

Ricardo da Silva Sobreira

**As estratégias de representação ficcional das contingências humanas
em contos de Raymond Carver**

Ricardo da Silva Sobreira

**As estratégias de representação ficcional das contingências humanas
em contos de Raymond Carver**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto,
2005

Sobreira, Ricardo da Silva.

As estratégias de representação ficcional das contingências humanas em contos de Raymond Carver / Ricardo da Silva Sobreira – São José do Rio Preto : [s.n.], 2005
191 f. ; 30 cm.

Orientador: Gisèle Manganelli Fernandes

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana contemporânea - História, crítica - Teoria, etc. 2. Contos americanos. 3. Carver, Raymond - Crítica e interpretação. 4. Minimalismo. 5. Sonho Americano. 6. Indeterminação - Teoria literária. I. Fernandes, Gisèle Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.111(73)

Ricardo da Silva Sobreira

**As estratégias de representação ficcional das contingências humanas
em contos de Raymond Carver**

COMISSÃO JULGADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes

1.º Examinador: Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Cevasco

2.º Examinador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner

São José do Rio Preto, 16 de fevereiro de 2005.

AGRADECIMENTOS

À Professora Giséle Manganelli Fernandes, pela orientação, apoio e, sobretudo, pelo exemplo de trabalho e de perseverança.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior, pelo suporte financeiro a esta pesquisa.

Aos Professores Álvaro Luiz Hattner e Arnaldo Franco Júnior, pelas leituras cuidadosas e pela generosidade com que contribuíram para a elaboração desta dissertação.

Aos Professores Sérgio Vicente Motta, Carlos Daghlian, Norma Wimmer, Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Marize Hattner, que colaboraram de diversas maneiras com o presente trabalho, seja indicando leituras ou sugerindo maneiras de otimizar as atividades de pesquisa, durante as disciplinas oferecidas pelo Programa de Pós Graduação em Letras do IBILCE.

Ao Professor Thomas B. Byers, da Universidade de Louisville, Kentucky, pelas informações acerca do Pós-modernismo, bem como pelos colóquios e envio de material bibliográfico.

Aos amigos do Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial a Wendel Cássio Christal e Rejane de Almeida Ribeiro, pelo apoio sincero durante a execução desta pesquisa.

À minha família pela compreensão e pelo apoio ao longo dos anos.

[...] *Se isto soa
como a história de uma vida, ótimo.*¹

Raymond Carver
“Looking Yourself Out, Then Trying To Get Back In”
Where Water Comes Together With Other Water, p.32

*Eu amo os riachos e a música que eles fazem.
E os canais, por entre clareiras e campinas, antes
de terem a chance de se tornar riachos.
É provável que eu os ame mais
por causa de seu segredo. Quase me esqueci
de dizer algo a respeito da fonte!
Alguma coisa pode ser mais maravilhosa do que uma nascente?
Mas os grandes regatos têm lugar no meu coração também.
E os lugares em que os regatos deságuam nos rios.
A foz aberta dos rios onde estes se juntam ao mar.
Os lugares onde as águas se juntam
a outras águas. Esses lugares permanecem
na minha mente como lugares sagrados.
Mas estes rios costeiros!
Eu os amo do modo como alguns homens amam cavalos
ou mulheres glamourosas. Eu adoro
essa água fria e ágil.
Simplesmente contemplá-la faz meu sangue correr
e minha pele formigar. Eu poderia me sentar
e observar esses rios durante horas.
Nenhum deles é igual ao outro.
Eu tenho 45 anos de idade hoje.
Alguém acreditaria se eu dissesse
que um dia tive 35?
Meu coração vazio e seco aos 35!
Mais cinco anos tinham de passar
antes que ele começasse a circular outra vez.
Vou gastar todo o tempo que quiser esta tarde
antes de deixar meu lugar ao lado deste rio.
Isto me agrada, ficar amando os rios.
Amando-os por todo o caminho de volta
até à fonte.
Amando tudo aquilo que me engrandece.*²

Raymond Carver
“Where Water Comes Together With Other Water”
Idem, p.17-18.

¹ [...] *If this sounds / like the story of a life, okay.*

² *I love creeks and the music they make. / And rills, in glades and meadows, before / they have a chance to become creeks. / I may even love them best of all / for their secrecy. I almost forgot / to say something about the source! / Can anything be more wonderful than a spring? / But the big streams have my heart too. / And the places streams flow into rivers. / The open mouths of rivers where they join the sea. / The places where water comes together / with other water. Those places stand out / in my mind like holy places. / But these coastal rivers! / I love them the way some men love horses / or glamorous women. I have a thing / for this cold swift water. / Just looking at it makes my blood run / and my skin tingle. I could sit / and watch these rivers for hours. / Not of them like any other. / I'm 45 years old today. / Would anyone believe it if I said / I was once 35? / My heart empty and sere at 35! / Five more years had to pass / before it began to flow again. / I'll take all the time I please this afternoon / before leaving my place alongside this river. / It pleases me, loving rivers. / Loving them all the way back / to their source. / Loving everything that increases me.*

RESUMO

O escritor norte-americano Raymond Carver (1938-1988) é considerado uma das principais vozes responsáveis pelo *boom* do conto na década de 1980 nos Estados Unidos e pelo desenvolvimento de técnicas narrativas do minimalismo literário. Suas histórias condensadas, desprovidas de ornamentação e caracterizadas por uma sintaxe despojada, paratática colaboram para a composição de um retrato límpido do cotidiano de suas personagens, que, em geral, representam os trabalhadores menos favorecidos das classes operárias. A presente dissertação estuda a maneira pela qual os textos de Carver criticam o mito do Sonho Americano e, a partir da publicação do volume *Cathedral* (1983), como a ficção do autor sofre uma transformação de estilo, culminando com os jogos pós-modernos da indeterminação na fase final de sua carreira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura americana contemporânea; Conto; Raymond Carver; Minimalismo; Sonho americano; Indeterminação.

ABSTRACT

The American writer Raymond Carver (1938-1988) is regarded as one of the major voices responsible for the short story boom in the 1980s in the United States of America as well as for the development of narrative techniques of literary Minimalism. Carver's condensed, unadorned stories, which are also characterized by a paratactic, and not complex syntax, contributes to the composition of a limpid portrayal of everyday life experienced by his characters that generally represent the poorest people of working class. The present thesis analyses the way Carver's texts criticize the myth of the American Dream and, after the publication of the volume *Cathedral* (1983), how his fiction undergoes a change of style, culminating with the post-modern games of indeterminacy in the last phase of his career.

KEYWORDS: Contemporary American Literature; Short Story; Raymond Carver; Minimalism; American Dream; Indeterminacy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

CAPÍTULO I – AS REPRESENTAÇÕES FICCIONAIS DO SONHO AMERICANO NOS PRIMEIROS CONTOS DE CARVER

1.1. O testemunho das classes trabalhadoras em <i>Will You Please Be Quiet, Please?</i>	9
1.2. Origens históricas e culturais do Sonho Americano	15
1.3. Conjuntura socioeconômica dos EUA nos anos 70 e 80	24
1.4. O colapso do sonho americano em “The Student’s Wife”	30
1.5. O percurso errante do ser humano em “Night School”	38

CAPÍTULO II – O MINIMALISMO LITERÁRIO DE *WHAT WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT LOVE*

2.1. Minimalismo: uma tendência experimental	46
2.2. A revolução tecnológica e a emergência do minimalismo	49
2.3. Estratégias ficcionais do minimalismo literário	53
2.4. A representação da realidade na ficção minimalista	69
2.5. O eu sitiado de “So Much Water So Close To Home”	77
2.6. O mosaico de histórias em “What We Talk About When We Talk About Love”	88

CAPÍTULO III – O DESENVOLVIMENTO DO ESTILO E DA SENSIBILIDADE EM
CATHEDRAL

3.1. A ampulheta de Raymond Carver	100
3.2. A iluminação da consciência por meio da epifania	112
3.3. A visão de Robert e a cegueira do narrador de “Cathedral”	115
3.4. Um lampejo de compreensão em “A Small, Good Thing”	126

CAPÍTULO IV – MARCAS DO PÓS-MODERNISMO EM “BLACKBIRD PIE”

4.1. Algumas considerações sobre o pós-modernismo	141
4.2. O papel da indeterminação no <i>ethos</i> pós-moderno	150
4.3. Marcas do pós-modernismo em “Blackbird Pie”	155

CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
----------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180
----------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	188
-------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

E chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero [conto] de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol de linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

Julio Cortázar, *Valise de Cronópio*, p.149.

Antes de consolidar-se como um artista de reconhecida importância no cenário literário norte-americano, o escritor Raymond Carver viveu a maior parte de sua vida imerso na adversidade e no fracasso.

Raymond Cleve Carver nasceu na cidade de Clatskanie, interior do estado americano de Oregon, em 25 de maio de 1938, e morou em diversas partes dos Estados Unidos até finalmente se estabelecer em Port Angeles, Washington, onde faleceu em decorrência de um câncer pulmonar, no dia 2 de agosto de 1988 (STULL, 2002, p.1). Apesar de o escritor ter vivido uma vida relativamente curta e bastante turbulenta, marcada por empregos insatisfatórios, um casamento infeliz e um grave problema com o alcoolismo, isso não impediu que Carver produzisse vários contos que foram reunidos em coletâneas como *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) e *Cathedral* (1983), indicado para o prêmio Pulitzer, além de muitos poemas, ensaios, resenhas e uma peça teatral sobre Dostoiévsky, em parceria com sua segunda esposa, a poetisa Tess Gallagher. Em 1988, ano de sua morte, Carver foi eleito para a Academia Americana de Artes e Letras dos Estados Unidos (BETHEA, 2001, p.1-6; BLOOM, 2002, p.12-13,79), mas faleceu meses depois sem concluir os originais daquele que seria seu primeiro romance, *The Augustine Notebooks*.

Em 1993, alguns dos contos e poemas de Raymond Carver inspiraram o diretor de cinema Robert Altman a rodar o premiado filme *Short Cuts – cenas da vida* (1993) e a

organizar uma coletânea homônima com os textos utilizados para a elaboração da obra cinematográfica (ALTMAN, 1994, 7-11). Além desse tipo de interesse popular pelo seu trabalho, a ficção de Carver tem merecido a atenção de críticos e estudiosos de literatura no mundo todo, haja vista a quantidade de teses, dissertações e artigos catalogados pelas bases de dados da MLA Bibliography, além dos próprios livros do autor, que já foram traduzidos para mais de vinte línguas. No Brasil, a penetração do trabalho de Carver ainda é tímida, pois apenas dois de seus livros foram traduzidos para o português: *Fique quieta, por favor* (1992), versão de *Will You Please Be Quiet, Please?*, feita por Maria Helena Torres, e *Short Cuts – cenas da vida* (1994), com uma introdução do organizador do volume, Robert Altman, e traduzido por Rubens Figueiredo. Ambos os títulos foram publicados pela editora Rocco.

