozinha no palco, dá voz a seus sentimentos e ideias. Esse recurso tem sido empregado pelos dramaturgos por ser um modo convencional de tornar manifestas informações a respeito das motivações e dos sentimentos pessoais do sujeito ficcional (ABRAMS, 1999). Em se tratando da imbricação de características genéricas do solilóquio dramático no conto literário, algumas especificidades próprias ao discurso narrativo deverão ser levadas em consideração, conforme explicitaremos de modo mais pormenorizado adiante.

Nas coletâneas de textos não dramáticos de Shepard há algumas narrativas que podem ser associadas ao solilóquio. Dentre elas, destaca-se “Orange grove in my past”, cujo primeiro parágrafo apresentamos a seguir:

Eu achei que tivesse feito o meu melhor, feito tudo o que podia para *não* me tornar o meu pai. Andei no caminho errado em todos os aspectos: mudei meu primeiro nome e meu sobrenome, falsifiquei minha certidão de nascimento, caminhei e balancei meus braços da forma exatamente oposta à forma como ele caminhava; escolhi roupas que eram o contrário do que ele vestiria, até mesmo a cueca; falei sem qualquer traço da nasalidade do Meio Oeste, nunca chutei um cachorro nas costelas, nunca fiquei furioso com objetos inanimados, nunca mais ouvi Bing Cosby após o natal de 1959, e nunca na minha vida dei um tapa na cara de uma mulher. Eu achei que tivesse conseguido reformatar toda a minha *persona*. Eu não tinha a mínima ideia de quem eu era, mas eu sabia com certeza que eu não era ele. (SHEPARD, 2010, p.172, tradução nossa, grifo do autor).

De maneira análoga a um solilóquio teatral, encontramos nesse texto não apenas um conto com o foco narrativo na primeira pessoa, mas um relato altamente confessional. Esse texto, marcado pela subjetividade e pela expressão pungente de sentimentos íntimos, possui intenso teor autobiográfico (KANE, 2002; BIGSBY, 2002). Dadas as qualidades audiovisuais de “Orange”, pode-se presumir que esse texto, assim como inúmeros outros de feitio semelhante, sugere ao leitor a visualização mental de uma cena dramática. Embora reduzida

a elementos constitutivos mínimos, pode-se presumir que a cena projetada seja a de uma personagem solitária – como tantos protagonistas individualistas típicos de Shepard (HALL, 2002) –, que dirige diretamente ao seu receptor virtual sua confissão particular.

No caso, mencionamos “receptor” em vez de leitor, pois não podemos presumir que o narrador, como um ente ficcional, tenha acesso direto ao leitor real no mundo empírico. Devemos falar aqui em narratário (NØJGAARD, 1979; CHATMAN, 2005), isto é, uma espécie de instância imaginária materializada sob a forma de receptor hipotético do discurso narrativo. Dessa forma, no âmbito da prosa literária, o destinatário virtual das tentativas, explícitas ou não, de estabelecimento de contato do narrador será sempre o narratário. De qualquer maneira, a interação explícita ou implícita entre narrador e narratário pode exercer influência sobre o leitor empírico, conforme sugere Chatman (2005, p.142) ao observar que “[...] o narratário é apenas um recurso por meio do qual o autor implícito informa o leitor real sobre como este deve atuar enquanto leitor implícito”.

Com relação ao conto “Orange grove in my past”, de Shepard, cujo conteúdo confessional evoca a confiança de um paciente a seu terapeuta, temos um narrador em primeira pessoa que invoca explicitamente a figura do receptor de sua confissão, isto é, o narratário. Do outro lado do processo, o leitor (por intermédio de sua instância ficcional, o narratário), a partir da fala em tom de espontaneidade desse “eu”, que se posiciona virtualmente diante de si e lhe comunica seus pensamentos íntimos, pode fazer inferências quanto ao estado mental do sujeito ficcional, sua relação com o pai opressor e a situação pela qual está passando. Tanto o caráter monológico da história em sua totalidade como o tom de confiança, de questão de foro íntimo da confissão, contribuem para a sugestão de um efeito de dramaticidade e aproximam-na da estrutura do solilóquio.