Escritor influente nos meios acadêmicos, Carver também lecionou em *creative writing programs* oferecidos por universidades americanas e ficou conhecido mundialmente por suas histórias secas e desprovidas de ornamentações estilísticas, o que levou críticos como Harold Bloom, Frank Kermode, John Barth, William Stull, entre outros, a compararem seu trabalho ao de Ernest Hemingway (BARTH, 1995, p.69; BLOOM, 2002, p.12-13) e Anton Tchekhov (KERMODE, 2000, p.2; STULL, 2002, p.1-4).

Os textos de Carver, sobretudo seus contos, representam por meio de sua prosa límpida uma América sem *glamour*, povoada por trabalhadores da classe operária, personagens de certa forma embrutecidas pela aridez de suas experiências, cujas vidas se entrecruzam de maneira casual em um contexto de grande tensão. Porém, a intensidade em seu trabalho é criada a partir de fatos banais e situações cotidianas, que, na visão de Carver, ocultam um insólito teor.

Dessa forma, em nossa pesquisa, buscamos refazer a trajetória percorrida pelo autor durante sua carreira e organizar os capítulos de acordo com a ordem cronológica de publicação dos quatro principais volumes de histórias de Carver: *Will You Please Be Quiet, Please?*, lançado em 1976; *What We Talk About When We Talk About Love*, publicado em

1981; *Cathedral*, que veio a lume em 1983, e, em 1988, “Blackbird Pie”, uma das últimas sete histórias publicadas na coletânea *Where I’m Calling From: New and Selected Stories*. A organização deste trabalho em quatro capítulos foi, também, motivada pelos eixos temáticos das histórias analisadas, mas, sobretudo, pelos traços preponderantes em cada um dos volumes de contos de Carver, o que nos permitiu realizar estudos tanto dos diversos planos de correlação entre sociedade e literatura, do contexto socioeconômico subjacente a essas histórias, bem como refletir sobre o estado-da-arte em que se insere a obra de Carver e suas contribuições para o fortalecimento do gênero conto.

Devido à sua abordagem realista e sem idealizações da cultura e do modo de vida dos Estados Unidos, contos como “The Student’s Wife” e “Night School”, do primeiro volume de contos de Raymond Carver, contribuem para a dissolução de mistificações entranhadas na cultura norte-americana, como a do Sonho Americano, cujas origens, aspectos e importância para a “auto-imagem nacional” da América (HOCHSCHILD, 1996, p.18-20)³ serão contempladas em nosso estudo.

Veremos, portanto, no primeiro capítulo deste trabalho, como o autor, nas histórias que compõem *Will You Please Be Quiet, Please?*, mesmo de forma implícita, adota uma posição crítica em relação ao sistema político, econômico e social, revelando, por meio de estilizações formais do cotidiano imediatamente sensível desse “submundo” povoado pelas classes desprivilegiadas, aspectos da realidade de uma parcela marginal da população dos Estados Unidos. Isto mostra uma atitude de questionamento e de percepção da rotina degradante de uma sociedade materialista e desumana. Dessa maneira, Raymond Carver, além de outros artistas de sua geração, colabora, com sua literatura, para formar uma visão contestadora no tocante às instituições, sobretudo, o casamento, a família e a sociedade, cujos valores tenta problematizar. A desestabilização dessas estruturas de sustentação social

³ [...] *national self-image*.

desencadeada pela obra de Carver resulta, por conseguinte, em uma atmosfera de incertezas, de decadência moral e de crises de identidade.

Como a tônica de *What We Talk About When We Talk About Love*, o segundo volume de histórias do autor, recai sobre a escrita desprovida de adornos, o estilo sintético e elíptico ao extremo, empregado em contos como “So Much Water So Close To Home” e “What We Talk About When We Talk About Love”, o capítulo II desta dissertação será dedicado às estratégias ficcionais do minimalismo literário, uma tendência cujo florescimento acontece em meados da década de 1970 nos Estados Unidos e alcança seu auge nos anos 80. Essa estética é caracterizada pela condensação de elementos expressivos, histórias bastante curtas, sintaxe despojada e paratática, enredos simples, função simbólica dos detalhes do ambiente, narradores que não fazem comentários introspectivos, nem desenvolvem discursos explicativos ou justificativos (McCAFFERY, 1988, p.1164-1166).

Por essa razão, buscamos estudar alguns dos aspectos inerentes ao minimalismo, atentando não somente para seus pontos fracos e polêmicos, mas, também, para seus pontos positivos como, por exemplo, a sugestão de sentidos poéticos a partir de elementos narrativos que, à primeira vista, podem parecer simples. Além disso, nosso estudo aborda como essas técnicas narrativas minimalistas tentam mimetizar o impacto das transformações tecnológicas implementadas pela modernização dos meios de comunicação nos ritmos diários da vida urbana, bem como tenta estabelecer uma interface entre a literatura minimalista e os minimalismos detectáveis em outras formas de arte.

Raymond Carver mostrou-se preocupado com a situação do ser humano no mundo contemporâneo. No microensaio “On Errand” (1988), o escritor americano ressalta o interesse que as circunstâncias humanas envolvendo a agonia final de Anton Tchekhov despertaram em seu espírito: “esse pequeno fragmento da questão humana tocou-me como uma ação extraordinária” (CARVER, 2001, p.197),⁴ impressão essa que é intensificada nos textos

⁴ [...] *this little piece of human business struck me as an extraordinary action.*

tardios do autor. Deste modo, o terceiro capítulo do trabalho é dedicado à ampliação do estilo de Raymond Carver pressentida em algumas das histórias reunidas no volume *Cathedral*. Nas análises dos contos “A Small, Good Thing” e “Cathedral”, abordaremos alguns aspectos que motivaram o escritor a deixar de utilizar várias técnicas minimalistas e, a partir dessa nova obra, modificar seus procedimentos artísticos, criando enredos mais complexos, personagens construídas de maneira mais palpável, em uma tentativa de investigar de modo mais profundo a problematidade da condição humana, expandindo, e até ultrapassando, dessa forma, as fronteiras da arte minimalista.

Com a publicação das últimas histórias de Carver no volume *Where I'm Calling From: New and Selected Stories*, o penúltimo conto, “Blackbird Pie”, chamou nossa atenção pela tentativa do narrador, que fornece indícios de não ser um enunciador confiável, de recriar uma suposta carta de sua esposa. Contudo, o intuito desse narrador de conferir exatidão à narrativa apenas reforça o caráter fictício e indeterminado de seu ato de reconstituir os acontecimentos. No quarto e último capítulo deste trabalho, analisaremos como a indeterminação colabora para a diversidade de interpretações do texto literário, pois atua no sentido de evitar uma resposta totalizante dos fatos. Nesse conto, o autor desafia a forma narrativa tradicional por meio de experimentações com a linguagem, já que a maneira lúdica e irônica com que Carver constrói o discurso cria um relato elíptico, repleto de ausências, de incertezas e de trechos inconclusivos e indeterminados. Investigaremos, ainda, como esse texto apresenta elementos abordados em teorias do pós-modernismo, apontando, dessa forma, para um tipo de produção literária diferente do praticado pelo autor em coletâneas anteriores.

A eleição dos textos que configuram o *corpus* desta dissertação obedeceu a diversos critérios, sendo o principal deles a preocupação de que os contos selecionados fossem pertinentes para destacar os pontos cruciais das tendências estudadas. Dessa forma, para as atividades de reflexão e análise dos contos escolhidos como fonte primordial para o desenvolvimento do trabalho, buscaremos nos centrar na leitura de obras teóricas e na fortuna

crítica sobre o escritor norte-americano, bem como outras leituras pertinentes ao tema abordado.

Visando uma melhor interação e uma análise mais adequada do texto literário, tentaremos fundamentar nosso trabalho crítico em estudos teóricos sobre os elementos ficcionais e suas propriedades e preocupações estéticas desenvolvidas por críticos associados ao estruturalismo francês como Gérard Genette, Roland Barthes, além de estudiosos ingleses e americanos como Wallace Martin, Malcolm Bradbury, James McFarlane, entre outros, cujas teorizações a respeito do artefato literário serão de extrema importância para a articulação das interpretações. O estudo de Erich Auerbach sobre a representação da realidade na literatura ocidental também será de especial interesse para esta pesquisa, sobretudo, na investigação da parataxe. Nosso trabalho também utilizar-se-á de alguns pressupostos teóricos de críticos brasileiros como Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, bem como de outros pesquisadores de teorias narrativas recentes.

Para tratarmos do conto como gênero literário dotado de autonomia artística, seguiremos algumas teorizações de Julio Cortázar, e estudos a respeito desse gênero desenvolvidos por Ian Reid, Leonard Ashley, Nádía Battella Gotlib, Raimundo Magalhães Júnior, entre outros. A leitura dessas obras nos possibilita uma abordagem técnica e metodológica mais consistente dos textos que integram o *corpus* de nossa pesquisa.

Em relação às teorias do minimalismo como fator constituinte dos contos de Raymond Carver, tentaremos basear nossas análises em ensaios e artigos sobre essa tendência literária contemporânea escritos por John Barth, Larry McCaffery, Michael Trussler, Cynthia Hallett, Nizia Villaça, entre outros. O capítulo sobre o minimalismo é o mais extenso dada a complexidade do assunto e o caráter de processo em andamento e ainda em reflexão que marca essa tendência artística.

Buscamos, além disso, informações sobre os procedimentos artísticos e o projeto estético de Raymond Carver em textos de Harold Bloom, Kirk Nessel, Arthur F. Bethea, William Stull, entre outros, além de vários artigos e ensaios sobre o escritor.

As concepções de arte, de cultura e a abordagem de aspectos do mundo atual, realizadas por críticos tão diversos como Fredric Jameson, Terry Eagleton e, em especial, Ihab Hassan, serão relevantes para tecermos considerações acerca do pós-modernismo e os paradoxos, experimentalismos, tendências e outros fenômenos que esse termo encerra.

Em nossa atividade de análise dos contos, buscaremos sempre atentar para os fatores externos (meio social, nação etc.), os fatores individuais inerentes ao escritor e sua visão de mundo, seu ato criador, e, principalmente, procuraremos dar ênfase ao texto literário como realidade autônoma, refletindo sobre como esses construtos discursivos estilizam e transcendem os elementos não-literários fornecidos pelo mundo real. A aplicação de pressupostos críticos e doutrinas analíticas far-se-á de acordo com as necessidades suscitadas pelo próprio texto literário, mas, sempre visando uma relação coerente entre os eixos teóricos adotados. Portanto, a rigor, não há uma abordagem apenas sociológica ou semiótica ou estruturalista, mas várias formas de abordagem dependendo do texto analisado, pois, o objetivo principal desta pesquisa é observar as diversas estratégias artísticas empregadas nas narrativas de Raymond Carver para ficcionalizar as contingências do ser humano no mundo contemporâneo.

Nas considerações finais, retomaremos de maneira sucinta os problemas abordados ao longo do trabalho e discutiremos as soluções provisórias encontradas e os procedimentos utilizados durante o processo. Buscaremos, ainda, salientar pontos da obra de Raymond Carver, bem como da estética minimalista e da indeterminação, que podem ser desenvolvidos em estudos posteriores.

Cabe observar finalmente que todas as traduções de passagens dos textos originais de Carver, assim como de excertos de obras teóricas empregadas nesta dissertação são de autoria do autor deste trabalho.

CAPÍTULO I

AS REPRESENTAÇÕES FICCIONAIS DO SONHO AMERICANO NOS PRIMEIROS CONTOS DE CARVER

[N]ós, na verdade, vivemos o Sonho. Não vivemos *no* sonho: vivemos o Sonho em si, assim como não vivemos *no* ar e clima simplesmente, mas vivemos o Ar e o Clima; cada um de nós somos representantes individuais do Sonho [Americano].

William Faulkner, *On Privacy: The American Dream, What Happened To It?*, p.86⁵

1.1. O testemunho das classes trabalhadoras em *Will You Please Be*

Quiet, Please?

A narração é um elemento muito importante para as personagens de Raymond Carver. Seja para exprimir seus sentimentos, seja para tentar entender sua própria situação, os seres fictícios que povoam as histórias do escritor americano sentem a necessidade de contar, de narrar uma experiência vivida. Em vários dos contos de Carver que serão contemplados por este trabalho, é possível notar uma preocupação por parte das personagens com a ato de narrar, de veicular, para usar uma terminologia jakobsoniana, uma mensagem e de tentar estabelecer comunicação com um receptor.

A necessidade do relato é a força que impulsiona contos como, por exemplo, “A Small, Good Thing”, no qual um padeiro truculento redime-se de seus atos perversos por meio da comunicação momentânea com as mesmas personagens que atormentara durante toda a história; ou “Fat”, em que uma garçonete narra à uma amiga seu envolvimento com um cliente obeso, em uma tentativa de entender sua própria experiência. Essa necessidade de

contar pode ser expressa pela personagem no âmbito da história, de forma oral, como em “A Small, Good Thing”, ou por meio da escrita, como é o caso de “Why, Honey?”, um conto de estrutura epistolar.

Dessa forma, o narrar exerce uma função crucial na obra de Carver. Embora muitas vezes as tentativas de comunicação das personagens revelem-se infrutíferas, e os conflitos ficcionalizados pelos contos ocorram justamente devido à ausência ou a problemas relacionados com a comunicação — como é o caso de “A Small, Good Thing” — as personagens parecem intuir os poderes libertadores do contar.

A magia do contar está relacionada à libertação, à sobrevivência, ao ritual místico, desde os primórdios da humanidade, quando o conto, em suas formas primitivas, ainda estava intrinsecamente ligado à oralidade. A personagem Sherazade, das *Mil e uma noites*, por exemplo, valia-se dos poderes “encantatórios” do contar para entreter o perverso rei Shariar e adiar sua sentença de morte. “Sob a magia do ‘contar’, [...] a vida sai vencedora em seu duelo com a morte” (DE MARIA, 1984, p.7).

As personagens de Carver, no entanto, não conseguem salvar suas vidas por meio do ato de narrar. Ora, elas vivem sob um outro sistema, distinto do vigente na Pérsia de Sherazade do século X, e vivenciam experiências em um mundo moderno e fragmentário, habitado pelos “perdedores” das classes sociais desprivilegiadas, um lugar onde predominam o fracasso pessoal e financeiro e o pessimismo em relação às condições de subsistência. Dessa forma, o relato, para as personagens de Raymond Carver, é uma tentativa de conferir algum sentido para o complexo emaranhado de acontecimentos que se desenrola no cotidiano desses seres ficcionais. Contudo, essa compreensão dos fatos, especialmente nos primeiros volumes de contos do autor, parece estar além da capacidade de articulação das personagens. Em “Fat”, por exemplo, a narradora lamenta que sua amiga Rita não entenda o relato que aquela

⁵ [...] *we actually lived the Dream. We did not live in the dream: we lived the Dream itself, just as we do not merely live in air and climate, but we live Air and Climate; we ourselves individually representative of the Dream.*

acaba de contar-lhe: “É uma história engraçada, Rita diz, mas eu percebo que ela não consegue entender” (CARVER, 1992, p.8).⁶

A necessidade de narrar é o princípio que norteia toda a obra de Raymond Carver. Até mesmo os ensaios e poemas do escritor são bastante vinculados à prosa. Segundo atesta no ensaio “John Gardner: The Writer As Teacher” (1983), Carver sempre teve “um desejo muito forte de escrever” (2001, p.108)⁷ e, mesmo em face de circunstâncias adversas, o ato de contar, de criar histórias foi responsável por sensíveis mudanças em sua vida. Por meio da sua arte, ele conseguiu angariar o respeito e a admiração de seus leitores e críticos, desenvolver uma carreira estável e vencer seu problema com o alcoolismo.

Em seu projeto estético, Carver propõe-se a recriar por meio da narrativa os angustiantes dilemas da classe operária norte-americana, da qual o próprio escritor fez parte. Suas histórias são, em geral, protagonizadas por personagens alienadas, desempregadas ou subempregadas como, por exemplo, garçonetes, padeiros, empacotadores de supermercados, faxineiros, vendedores, entre outros, que habitam um mundo sem *glamour*, formado por conjuntos habitacionais e acomodações precárias, como podemos observar em “Sixty Acres”:

“A varanda, pequena e construída antes da guerra, estava praticamente escura. A única janela de vidro havia sido arreventada anos antes e Waite havia pregado um saco de beterraba sobre a abertura” (CARVER, 1992, p.63).⁸

Dessa forma, Carver tenta representar de forma realista essas personagens e, principalmente em seu primeiro volume de contos, *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), revela que, embora haja uma aparente banalidade revestindo o dia-a-dia desses trabalhadores americanos, essas situações cotidianas conservam em sua essência uma alta dose de frustração e crueldade que, algumas vezes, eclode sob a forma de comportamentos agressivos ou obsessivos (NESSET, 1995, p.3-4). Em “Bicycles, Muscles, Cigaretts”, por exemplo, uma

⁶ *That's a funny story, Rita says, but I can see she doesn't know what to make of it.*

⁷ *I had this very strong desire to write [...].*

⁸ *The porch, small and built on just before the war, was almost dark. The one window glass had been knocked out years before, and Waite had nailed a beet sack over the opening.*

discussão entre vizinhos sobre a bicicleta danificada do filho de um dos homens culmina em uma briga violenta e fútil (CARVER, 1992, p.195-207).

Esses comportamentos bizarros são conseqüências da penúria em que as personagens vivem: sua renda, em geral, é insuficiente, seus relacionamentos são quase sempre insatisfatórios e sufocantes; seus sentimentos quase nunca encontram uma forma de expressão e, quando o fazem, esta é abusiva ou insólita; suas vidas são devastadas pela incerteza quanto ao que acontecerá no futuro e, principalmente, quanto ao que está acontecendo ao seu redor no presente; seu mundo é árido, sem grandes esperanças nem o conforto de alguma forma de transcendência espiritual elevada. No conto “Jerry and Molly and Sam”, por exemplo, Al, um empregado de uma companhia aérea, experimenta momentos de grande incerteza em relação ao seu futuro e ao de sua família, tendo em vista a crise econômica que obriga a empresa na qual trabalha a reduzir gastos e dispensar funcionários:

Nada estava dando certo ultimamente. [...] Eles estavam demitindo na Aerojet quando deveriam estar contratando. [...] Ele [Al] não estava mais seguro do que qualquer um, mesmo apesar de já estar lá há dois anos, indo para três. Relacionava-se bem com as pessoas certas, tudo bem, mas nem tempo de serviço nem amizade significavam nada esses dias.[...]

Ninguém estava seguro, do supervisor e dos maiores até o homem na fila. E três meses atrás, um pouco antes das demissões começarem, ele permitira que Betty [esposa de Al] o convencesse a mudarem-se para esse confortável lugar que custava duzentos dólares por mês. Alugar, com uma opção de comprar. Merda!

Al não quisera realmente mudar-se da antiga casa. Estava totalmente confortável lá. Quem poderia saber que duas semanas após ter se mudado, começariam a dispensar trabalhadores? Mas quem poderia saber qualquer coisa hoje em dia? [...] (CARVER, 1992, p.153-154)⁹

As únicas rotas de fuga encontradas por essas personagens atormentadas são pelos caminhos destrutivos do alcoolismo e do consumo de drogas, o que acaba agravando ainda mais seus problemas, sobretudo, os de ordem familiar. Muitos dos contos de Carver são centrados em casamentos à beira de um colapso, conflitos entre casais, abusos de crianças,

⁹ *Nothing was going right lately. [...] They were laying off at Aerojet when they should be hiring. [...] He was no safer than anyone else even though he'd been there two years going on three. He got along with the right people, all right, but seniority or friendship, either one, didn't mean a damn these days. [...]*

No one was safe, from the foreman and the supers right on down to the man on the line. And three months ago, just before all the layoffs began, he'd let Betty talk him into moving into this cushy two-hundred-a-month place. Lease, with an option to buy. Shit!

Al hadn't really wanted to leave the other place. He had been comfortable enough. Who could know that two weeks after he'd move they'd start laying off? But who could know anything these days? [...].

famílias em crise ou destruídas, pessoas emocionalmente abaladas, indivíduos em pânico, comportamentos doentios. Em “What’s In Alaska?”, por exemplo, Helen e Jack compram um narguilé e convidam um casal de amigos para fumarem maconha juntos. Jack então conta aos seus convidados como sua esposa, ainda sob o efeito da droga, arruma seus filhos para a escola na manhã seguinte:

— Nós estreamos [o narguilé novo] a noite passada — disse Helen e deu uma gargalhada.

— Ela ainda estava drogada quando acordou com as crianças esta manhã. — Jack disse e riu. Ele ficou observando Helen dar uma tragada no tubo [do narguilé].

— Como estão as crianças? — Mary perguntou.

— Elas estão bem — Jack disse e colocou o tubo na boca. (1992, p.82)¹⁰

Podemos afirmar, portanto, que as personagens de Raymond Carver vivem o avesso do Sonho Americano. Seu país está longe de ser um “santuário na Terra” (FAULKNER, 1982, p.85), ao invés disso, é um mundo de perspectivas sombrias: seus empregos são atividades frustrantes que apenas atuam no sentido de desumanizá-las e embrutecê-las; sua renda nunca é suficiente para manter sequer um lar decente e proporcionar o mínimo de conforto para a família e, por mais que trabalhem arduamente, o “mito do progresso” nunca se concretiza para elas. Elas não acreditam mais no Sonho Americano. O Sonho é apenas uma ilusão, algo que para essas personagens não possui qualquer função prática que ajude a amenizar seu desencanto em relação à banalidade alienante e sem grandeza épica de suas vidas.

As personagens de Carver, portanto, representam os “perdedores”, a parcela menos favorecida da população, que vive à margem do sistema capitalista norte-americano, oprimida e aviltada pela exuberância dos grandes conglomerados industriais, pelas corporações multimilionárias, por uma sociedade baseada no consumo e no materialismo, que privilegia as relações comerciais em detrimento da afetividade humana.