À semelhança do que ocorre nos célebres solilóquios do *Dr. Faustus* (1588), de Marlowe, e do *Hamlet* (1600-1601), de Shakespeare, encontramos em “Orange grove in my past” um relativo sentimento de *páthos*. Ainda que obviamente em menor intensidade dramática que as tragédias do período elisabetano, o conto de Shepard possui qualidade análoga em termos de enunciação, que sugere ao leitor sentimentos de tristeza e de compadecimento. A miséria e o *páthos* do “eu” melancólico, que vive uma solitária e atormentada existência à sombra de uma figura patriarcal opressora, adquire ares ainda mais pungentes quando tomamos conhecimento do contexto autobiográfico do autor. Por essa razão, ao construirmos um modelo mental das proposições oferecidas pelo texto, parece inevitável o estabelecimento de um vínculo, ainda que virtual e momentâneo, de empatia e de

compaixão com o drama externalizado pelo “eu” de maneira tão direta e sincera em seu solilóquio. Efeito de dramaticidade semelhante ocorre também no conto “Convulsion”, da coleção *Great dream of heaven*:

Olhe para mim. Olhe para mim agora. Como eu estou. Se ela pudesse apenas me ver assim – esperando por ela, horas antes, bem antes de ela chegar; atento a qualquer sinal ou som dela. Ela veria o quão ansioso eu estava. Ela veria o desespero em meu peito (SHEPARD, 2002, p.95).

Nessa breve passagem do texto, que também pode ser definido como um conto no qual se imbricam traços genéricos do solilóquio dramático, o narrador em primeira pessoa dirige-se explicitamente ao narratário, conclamando-o a prestar atenção à sua situação de grande tormento pessoal. A utilização de verbos no imperativo contribui para reforçar o aspecto diretivo da ação, que acaba impactando, por meio do narratário, o próprio leitor empírico. É provável que, ao encenar a ação dramática em sua mente por meio do “poder da imaginação” leitora (LEPALUDIER, 2008), o leitor seja capaz de visualizar cognitivamente (como solicita o narrador) o eu em todo o seu isolamento e desespero.

A qualidade audiovisual dos sentimentos íntimos plasmados pelo texto, que sugere um contexto de declamação pública “performatizada” por um “eu” em tom confessional, evoca as circunstâncias e as características do solilóquio dramático. O efeito de dramaticidade é então produzido pela relação de homologia entre ambas as artes, isto é, na evocação de uma possível experiência performativa dramática a estruturar composicionalmente a própria tessitura narrativa da ficção literária.

Conclusão

O percurso de análise desenvolvido neste trabalho buscou examinar a questão da dramaticidade na literatura por meio de uma investigação do gênero conto literário. Embora o conceito de dramaticidade na literatura seja frequentemente associado ao impulso narrativo de “mostrar” (*showing*) interações entre personagens em tempo real (FRIEDMAN, 1975; MARTIN, 1994; LEPALUDIER, 2008), nosso trabalho buscou investigar a sugestão de efeitos de dramaticidade em outras dimensões da ficção literária.

A partir de análises de contos experimentais do escritor e dramaturgo norte-americano Sam Shepard, pudemos verificar como o autor atua inventivamente no sentido de obliterar os limites entre os gêneros conto e peça teatral por meio de processos de hibridação (PINHEIRO, 2002; BENTES, 2006) entre essas mesmas práticas discursivas. Esses processos consistem na imbricação de traços genéricos do drama (como a presença de diálogos, didascália, foco na gestualidade etc.) na própria estrutura narrativa do conto literário.

O conto, por natureza, apresenta uma estreita relação com o drama tradicional. Seja por seu caráter monotemático, sua sucessão reduzida de ações ou pelo número mínimo de personagens e delimitação espaçotemporal, a estrutura do conto tradicional costuma ser associada ao esquete teatral. Em comum, ambos teriam, além dos traços genéricos apontados, tanto uma feição de entretenimento ágil e improvisado quanto uma propensão natural à condensação.