¹⁰ “We broke it in last night.” Helen said, and laughed loudly.

“She was still stoned when she got up with the kids this morning,” Jack said, and he laughed. He watched Helen pull on the tube.

“How are the kids?” Mary asked.

“They’re fine,” Jack said and put the tube in his mouth.

Considerado um dos escritores responsáveis pela revitalização do conto norte-americano durante a década de 1980 (BARTH, 1995, p.65), Carver, em alguns ensaios curtos, registrou as circunstâncias angustiantes que ele próprio vivenciou durante muitos anos e que serviram de inspiração para os seus textos. Em entrevista a Claude Grimal, em Paris, no final dos anos oitenta, Carver esclarece o papel que esses elementos fornecidos pela realidade empírica de seu país têm em seu processo de escritura:

Um escritor deve falar de coisas que são importantes para ele. [...] Eu costumo voltar ao tempo e às pessoas que conheci bem quando era mais jovem e que deixaram uma impressão muito forte em mim [...]. A maioria das pessoas nas minhas histórias são pobres e confusas, é verdade. A economia, isso é importante... Não sinto que sou um escritor político e, ainda assim, tenho sido atacado por críticos conservadores nos Estados Unidos, que me culpam por eu não pintar um retrato mais sorridente da América, por não ser otimista o bastante, por escrever histórias sobre as pessoas que não são bem-sucedidas. Mas essas vidas são tão relevantes quanto aquelas dos empreendedores. Sim, encaro o desemprego, os problemas financeiros e conjugais como fatos da vida. As pessoas se preocupam com o aluguel, com seus filhos, sua vida doméstica. Isso é o básico. É assim que 80, 90 por cento, ou sabe Deus quantas pessoas, vivem. Escrevo histórias sobre uma população submersa, pessoas que nem sempre têm alguém para falar por elas. Sou uma espécie de testemunha e, além disso, essa é a vida que eu mesmo vivi durante muito tempo. Não me vejo como um porta-voz, mas como uma testemunha dessas vidas. Sou um escritor. (GRIMAL, 1995-1996, p.5)¹¹

Dessa forma, o escritor americano utiliza as impressões deixadas por suas experiências como integrante da classe trabalhadora para revelar uma “América [...] desamparada, nublada pela dor e pela perda de sonhos, mas ela não é tão frágil quando aparenta. É um lugar de sobreviventes e um lugar de histórias (WOOD, 1981, p.1).¹²

Vejamos como esse desencanto em relação ao Sonho Americano é representado na obra de Carver e a razão pela qual esse mito é tão essencial para a auto-imagem dos Estados Unidos e, sobretudo, para a produção de “sentidos sobre ‘a nação’” (HALL, 2002, p.51),

¹¹ *A writer ought to speak about things that are important to him. [...] I tend to go back to the time and the people I knew well when I was younger and who made a very strong impression on me [...]. [M]ost of the people in my stories are poor and bewildered, that's true. The economy, that's important... I don't feel I'm a political writer and yet I've been attacked by right-wing critics in the U.S.A. who blame me for not painting a more smiling picture of America, for not being optimistic enough, for writing stories about the people who don't succeed. But these lives are as valid as those of the go-getters. Yes, I take unemployment, money problems, and marital problems as givens in life. People worry about their rent, their children, their home life. That's basic. That's how 80-90 percent, or God knows how many people live. I write stories about a submerged population, people who don't always have someone to speak for them. I'm sort of a witness, and, besides, that's the life I myself lived for a long time. I don't see myself as a spokesman but as a witness to these lives. I'm a writer.*

¹² *Raymond Carver's America is helpless, clouded by pain and the loss of dreams, but it is not as fragile as it looks. It is a place of survivors and a place of stories.*

sentidos com os quais os americanos podem se identificar e, por conseguinte, construir suas identidades.

1.2. Origens históricas e culturais do Sonho Americano

Os Estados Unidos da América, sobretudo durante o século XX, freqüentemente chamado de “o século americano” (ALLEN, 1972, p.225; KARNAL, 1990, p.9; SELLERS, 1990, p.429), até os dias de hoje, têm veiculado para toda a nação e para o mundo em geral uma imagem de progresso, seja por meio de seu intimidante poderio econômico e militar, ou de sua prolífera e internacionalmente difundida produção cultural. De fato, muitas vezes, essa imagem não é ilusória, mas baseada em fatos bastante concretos, haja vista o poder de decisão política do governo norte-americano, o gigantesco fluxo monetário em circulação em Wall Street, e a sua indústria cultural, que dispõe de uma ampla classe de artistas e de meios sofisticados de disseminação desse material em todo o planeta.

Por conta do efeito desses fatores na mentalidade do ser humano comum, os próprios americanos e o resto do mundo, excetuando os críticos mais ferrenhos, têm, de certa forma, endossado uma imagem de invencibilidade, de terra prometida, que os Estados Unidos propalam. Noções de liberdade, qualidade de vida, tecnologia, sucesso profissional, riqueza, diversão, beleza e até de felicidade aparecem freqüentemente associadas à América como resultado do poder desses fatores socioeconômicos e culturais.

Contudo, a imagem que esse “santuário na Terra” (FAULKNER, 1982, p.85)¹³ emana, ofusca, muitas vezes, uma parcela da realidade que não corresponde à utopia do sucesso infundável, devido ao seu teor disfórico. Fazem parte dessa realidade as classes marginalizadas como, por exemplo, os trabalhadores operários, os imigrantes ilegais, além de

¹³ [...] *sanctuary on the earth* [...].

outras pessoas que, por diversos motivos, não são reconhecidas por seu sucesso financeiro e que, por isso, estão à margem dessa sociedade baseada no consumo e, portanto, são classificados, de uma maneira geral, como “perdedores”.

Tendo em vista essas informações, faz-se necessário, portanto, estudar de modo detido os fatores que contribuíram para a formação desse mito no imaginário norte-americano, recorrendo à origem histórica dessas concepções baseadas na crença largamente difundida e enraizada na cultura americana de que, por meio de efetivo trabalho, qualquer indivíduo nos Estados Unidos poderia obter “renda elevada, um trabalho de prestígio, segurança econômica” e que, na América, qualquer pessoa sempre poderia realizar seus sonhos (HOCHSCHILD, 1996, p.15).¹⁴ O resultado do trabalho árduo aliado à exploração de uma nova terra, à construção de um Novo Mundo, repleto de boas oportunidades de desenvolvimento financeiro e humano, passou a constituir uma espécie de mito da “abundância ilimitada”, que se tornou conhecido de forma global (SELLERS, 1990, p.424). Jennifer Hochschild explica que noções como “novidade intocada, infinita possibilidade, recursos ilimitados [...] são usualmente entendidas como sendo a essência do ‘Sonho Americano’” (HOCHSCHILD, 1996, p.15).¹⁵

O surgimento da crença no Sonho Americano, como verificaremos de maneira mais detalhada a seguir, remonta ao período da colonização da América do Norte pelos Puritanos, no século XVII; porém, com o passar dos anos, foi adquirindo a ressonância de um mito. Terry Eagleton, ao estabelecer distinções entre ideologia e mito, esclarece as características deste. De acordo com o pesquisador, mito e ideologia são “mundos de significado simbólico com funções e efeitos sociais, mas mito é manifestamente mais abrangente” (1997a, p.166). Além disso, o mito, que, em geral, assume a forma de uma narrativa, fixa “os eventos em um eterno presente” ou encara-os como “infinitamente repetitivos”, daí seu caráter desistoricizante. Eagleton observa ainda que, “para qualificar-se como mito, a crença teria de

¹⁴ [...] *a high income, a prestigious job, economic security.*

¹⁵ [...] *unsullied newness, infinite possibility, limitless resources [...] are commonly understood to be the essence of the ‘American dream’.*

ser amplamente compartilhada e refletir algum investimento psicológico significativo da parte de seus adeptos” e, por essa razão, essas figuras ou eventos míticos com frequência aparecem “imbuídos de uma aura especial”, pois tratam-se de “fenômenos privilegiados, exemplares, maiores que a vida, que destilam de forma peculiarmente pura algum significado ou fantasia coletiva” (p.166-167).

Deste modo, os discursos dos líderes protestantes, bem como outros tipos de textos — e veremos alguns exemplos mais adiante — incitando os colonos recém-chegados à América do Norte a trabalharem com afinco e a acumularem riquezas foram transmitidos de geração em geração de americanos. Noções como a de que “Deus ama o trabalho e a poupança: o dinheiro é sinal externo da graça de Deus” (KARNAL, 1990, p.13) e a crença no “mito do progresso”, segundo o qual, qualquer norte-americano pode “ter sucesso e construir uma vida feliz para si próprio e sua família neste país se se mantiver em dia com os tempos e se trabalhar arduamente” (HENNING, 1989, p.690)¹⁶, passaram a ser compartilhadas por grande parte da população dos Estados Unidos, pois, conferem um significado especial a fenômenos de ordem social e, portanto, são encaradas como circunstâncias já naturalizadas.

“Esse era o Sonho Americano: um santuário na Terra para o homem enquanto indivíduo [...]” (FAULKNER, 1982, p. 85)¹⁷. Com essa pequena metáfora o escritor norte-americano William Faulkner inicia seu ensaio “On Privacy: The American Dream, What Happened to It?”, e dá uma dimensão da magnitude e da ambição desse mito compartilhado desde os primórdios daquela nação por todas as pessoas que para ela imigravam em busca de condições melhores de subsistência. Stuart Hall explica que esse movimento de migração para países do Ocidente, em especial, para os Estados Unidos e as nações européias, processo esse que se intensificou no século XX, acontece porque “as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na ‘mensagem’ do consumismo global e se mudam para

¹⁶ *[Americans] you can succeed and build a happy life for yourself and your family in this country if you keep up with the times and if you work hard.*

¹⁷ *This was the American Dream: a sanctuary on the earth for individual man [...].*

os locais de onde vêm os ‘bens’ e onde as chances de sobrevivência são maiores” (2002, p.81).

Na verdade, a crença de que a fartura e o progresso estão à disposição dos americanos que se esforçam em consolidar empreendimentos lucrativos está relacionada à hipótese elaborada por Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1906) para explicar o advento do capitalismo. De acordo com essa teoria, os protestantes, baseados em suas concepções religiosas, acreditavam que o sucesso financeiro conquistado graças ao trabalho honesto era sinal da bênção de Deus e, por essa razão, Weber considera o espírito empresarial protestante decisivo para o desenvolvimento da mentalidade capitalista, conforme analisa Raymond Boudon:

A tese da *Ética protestante* é bem conhecida: crendo no dogma da predestinação, os protestantes — mais precisamente os calvinistas e os protestantes de tradição calvinista — são incitados a buscar aqui embaixo os sinais de sua eleição no além. Eles buscam o sucesso nas atividades que desenvolvem neste baixo mundo e tendem a interpretar suas vitórias como sinal de sua eleição. Esta atitude os leva mais a investir do que consumir, a ser obcecados pelo desejo de empreender, de colocar sua marca, vencer. (1989, p.172)

O pesquisador Leandro Karnal argumenta que, ao contrário da ética católica medieval, segundo a qual o lucro e o juro eram vistos com desconfiança e punidos como crimes uma vez que a salvação da alma deveria ser o objetivo principal do fiel, os protestantes, incluindo os puritanos que desembarcaram na América do Norte, desenvolveram uma concepção oposta: o progresso econômico indicava a aprovação de Deus (1990, p.12-13).