Além desses traços análogos, o conto, assim como outros gêneros ficcionais em prosa, pode valer-se do modo dramático de narração. Nesse caso, a estruturação sob a forma de diálogos de uma peça teatral ou de um roteiro cinematográfico imbrica-se na página impressa da narrativa literária. Esse conto híbrido, constituído somente de diálogos sem a mediação de um narrador, cria, por meio de suas qualidades audiovisuais virtuais, um significativo efeito de dramaticidade uma vez que o leitor é convidado a “encenar a ação dramática em sua mente” (LEPALUDIER, 2008, p.2). Em outras palavras, o leitor pode “visualizar” as interações entre as diferentes personagens envolvidas no instante cênico por meio da construção cognitiva de um modelo mental projetado pelas proposições narrativas.

Outros elementos ditos teatrais imbricados nos contos híbridos de Sam Shepard são a didascália e o solilóquio. No caso da primeira, como vimos, o autor apropria-se do conjunto das rubricas dramáticas (ou didascália) não apenas para descrever os pormenores do cenário, das ações e das personagens, mas também para incluir porções consideráveis de narração, inclusive fornecendo especificidades de difícil dramatização na prática. Por essa razão, podemos concluir que, diferentemente do que ocorre com a didascália dramática tradicional, as rubricas mescladas ao conto de Shepard não são independentes em relação aos diálogos, pois, caso fossem destacadas, a compreensão do texto resultaria incompleta. Quanto ao empréstimo de aspectos do solilóquio pelo conto literário, destacamos que textos como “Convulsion” e “Orange grove in my past” apresentam determinadas características (tom confessional, expressão dos pensamentos íntimos de um “eu” solitário, caráter patético da enunciação etc.) que revelam um processo de hibridação entre drama e literatura.

Efeitos de dramaticidade, conforme demonstramos, podem ser gerados no texto literário não apenas por imbricações de traços genéricos característicos do drama, mas também por meio de trabalho com a estruturação sintática do discurso. As construções em estilo paratático não são associadas aos gêneros teatrais, mas podem produzir efeitos de dramaticidade na literatura, conforme observa Auerbach (2004). Ao subdividir o discurso narrativo em mínimos quadros estáticos, representados por frases curtas e desprovidas de conectivos explícitos, a estruturação textual em estilo paratático pode ressaltar a energia dramática das ações no âmbito do instante cênico cognitivamente projetado pelo texto. Além da ênfase nos aspectos visuais captados quadro a quadro pela sintaxe paratática, esse tipo de construção oracional pode produzir cortes melódicos ritmados no texto e também sugerir efeitos de dramaticidade no discurso narrativo.

Diante do exposto, podemos concluir que os contos experimentais de Shepard não resultam de uma decisão autoral mais ou menos irrefletida de ignorar as distinções entre teatro e ficção literária, mas de um esforço consciente de instalar e subverter as convenções do gênero conto por meio da imbricação deliberada de traços genéricos do teatro a fim de produzir efeitos de dramaticidade mesmo em seus textos não dramáticos.

SOBREIRA, R. Effects of theatricality in literary short stories. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.133-151, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This study aims at investigating the effects of theatricality in literature (LEPALUDIER, 2008) by focusing on processes of hybridization (PINHEIRO, 2002; BENTES, 2006) between the genres theatrical play and literary short story. Based on recent stories by the American writer and playwright Sam Shepard, this article analyzes how narrative techniques — dramatic mode (FRIEDMAN, 1975) and paratactic style (AUERBACH, 2004) — and generic components associated with stagecraft (soliloquy, didascaly) imbricate in the narrative structure of the short story in order to produce effects of theatricality.*

■ **KEYWORDS:** *Theatricality. Literature. Short Story. Sam Shepard. Hybridization.*

Referências

ABRAMS, M. H. **A glossary of literary terms**. 7. ed. Boston: Heinle & Heinle: Thomson, 1999.