De acordo com o crítico literário Walter Ernest Allen, autor de *O Sonho Americano e o homem moderno*, a primeira referência a respeito da natureza desse mito remonta aos termos da “Declaração Unânime dos Treze Estados Unidos da América”, redigida por Thomas Jefferson em 1776 (ALLEN, 1972, p.1-2), a qual expressa o ideal de igualdade entre os homens perante o “Criador” e estabelece os direitos inalienáveis do ser humano à vida, à liberdade e à busca da felicidade. No entanto, Allen evidencia as primeiras contradições ideológicas do texto de Jefferson, apontando para o fato de que “o homem [Thomas Jefferson]

que com tanta confiança afirmou que todos os homens, pelo fato de serem homens, são agraciados com direitos inalienáveis à vida, à liberdade e à procura da felicidade era, como os demais que assinaram o documento, senhor de escravos” (1972, p.2). Ironicamente, a liberdade e a felicidade, na prática, eram direitos inalienáveis somente no âmbito dos homens brancos, e, portanto, não correspondia aos fatos da dura realidade.

Outras contradições marcantes podem também ser encontradas no ensaio “What Is An American?”, escrito seis anos depois da “Declaração da Independência” por Michel Guillaume De Crèvecoeur, um oficial francês que dividiu sua vida entre os Estados Unidos e a França. Esse ensaio tornou-se muito famoso por veicular noções propagandistas do Novo Mundo entre os europeus como, por exemplo: “Ele [o europeu que sofre com a opressão da nobreza, da aristocracia em geral] involuntariamente se apaixona por um país onde todas as coisas são adoráveis” (CRÈVECOEUR, 1982, p.8)¹⁸. Crèvecoeur também traça um panorama otimista dos Estados Unidos recém-colonizados:

Aqui ele [o inglês que pisa na Nova Inglaterra pela primeira vez] vê belas cidades, abundantes vilarejos, campos extensos, um país imenso repleto de casas decentes, boas estradas, pomares, campinas e pontes, onde há cem anos tudo era completamente selvagem, tomado pelo mato e incultivado! (1982, p.1)¹⁹

Crèvecoeur convida a todos para gozarem da “felicidade” de uma nova terra: “Vós, pobres europeus, vós, que suais e trabalhais para os grandalhões [...]; é aqui que as leis de naturalização convidam a todos a tomarem parte de nosso grande trabalho e felicidade” (1982, p.10).²⁰

Porém, o mínimo conhecimento da história da colonização americana pelos puritanos, bem como por membros de outros grupos religiosos, escravos, degredados, comerciantes, nobres etc., no século XVII, já é suficiente para refutar os arroubos propagandistas de Crèvecoeur. Por volta dessa mesma época, descrita por ele em seu ensaio

¹⁸ [...] *he involuntarily loves a country where every thing is so lovely.*

¹⁹ *Here he beholds fair cities, substantial villages, extensive fields, an immense country filled with decent houses, good roads, orchards, meadows, and bridges, when an [sic] hundred years ago all was wild, woody, and uncultivated!*

²⁰ *Ye poor Europeans, ye, who sweat and work for the great [...]; it is here the laws of naturatization invite every one to partake of our great labours and felicity [...].*

como “um tempo de ver este lindo país sendo descoberto e colonizado” (1982, p.1)²¹, datam relatos, por exemplo, de membros da seita Quaker sendo torturados, perseguidos e, finalmente, banidos pela maioria puritana de Massachusetts (ALLEN, 1972, p.20; KARNAL, 1990, p.36-37). Esses conflitos eram gerados pelo choque entre as rígidas concepções dos Puritanos, que se julgavam eleitos por Deus, e a doutrina Quaker, mais acessível a todos os homens, o que era encarado pelos Puritanos como algo odioso. Há, por exemplo, o relato sobre um velho senhor Quaker que teria sido acorrentado e chicoteado até perder a consciência; e depois, para justificar esse ato, um reverendo puritano teria declarado que a punição fora aplicada segundo a “vontade de Jeová” (ALLEN, 1972, p.20).

Allen também esclarece que, contrariando os termos da “Declaração” de Thomas Jefferson e o ensaio de Crèvecoeur, textos basilares para a concepção do Sonho Americano, “os colonos Puritanos, portanto, não faziam uso da tolerância religiosa; também não reconheciam a democracia nem a noção da igualdade entre os homens. Eram completamente autoritários” (1972, p.21).

Crèvecoeur define, ainda, as linhas-mestras do Sonho Americano em seu ensaio, ao afirmar que

É aqui [na Nova Inglaterra], portanto, que os ociosos podem ser empregados, os inúteis tornam-se úteis, e os pobres tornam-se ricos; porém por ricos não quero dizer de ouro ou prata; possuímos pouco desses metais; quero dizer uma espécie melhor de riqueza, terras limpas, gado, casas boas, roupas de boa qualidade, e um aumento de pessoas para gozar delas. (1982, p.8)²²

A “espécie melhor de riqueza” prometida por Crèvecoeur, e que consistia em terras férteis, gado e habitações de boa qualidade, era conseguida pelos pioneiros por meio da ocupação dos territórios indígenas. Não obstante o contato dos índios, em especial, os iroqueses, habitantes da área dos Grandes Lagos e dos Apalaches centrais, com os colonizadores tenha sido de fundamental importância para a história das treze colônias

²¹ [...] *a time to see this fair country discovered and settled [...]*.

²² *It is here, then, that the idle may be employed, the useless become useful, and the poor become rich: but by riches I do not mean gold and silver; we have but little of those metals; I mean a better sort of wealth, cleared lands, cattle, good houses, good clothes, and an increase of people to enjoy them.*

(KARNAL, 1990, p.43), os colonos, baseados em seu ponto de vista europeu e em argumentos de ordem teológica, compartilhavam uma visão negativa das populações nativas. Por este motivo, os primeiros colonos consideravam os índios uma “raça inferior, sem a Lei, pagãos, entregues ao Demônio, e portanto não muito melhores nem mais merecedores de misericórdia que os animais selvagens” (ALLEN, 1972, p.26).

Walter Allen, em seu livro, também atenta para a inconsistência das informações presentes no ensaio de Crèvecoeur:

Crèvecoeur está descrevendo uma sociedade ideal, uma Utopia; e torna-se irrelevante saber que as condições de vida dos Estados Unidos nos últimos anos do século dezoito não eram absolutamente tão idílicas quanto ele sugere [...] Crèvecoeur mostra-nos uma América em que todos os homens romperam suas algemas, escaparam do jugo de reis e sacerdotes e são livres. Ele nos dá o sonho norte-americano em sua forma peculiar ao século dezoito. (1972, p.3)

Dessa forma, o Sonho Americano “tem sido associado a tudo desde liberdade religiosa até uma casa nos subúrbios”,²³ explica Hochschild, no livro *Facing Up To The American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation* (1996, p.15). De acordo com a pesquisadora, esse é um fenômeno que se processa até os dias atuais das mais variadas maneiras como, por exemplo, nas promessas de um candidato a algum cargo político, na crença popular de que as “gerações futuras de americanos viverão melhor do que a presente geração”²⁴, na publicidade otimista dos bancos, e até nas canções infantis dos filmes de animação de Walt Disney (2001, p.16-19).

Por essa razão, o Sonho Americano pode ser considerado um mito que, ao longo da história dos Estados Unidos da América, tem fornecido elementos para a construção da cultura nacional e dos modos de representação do que podemos chamar, sob o risco de simplificar demais algo tão complexo, a “identidade” (HALL, 2002, p.50) do povo americano. Esses elementos que fundamentam a identidade e os valores nacionais de um país não são, nas palavras de Stuart Hall, “apenas [...] instituições culturais, mas também [...] símbolos e

²³ *The idea of the American dream has been attached to everything from religious freedom to a home in the suburbs [...].*

²⁴ *[...] future generations of their nationality will live better than the present generation.*

representações” (2002, p.50) que influenciam e norteiam as atividades e as concepções de um determinado povo e a forma como ele se identifica com esses mesmos elementos. Hall postula que:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (2002, p.51)

A construção de sentidos sobre a nação é, na maioria das vezes, engendrada pelo que Stuart Hall chama de “*sistema de representação cultural*” (2002, p.49). Segundo o autor, a idéia de nação é um discurso que provém, em primeiro lugar, de narrativas “contadas e recontadas nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular” (p.52). Essa variedade de relatos, imagens, eventos e personagens históricos, bem como rituais e símbolos, representam as experiências compartilhadas pelos seus membros e atuam no sentido de conferir a estes um sentido de “comunidade imaginada” (p.52). Desta maneira, a história, sobretudo, a história oficial, preocupa-se em fornecer símbolos e imagens que têm papel crucial na elaboração de conceitos que influem na identidade nacional. As narrativas históricas, por exemplo, são pródigas na construção de “heróis”, figuras quase míticas, em cujo comportamento, conforme sugere esse tipo de discurso, o cidadão comum deve inspirar-se caso deseje ter sucesso ou realizar algum feito memorável. Hochschild cita em seu livro a forma como a figura heróica de Benjamin Franklin é exaltada por oradores do século XIX, que, ao pé de sua estátua, improvisavam discursos com o intuito de estimular os jovens a lutarem por seus objetivos:

Observem-no [...] oferecendo a vós um exemplo de diligência, economia e virtude, e personificando o triunfante sucesso que pode aguardar aqueles que o perseguem! Observem-no, vós que sois os mais humildes e pobres [...] levantai vossas cabeças e olhai para a *imagem* de um homem que ascendeu do nada, que não deveu nada ao parentesco ou ao apadrinhamento, que não gozava das vantagens de uma tenra educação, [...] que executava os mais humilhantes serviços no ramo em que sua jovem vida foi empregada,

mas que viveu para pôr-se de pé diante de Reis, e morreu para deixar um nome que o mundo jamais esquecerá. (HOCHSCHILD, 1996, p.17, grifo nosso)²⁵

Dessa forma, todos esses “textos”, contados e compartilhados de geração em geração e que narrativizam a experiência da nação americana tiveram, e ainda têm, um papel importante na elaboração do mito do Sonho Americano, segundo o qual, o sucesso pode ser alcançado por meio de trabalho incansável e de atitudes otimistas.

O Sonho Americano, calcado em uma “ideologia impressionante”²⁶ de triunfo, é algo central para a auto-imagem da América e, embora não inclua a previsão de falhas (HOCHSCHILD, 1996, p.18-20), esse mito apresenta sérios problemas como “um rápido aumento no número de sonhadores” em relação à quantidade cada vez menor de “áreas em que o sucesso é publicamente reconhecido”, ou seja, “por definição os recursos e oportunidades são insuficientes para satisfazer a todos os sonhadores” (HOCHSCHILD, 1996, p.19).²⁷ Dessa forma, as pessoas que não conseguem alcançar o sucesso financeiro e pessoal, os chamados “perdedores”, entram em um processo de crise identitária e passam a acreditar que o fato de não obterem êxito deve-se à uma grave falta de caráter, pois, de acordo com o mito do Sonho Americano, pessoas bem-sucedidas são virtuosas, ao passo em que o “fracasso indica pecado” (HOCHSCHILD, 1996, p.21).²⁸ A pesquisadora ainda postula que

Os americanos que fazem tudo o que podem e, ainda assim, falham podem compreender que só esforço e talento não garantem sucesso. Porém, eles têm dificuldade em persuadir as outras pessoas disso. Afinal, são perdedores — para que dar ouvidos a eles? Não vamos nos beneficiar mais se ouvirmos os vencedores [...]? (1996, p.21)²⁹

²⁵ *Behold him [...] holding out to you an example of diligence, economy and virtue, and personifying the triumphant success which may await those who follow it! Behold him, ye that are the humblest and poorest [...] lift up your heads and look at the image of a man who rose from nothing, who owed nothing to parentage or patronage, who enjoyed no advantages of early education, [...] who performed the most menial services in the business in which his early life was employed, but who lived to stand before Kings, and died to leave a name which the world will never forget.*

²⁶ [...] *impressive ideology.*

²⁷ [...] *a rapid increase in the number of dreamers to a narrowing of the grounds on which success is publicly recognized. [...] by definition resources and opportunities are insufficient to satisfy all dreamers [...].*

²⁸ [...] *failure implies sin.*

²⁹ *Americans who do everything they can and still fail may come to understand that effort and talent alone do not guarantee success. But they have a hard time persuading others. After all, they are losers — why listen to them? Will we not benefit more by listening to winners [...] ?*

Dessa forma, o que Raymond Carver faz em suas obras é justamente “dar ouvidos” e voz a esses “perdedores” e centrar sua obra sobre os dilemas dessas personagens que apenas conhecem uma dura realidade incompatível com a utopia do Sonho Americano.

Veremos, em seguida, o impacto que alguns fatos políticos e históricos, que marcaram os Estados Unidos nas últimas décadas tiveram no otimismo do povo norte-americano e a forma como essa nova experiência é codificada artisticamente na literatura contemporânea.

1.3. Conjuntura socioeconômica dos EUA nos anos 70 e 80

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por intensas crises que abalaram a estabilidade política e econômica dos Estados Unidos de uma maneira geral (SELLERS, 1990, p.417-446). Recentemente egressa de uma fase de abundância socioeconômica experimentada logo após o término da Segunda Guerra Mundial até meados da década de 1960, período no qual o país se firmara como superpotência e os americanos gozaram de um otimismo que se refletia em explosão demográfica, consumismo exacerbado, garantido por “salários em elevação constante, crédito fácil e publicidade maciça” (SELLERS, 1990, p. 386-387), a nação norte-americana, dessa forma, amargou um período de conflitos internacionais, escândalos políticos e decadência econômica. A fracassada operação militar norte-americana na Baía dos Porcos em 1961, a crise desencadeada pela notícia da construção de bases para mísseis pelos soviéticos em Cuba no ano seguinte, o acirramento da guerra do Vietnã, as lutas internas pelos direitos civis das minorias e o assassinato do presidente John Kennedy em 1963 (SELLERS, 1990, p. 395-414) inauguram uma era de muitas incertezas e de pessimismo, que culminam com a eleição de Richard Nixon para a presidência dos Estados Unidos no final dos anos 60.

Os anos 70 assistiram a uma intensificação desses problemas: políticos e outras personalidades públicas eram assassinadas com espantosa regularidade, conflitos raciais violentos e manifestações estudantis explodiam nas ruas, a América sofria consecutivas derrotas no Vietnã, a economia permanecia estagnada e a inflação em total descontrole (SELLERS, 1990, p.417-423). Além disso, os abusos de poder do presidente Nixon em seu segundo mandato, a divulgação de um escândalo de grandes proporções envolvendo membros de sua campanha pela reeleição, acusados de invadirem e instalarem “grampos” telefônicos no comitê dos Democratas no edifício Watergate, em Washington, bem como as tentativas antiéticas de utilização de órgãos “tradicionalmente não-partidários” como o FBI e o Internal Revenue Service, entidade equivalente à nossa Receita Federal, para fins políticos e, sobretudo, a atitude de Nixon ao ordenar uma série de bombardeios secretos do Camboja em 1969, mesmo sem o conhecimento e a autorização do Congresso, colaboraram para o clima de tensão e levaram Nixon a renunciar à presidência em 1974 para evitar um processo de *impeachment* (SELLERS, 1990, p.430-433; STAATS, 1997, p.1-2).

Como se não bastassem todos esses problemas, os Estados Unidos ainda sofreram um boicote de petróleo infligido pelos fornecedores do Oriente Médio, interessados em aumentar os preços, levando o povo americano a padecer com a escassez de combustível e com uma crise energética sem precedentes (SELLERS, 1990, p.423). Esse período de racionamento, que durou de 1973 a 1976, ocasionou uma onda de críticas aos “excessos e desperdícios dos americanos em geral” (BARTH, 1995, p.70),³⁰ que, na época, representavam apenas “6% da população mundial”, porém, consumiam furiosamente “mais de um terço do petróleo do planeta”, ameaçando as fontes de recursos naturais não-renováveis (SELLERS, 1990, p.423).

Os governos imediatamente subseqüentes, embora não tenham cometido falhas tão flagrantes quanto as praticadas por Nixon e sua equipe administrativa, não puderam conter

³⁰ *The more or less coincident energy crisis of 1973-76, and the associated reaction against American excess and wastefulness in general.*

por muito tempo as tensões econômicas e a revelação de novos lances escandalosos: a gestão de Gerald Ford, sucessor de Nixon, foi marcada pela “pior recessão em quatro décadas”, conforme observam os autores de *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*:

Uma economia ‘estagflacionada’ de alto desemprego e alta inflação foi ainda mais agravada por uma carência contínua de petróleo que prometia custos enormes da energia e maior dependência de incertos suprimentos estrangeiros. Houve escândalos no FBI e na CIA (Central Intelligence Agency), variando de revelações de arrombamento e vigilância ilegal de cidadãos a golpes de Estado no exterior e tramas de assassinatos. (1990, p.433-434)

O governo de Jimmy Carter, embora tenha implementado sérias políticas na área dos direitos humanos, falhou em gerenciar a estagnação da economia, a alta dos preços, o aumento de impostos e o desemprego, o que facilitou a eleição, em 1980, do presidente Ronald Reagan, um político considerado “arquiconservador” (SELLERS, 1990, p.436-439), levando a população a renovar sua fé em “respostas simplistas e antiquadas” como o militarismo e o consumo desenfreado (McCAFFERY, 1988, p.1163).

Em seus dois mandatos, Reagan usou de toda a sua articulação política para obter o apoio necessário no Congresso com o intuito de realizar modificações na economia e tentar reverter o quadro de recessão. Sua política econômica, chamada de “Reaganomia” pela Mídia, consistia basicamente em uma

redução de impostos que favorecesse as empresas e os ricos, [...] [e que conforme] raciocinavam os reaganistas, promoveria a prosperidade e aumentaria a receita federal ao incentivar os investimentos de capital. [...] A eliminação dos programas sociais, salvo para os ‘mais realmente necessitados’, fomentaria o desenvolvimento de um corpo de cidadãos mais autoconfiantes e equilibraria receitas e despesas do governo pela primeira vez desde 1969. (SELLERS, 1990, p.443)

Partindo desses pressupostos, o governo diminuiu os gastos com a área social, a pesquisa do câncer, a merenda escolar, o auxílio aos pobres e, em contrapartida, destinou subsídios aos grandes latifundiários e investiu pesado em despesas militares, em uma corrida armamentista que visava não a “suficiência estratégica”, mas a afirmação de uma “supremacia militar norte-americana” (SELLERS, 1990, p.445). Dessa maneira, a política econômica de Reagan “prometia uma nova era de opulência para os ricos e de austeridade para o pobres” (SELLERS, 1990, p.443).

Em face de todos esses dilemas vivenciados pelos Estados Unidos durante as últimas décadas do século XX, o povo americano, sobretudo as classes menos privilegiadas, que padeciam com o desemprego e a indiferença do governo, passou a experimentar uma crescente sensação de insegurança e de incerteza em todos os aspectos de suas vidas. Sellers sintetiza esse clima desfavorável nos seguintes termos:

Diante de tais perigos e incertezas, o esperançoso espírito ocidental murchou visivelmente. Até os norte-americanos, esses otimistas aparentemente incuráveis, começaram a sentir o mal-estar nas décadas de 1970 e 1980. Aproximando-se o fim do Século Norte-Americano, com o Sonho Norte-Americano de abundância ilimitada sujeito a dúvidas, o povo começou, contrafeito, a descartar mitos agradáveis sobre suas próprias virtudes e excepcionalidades. (SELLERS, 1990, p.424)

Jennifer Hochschild sugere que as circunstâncias desfavoráveis enfrentadas no final do século XX pelos Estados Unidos tiveram impacto direto na forma como os americanos identificam-se com as representações do “mito do progresso”. Segundo ela, em “1952 [época de otimismo e crescimento econômico na América], 88% dos americanos concordavam que ‘há abundância de oportunidade e qualquer um que trabalhar arduamente pode ir tão longe quanto desejar’” (HOCHSCHILD, 1996, p.17),³¹ porém, nos anos oitenta, quando a América experimentou sucessivas crises, o número de pessoas que concordavam com essa afirmação caiu para 70%. Como podemos ver, ainda em tempos de crise, o otimismo do povo americano, estimulado pelos símbolos e crenças presentes na “narrativa da nação”, ainda apresenta um alto percentual.

No entanto, esse clima de frustração, de desencanto em relação às utopias americanas e às instituições mediadoras do sujeito como a família, o casamento e a sociedade, experimentado pela população de uma maneira geral, influenciou no ritmo de vida das pessoas e alterou sensivelmente o cenário cultural e artístico da época.

Uma obra literária que, embora tenha sido publicada nas primeiras décadas do século XX, mas que fornece um retrato pungente das inconsistências do Sonho Americano é

³¹ *In 1952 fully 88 percent of Americans agreed that “there is plenty of opportunity and anyone who works hard can go as far as he wants.”*

The Great Gatsby (1925), de F. Scott Fitzgerald. Nesse livro, Fitzgerald realiza “uma celebração poética do sonho norte-americano e um comentário, talvez pessimista, sobre ele” (ALLEN, 1972, p.8-9), por meio da ascensão e queda do jovem e infeliz Gatsby, um homem que tem uma “concepção platônica de si mesmo” (FITZGERALD, 1982, p.105)³² e do mundo, mas que acaba experimentando, como observa Walter Allen, “o sonho americano em seu aspecto trágico, em outras palavras, como um sonho incapaz de se realizar exatamente por ser um sonho” (1972, p.8-9).