AQUINO, R. B.; MALUF, S. D. (Org.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: Edufal, 2004.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de G. B. Sperber; S. F. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENTES, A. C. Gênero e ensino: algumas reflexões sobre a produção de materiais didáticos para a educação de jovens e adultos. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Org.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p.85-106.

BIGSBY, C. Born injured: ite theatre of Sam Shepard. In: ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.7-33.

BROOKS, X. Nowhere to hide: Sam Shepard's portrait of America in stasis. Rev. *Great Dream of Heaven*. **The Guardian**. London, 23 Nov. 2002. Features & Reviews, p.26.

CHATMAN, S. Discourse: nonnarrated stories. In: HOFFMAN, M. J.; MURPHY, P. D. (Ed.). **Essentials of the theory of fiction**. 3. ed. Durham: Duke University Press, 2005. p.139-150.

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.

CORONADO, G. C. Teoria do conto. **Estudos Anglo-Hispânicos**, São José do Rio Preto, n.2-3, p.15-45, Dez., 1969-1970.

CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin, 1998.

FOURCAUT, L. **Le commentaire composé**. Paris: Nathan, 1992.

FRIEDMAN, N. **Form and meaning in fiction**. Athens: The University of Georgia Press, 1975.

GRAY, R. **A brief history of American Literature**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

HALL, A. C. Sam Shepard's nondramatic works. In: ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.247-256.

JAMES, C. Cast Adrift. Rev. *Great Dream of Heaven* by Sam Shepard. **The New York Times Book Review**, New York, 3 Nov. 2002. Seção 7, Coluna 3, p.30.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

JOLLY, Geneviève. La didascalie chez Villiers de l'Isle-Adam: un autre lieu de l'écriture théâtrale. **Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires**, Paris, n.128, p.447-462, novembre, 2001.

KANE, L. Reflections of the past in true west and a lie of the mind. In: ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.139-153.

LEPALUDIER, L. Theatricality in the short story: staging the word? **Journal of the Short Story in English**, Angers, n.51, p.2-9, Out., 2008.

MARTIN, W. **Recent theories of narrative**. 3. ed. London: Cornell University Press, 1994.

- NØJGAARD, M. The function of the narratee or How we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NØJGAARD, M. (Ed.). **Danish Semiotics**. Orbis Litterarum, 4. Copenhagen: Munksgaard, 1979. p.57-64.
- PINHEIRO, N. F. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. In: MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, D. (Org.). **Gêneros textuais e práticas discursivas**. Bauru: Edusc, 2002. p.259-290.
- READ, L. S. Stagecraft. In: COYLE, M.; et al. (Ed.). **Encyclopedia of literature and criticism**. London: Routledge, 1990. p.351-501.
- ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SHEPARD, S. **Day out of days**. New York: Knopf / Random House, 2010.
- _____. **Fool for love and other plays**. New York: Dial Press, 2006.
- _____. **Great dream of heaven**. New York: Knopf; Random House, 2002.
- _____. **Cruising paradise**. New York: Knopf; Random House, 1996.
- _____. **Motel chronicles**. With photographs by Johnny Dark. San Francisco: City Lights, 1982.
- _____. **Hawk moon**: short stories, poems, monologues. New York: PAJ, 1973.
- SHEWEY, D. **Sam Shepard**. Updated edition. New York: Da Capo Press, 1997.
- SIEGEL, M. Holy ghosts: the mythic cowboy in the plays of Sam Shepard. **Rocky Mountain Review of Language and Literature**, v.36, n.4, p.235-246, 1982.
- VAN DIJK, T. A. Cognitive processing of literary discourse. **Poetics Today**, n.1, p.143-160, 1979.
- WETZSTEON, R. Introduction. In: SHEPARD, S. **Fool for love and other plays**. New York: Dial Press, 2006. p.1-15.
- ZELLAR, B. Short stories by playwright Shepard mostly shine. Rev. Great Dream of Heaven by Sam Shepard. **Minneapolis Star Tribune**, Minneapolis, 20 Oct. 2002, p.20.

Recebido em: 31/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