A produção ficcional contemporânea também tem fornecido exemplos de obras literárias que contribuem para a diluição de mitos confortáveis de opulência e riqueza entranhados no imaginário norte-americano. Livros como *The New World Border* (1996), de Guillermo Gómez-Peña, e *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1999), de Gloria Anzaldúa, com seus hibridismos de gênero e sua postura contestadora, visam dar voz à população *chicana*, que vive uma realidade de pobreza e falta de perspectivas na fronteira entre México e Estados Unidos, e sofre o preconceito em relação à sua cultura.

Alguns contos coligidos em *Cruising Paradise* (1996) e *Great Dream of Heaven* (2002), de Sam Shepard, plasmam situações vivenciadas por americanos decepcionados com o “mito do progresso”, 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.

Mas talvez Carver, por sua evocação da América da classe operária, seja um dos principais expoentes do lado obscuro do Sonho Americano. O próprio autor, conforme declara no ensaio “Fires”, publicado em 1982, viu frustrarem-se todas as suas expectativas. Carver, que se casou muito jovem e tinha dois filhos para criar, teve de submeter-se a vários empregos insatisfatórios como, por exemplo, funcionário de uma serraria e zelador de edifício (2001,

³² *Platonic conception of himself.*

p.100-101). Embora no princípio acreditasse que a sua situação financeira pudesse melhorar, Carver logo percebeu que isso dificilmente aconteceria:

Nós tínhamos grandes sonhos, minha esposa e eu. Pensávamos que poderíamos nos curvar, trabalhar arduamente e realizar tudo o que desejávamos em nossos corações. Mas estávamos enganados. [...]

Durante anos, minha esposa e eu havíamos nos agarrado à uma crença de que se trabalhássemos bastante e tentássemos fazer as coisas certas, as coisas certas aconteceriam. Não é uma coisa tão ruim tentar construir uma vida. Trabalho duro, objetivos, boas intenções, lealdade, nós acreditávamos que essas eram virtudes e que seriam algum dia recompensadas. Sonhávamos quando tínhamos tempo para isso. Porém, no final, percebemos que trabalho árduo e sonhos não eram suficientes. (CARVER, 2001, p.97,99)³³

Posicionando-se de maneira crítica em relação ao opressor sistema político e social, Raymond Carver demonstra uma grande preocupação com o ser humano no mundo moderno e promove, dessa forma, uma ruptura com os modos de representação otimistas da América, contribuindo, portanto, para o fortalecimento de uma literatura de resistência no âmbito do cenário artístico contemporâneo e para “iluminar de forma pungente um povo que tem sido, na vida e na literatura, tão freqüentemente relegado à obscuridade” (BETHEA, 2001, p.50).³⁴

Deste modo, alguns contos de Carver publicados em *Will You Please Be Quiet, Please?*, sobretudo, “The Student’s Wife” e “Night School”, conforme veremos a seguir, criticam os mitos de opulência ilimitada ao tocarem em pontos sensíveis da dura realidade de personagens que vivem o avesso do Sonho Americano.

³³ *We had great dreams, my wife and I. We thought we could bow our necks, work very hard, and do all that we had set our hearts to do. But we were mistaken.*

[...]

For years my wife and I had held to a belief that if we worked hard and tried to do the right things, the right things would happen. It’s not such a bad thing to try and build a life on. Hard work, goals, good intentions, loyalty, we believed these were virtues and would someday be rewarded. We dreamt when we had the time for it. But, eventually, we realized that hard work and dreams were not enough.

³⁴ [...] *poignantly illuminate a people who have been, both in life and literature, so frequently relegated to obscurity.*

1.4. O colapso do Sonho Americano em “The Student’s Wife”

Em “The Student’s Wife”, uma mulher chamada Nan adormece enquanto seu marido, Mike, está lendo poemas de Rilke para ela. Antes que ele termine de ler, ela acorda e pede a ele que lhe prepare um sanduíche. Enquanto ela come na cama, conta a seu marido sobre um sonho curioso que tivera: ambos estavam em companhia de outro casal dentro de um barco, singrando o rio. Mike sentou-se junto ao casal e Nan teve de se espremer em um pequeno espaço na parte posterior da embarcação. Durante o trajeto, ela sentiu medo de que a água invadisse o barco. Mike, no entanto, não demonstra muito interesse pelo sonho de sua esposa. Nan, então, deita-se com seu marido no escuro e ambos começam a conversar. Ela conta a ele sobre as coisas que gostaria de ter e fazer, porém, Mike logo cai em sono profundo e Nan, sofrendo de insônia, revolve-se na cama até levantar-se e passar a madrugada em claro. Quando a manhã chega, ela observa, entre lágrimas, a cidade sendo iluminada pelos primeiros raios de sol e sente-se aterrorizada. Nan, em seguida, volta para o quarto e, ajoelhada, faz uma prece.

Embora a história seja destituída de peripécias narrativas e nada pareça ocorrer, esse é um conto que tematiza a mesmice e a falta de lances interessantes no cotidiano de gente comum. O desenrolar do texto apresenta situações palpáveis da realidade banal de pessoas das classes menos privilegiadas da sociedade. O lamento que a personagem Nan faz a seu marido, no qual reclama das condições financeiras e fala a respeito dos bens que gostaria de possuir e consumir, por exemplo, soa bastante familiar e revela com muita nitidez os dilemas enfrentados pelas classes operárias que, como vimos, habitam um mundo sem grandes perspectivas em termos de estabilidade financeira.

Na história, Nan está vivendo um momento de grande mal-estar. Porém, essa sensação de desconforto não se restringe somente à duração temporal da história. É sugerido no texto que a personagem encontra-se em meio a uma série de situações angustiantes com

relação ao seu casamento, à sua família e, sobretudo, às suas condições de subsistência. No primeiro parágrafo, a personagem tem um “sonho de caravanas partindo de cidades fortificadas” (CARVER, 1992, p.122)³⁵. As cidades cercadas por muros intransponíveis que a personagem vê em seus sonhos representam os aspectos aflitivos dos quais Nan deseja se libertar. O desejo de fuga dessa realidade sombria também é manifestado pela personagem quando esta afirma gostar de voar em avião, pois “há um momento, quando você deixa o chão, em que sente que, seja lá o que acontecer, está bom” (CARVER, 1992, p.127)³⁶. Essas imagens denunciam a sensação de aprisionamento da personagem no árduo contexto em que ela se acha inserida.

Quanto ao seu relacionamento com Mike, o texto fornece indícios de que Nan sofre com a opressão velada de seu marido. Em seu sonho, Nan é a única que fica encolhida no canto estreito do barco, enquanto ele ocupa um assento confortável: “Era tão apertado que machucava minhas pernas e eu temia que a água fosse entrar pelos lados” (CARVER, 1992, p.124)³⁷. Northrop Frye explica que “o sonho, por si mesmo, é *um sistema de alusões enigmáticas à vida do próprio sonhador*, não entendidas cabalmente por ele, ou, tanto quanto sabemos, de nenhuma utilidade real para ele” (1957, p.109, grifo nosso). Assim, embora Nan não se dê conta, a posição incômoda que ocupa dentro de seu sonho alude à dominação que Mike exerce sobre ela no contexto da relação do casal. E, apesar de a personagem ter feito muitos sacrifícios em prol de sua família, o marido parece não entender seu sofrimento, preferindo dormir a manter um diálogo prolongado com ela para tentar amenizar as dores que a protagonista sente no corpo:

— Bem, conte-me. Nós só estamos conversando, não estamos? [Nan pergunta].
— Eu gostaria que você me deixasse em paz, Nan. — ele virou-se para o seu lado da cama e deixou que seu braço repousasse para fora da beirada. (CARVER, 1992, p.128)³⁸

³⁵ [...] *a dream of caravans just setting out from walled cities* [...].

³⁶ “[...] *There’s a moment as you leave the ground you feel whatever happens is all right.*”

³⁷ *It was so narrow it hurt my legs, and I was afraid the water was going to come in over the sides.*

³⁸ “*Well, tell me. We’re just talking, aren’t we?*”

“I wish you’d leave me alone, Nan.” He turned over to his side of the bed again and let his arm rest off the edge. [...].

A falta de sintonia entre o casal também é indicada na seguinte passagem:

Ela tentou não ouvir a respiração dele [de Mike], porém, isso começou a deixá-la desconfortável. Havia um som vindo de dentro de seu nariz quando ele respirava. Ela tentou regular sua respiração para que pudesse respirar no mesmo ritmo que ele. Foi inútil. O sonzinho no nariz dele tornava tudo inútil. (CARVER, 1992, p.128-129)³⁹

Podemos perceber então que há uma incompatibilidade entre o casal, pois, Mike parece não entender as necessidades de sua esposa. No momento em que ela lhe pede que faça um sanduíche, ele finge não escutar (CARVER, 1992, p.123) e, quando ela insiste, ele diz “muito solenemente”: “Você não pode dormir, Nan? [...] É tarde” (CARVER, 1992, p.123).⁴⁰

Além disso, a forma como seu relacionamento com Mike a sufoca é evocada na passagem em que Nan rememora uma pescaria com seu marido: “Tinham tantos cobertores sobre eles que ela mal podia mexer seus pés debaixo de todo aquele peso” (CARVER, 1992, p.125).⁴¹ Conforme podemos observar, a sensação de desconforto experimentada por Nan é figurativizada, nesse trecho, pela metáfora dos cobertores pesados que a impedem de movimentar-se livremente. A figurativização é um procedimento discursivo mobilizado pelo enunciador que consiste em conferir um investimento figurativo, baseado em um código de representação que encontra correspondência nos seres e objetos concretos do mundo natural, ao objeto sintático, permitindo ao enunciatário reconhecê-lo como uma figura (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p.185-186).

Dito isto, notamos que a recorrência de traços semânticos presentes no conto como, por exemplo, as “cidades muradas” (1992, p.122) das quais a protagonista, em seus sonhos, deseja escapar, bem como a popa apertada da embarcação (p.124), na qual Nan tem de ficar, assim como o peso sufocante dos cobertores (p.125) criam um efeito de sentido de desconforto vivido pela personagem. Essa “homogeneidade” de sentido sugerida por essa reiteração de figuras estabelece o que Greimas define como uma “isotopia” (COURTÉS,

³⁹ *She tried not to listen to his breathing, but it began to make her uncomfortable. There was a sound coming from inside his nose when he breathed. She tried to regulate her breathing so that she could breathe in and out at the same rhythm he did. It was no use. The little sound in his nose made everything no use.*

⁴⁰ *“Can’t you go to sleep, Nan?” he said, very solemnly. “It’s late.”*

⁴¹ *They had so many covers over them that she could hardly turn her feet under all the weight.*

1979, p.63-65). Desse modo, podemos incluir entre esses traços semânticos recorrentes as dores nas articulações sentidas pela personagem (CARVER, 1992, p.123) e que também integram uma seqüência discursiva isotópica e torna possível apreender a significação das circunstâncias angustiantes vividas por Nan.

No entanto, a falta de diversão e as inseguranças em relação à sua família e às suas condições financeiras parecem incomodá-la mais do que a incompreensão de seu marido. Durante a noite de insônia, a personagem tenta verbalizar suas preocupações e, dessa forma, queixa-se ao marido da dificuldade que ambos têm de pagar suas dívidas e dar uma vida confortável aos seus filhos:

— Eu gosto de ficar acordada até tarde da noite e então ficar na cama na manhã seguinte. Gostaria que nós pudéssemos fazer isso sempre, não apenas de vez em quando. E gosto de sexo. Gosto de ser tocada quando não estou esperando por isso. Gosto de ir ao cinema e tomar cerveja com os amigos depois. Gosto de ter amigos. [...] Gostaria de sair para dançar ao menos uma vez por semana. Gostaria de vestir roupas bonitas o tempo todo. Eu gostaria de poder comprar roupas bonitas para as crianças toda vez que elas precisassem sem ter de esperar. [...] E queria que nós tivéssemos um lugar só nosso. [...] Gostaria que nós dois simplesmente vivêssemos uma vida boa e honesta sem ter que nos preocupar com dinheiro e contas e coisas assim [...]. (CARVER, 1992, p.127-128)⁴²

Nessa passagem são enunciadas as insatisfações da personagem que, por mais que trabalhe arduamente, sente-se frustrada, pois não consegue suprir as suas próprias necessidades e as de sua família. O descontentamento de Nan assume vários aspectos, desde as necessidades mais básicas como moradia e vestimenta até outros pequenos prazeres da vida como o lazer, as relações sociais e sexuais. Nan e Mike, portanto, representam os “perdedores”, pois as condições socioeconômicas impedem que ambos vivam em consonância com os ideais de vida da sociedade de consumo, aliando esforço a estabilidade financeira e satisfação pessoal.

⁴² “I like staying up late at night and then staying in bed the next morning. I wish we could do that all the time, not just once in a while. And I like sex. I like to be touched now and then when I’m not expecting it. I like going to movies and drinking beer with friends afterwards. I like to have friends. [...] I’d like to go dancing at least once a week. I’d like to have nice clothes all the time. I’d like to be able to buy the kids nice clothes every time they need it without having to wait. [...] And I’d like us to have a place of our own. [...] I’d like us both just to live a good honest life without having to worry about money and bills and things like that [...].”

Mike também é um homem corroído pela decepção, no entanto, parece mais resignado com as circunstâncias de sua vida do que sua esposa. O texto fornece um esboço ligeiro, porém expressivo, de sua frustração no momento em que Nan indaga a respeito de um acampamento que fizeram juntos e que se configurou como “os melhores momentos que já tiveram” (CARVER, 1992, p.125)⁴³. Ele não se lembra desse acontecimento específico, porém, a menção desse passado desencadeia lembranças de tempos mais promissores na juventude de Mike: “O que ele lembrou foi de seu cabelo penteado de maneira cuidadosa e de eloqüentes idéias tolas sobre a vida e a arte, e ele não queria se lembrar daquilo” (CARVER, 1992, p.125)⁴⁴. O marido de Nan sente-se desconfortável em relação à essas “idéias” que tinha ao terminar o segundo grau, pois seus planos de ingressar em uma faculdade e ter um futuro melhor não se concretizaram e são, portanto, incompatíveis com a realidade desfavorável em que ele vive no presente. Seu sentimento de frustração fica evidente também no trecho em que Nan, após reclamar de dores nas articulações, dores essas que lembram as que sentia quando era uma adolescente em fase de crescimento, pergunta a Mike: “Você nunca se sentiu crescendo?”, ao que ele responde: “Não que eu me lembre” (1992, p.126)⁴⁵. Aqui também o “crescer” instaura um procedimento metafórico, pois sugere o sentido de progresso, desenvolvimento profissional e pessoal, o que, evidentemente, Mike não pode sentir dada a estagnação de sua vida.

Não obstante o sistema que oprime essas personagens empobrecidas e desiludidas não ser nomeado nessas histórias, é sugerido no texto que se trata das grandes desigualdades sociais e do problema da má distribuição de renda presentes nos Estados Unidos, e que afeta as pessoas da classe operária, trabalhadores mal-remunerados, que, portanto, não têm poder aquisitivo para gozar das comodidades oferecidas pela sociedade capitalista norte-americana.

⁴³ [...] *the best times they'd ever had.*

⁴⁴ *What he did remember was very carefully combed hair and loud half-baked ideas about life and art, and he did not want to remember that.*

⁴⁵ *“Didn't you ever feel yourself growing?”*
“Not that I remember,” he said.

Tendo em vista essas omissões do texto, é possível elaborar hipóteses sobre a maneira como Raymond Carver aplica um tratamento literário às mazelas políticas, que relegam seus seres ficcionais à uma existência confusa e repleta de fatores angustiantes, a partir de uma investigação do projeto estético do autor. Como o escritor americano interessava-se muito pelo trabalho de Anton Tchekhov (1860-1904), e isso será abordado no próximo capítulo desta dissertação, podemos dizer que as técnicas narrativas e a sensibilidade com que Carver compõe seus textos devem muito aos princípios para a feitura de um bom conto elaborados pelo escritor russo e listados por este em carta a seu irmão, Aleksandr, em 10 de maio de 1886. Segundo Tchekhov, o primeiro quesito para a produção de um bom artefato literário é a “ausência de palavrorio prolongado de natureza político-sócio-econômica” (*in* CHIAMPI, 1991, p.163).

Podemos notar que o contista americano segue algumas das sugestões de Tchekhov ao engendrar suas próprias obras de ficção, pois, a maioria dos contos de Carver não faz referências explícitas a fatos políticos e outros problemas de ordem econômica e social. O próprio Carver, como já vimos, em entrevista, declarou não se sentir um escritor político (GRIMAL, 1995-1996, p.5). No entanto, é possível observar que muitas das situações retratadas em seus textos representam as decepções e misérias da classe trabalhadora norte-americana. Fernanda Pivano observa que o estilo sucinto das obras do escritor tende a não nomear essas instâncias opressoras: “Carver reduziu os acontecimentos a estados metafísicos, a signos básicos e colocou-os em um vazio social, contando os desastres produzidos pela sociedade, porém, uma sociedade que não se vê jamais e da qual se vêem somente as conseqüências” (*in* SAVI & MONTANER, 1996, p.160).⁴⁶

⁴⁶ [...] *Carver redujo los acontecimientos a estados metafísicos, a signos básicos, y los colocó en un vacío social, contando los desastres producidos por la sociedad, pero una sociedad que no se ve jamás y de la que tan sólo se ven las consecuencias.*

Lidas por esse prisma, essas histórias constituem uma tentativa de dar voz às classes menos favorecidas e mantêm uma postura crítica em relação aos poderes públicos, incapazes de atender às necessidades da população.

“The Student’s Wife” instaura uma visão de pesadelo ao representar o cotidiano dessas personagens, no qual predominam o desconforto e a perda de sonhos: “Parecia um tipo de sonho prolongado, sabe, com todos os tipos de relacionamentos acontecendo, mas não consigo me lembrar de tudo agora. Estava tudo muito claro quando eu acordei, mas está começando a desaparecer agora” (CARVER, 1992, p.123)⁴⁷. No momento em que o sonho desaparece, assim como as idéias que Mike tinha quando jovem, tudo o que resta a essas personagens é a derrota e uma realidade obscura. Notamos que o texto instaura uma relação dicotômica entre sonho e realidade. O primeiro, apesar de ilusório, traz algum conforto, uma evasão momentânea do cotidiano sufocante, enquanto o estar acordado, imerso no real, é muito doloroso. Nan expressa essa agonia de estar desperta para a realidade ao implorar ao marido: “Bem, não durma antes de mim. [...] eu não quero ficar acordada sozinha” (CARVER, 1992, p.126).⁴⁸

Contudo, Mike não atende ao seu pedido e logo adormece. Nan tem, então, de enfrentar seu maior medo, a realidade, sozinha; e isso gera uma experiência muito angustiante para a personagem: “E então ela começou a sentir medo e, em um irracional momento de anseio, ela rezou para que pudesse dormir” (CARVER, 1992, p.129)⁴⁹. Dessa maneira, o final do conto reserva uma revelação tensa para a personagem. O amanhecer de um novo dia, que, tradicionalmente, simboliza a renovação das esperanças e uma nova chance de recomeço, em “The Student’s Wife”, ao contrário, exerce um impacto negativo na personagem:

Quando começou a fazer-se luz lá fora, ela se levantou. Caminhou até a janela. O céu sem nuvens sobre as colinas estava começando a ficar branco. As árvores e a fileira dos sobrados de apartamentos do outro lado da rua estavam começando a ganhar forma enquanto observava. O céu ficou mais branco, a luz expandia-se rapidamente por detrás das

⁴⁷ “[...] *It seemed like a real long drawn-out kind of dream, you know, with all kinds of relationships going on, but I can’t remember everything now. It was all very clear when I woke up, but it’s beginning to fade now.*”

⁴⁸ “*Well, don’t go to sleep before me [...] I don’t want to be awake by myself.*”

⁴⁹ *And then she began to feel afraid, and in one unreasoning moment of longing she prayed to go to sleep.*

colinas. Exceto pelas vezes em que tivera que ficar acordada com um dos seus filhos [...], poucas vezes em sua vida havia visto o sol nascer e essas foram quando era pequena. Ela sabia que nenhum deles havia sido como este. Em nenhuma fotografia que tivesse visto nem em qualquer livro que tivesse lido, tomara conhecimento de um amanhecer tão terrível quanto este. (CARVER, 1992, p.130-131)⁵⁰

O tom penetrante da seqüência narrativa atinge a ressonância de uma cena bíblica no ânimo da personagem. O surgimento da luz e a definição das formas em “The Student’s Wife” evoca o princípio do livro de Gênesis, quando Deus cria o mundo, mas o efeito que esse “amanhecer tão terrível” tem sobre Nan é apocalíptico, pois ela subitamente toma consciência da falta de perspectivas de sua vida. Dotada de uma espécie de hiperestesia, a personagem sofre um aguçamento momentâneo de seus sentidos, passando a ouvir sons estranhos no interior do corpo do marido (1992, p.128), o ruído da descarga do banheiro e das risadas nos apartamentos vizinhos (1992, p.129) e o pulsar aflito de seu próprio coração (1992, p.130). No entanto, o desconforto maior parece ser proporcionado pela visão da personagem, pois os tons claros dos lençóis, iluminados pela luz clara do dia, brilham “de maneira repulsiva” (1992, p.131)⁵¹ diante de seus olhos e Nan consegue enxergar o horror da realidade com maior nitidez: “Aos poucos, as coisas estavam se tornando bem visíveis. Ela permitiu que seus olhos vissem tudo [...]” (1992, p.131)⁵². Não obstante a cor branca seja convencionalmente associada com pureza (FRYE, 1957, p.105) e paz, essa alvura, no texto de Carver, é revestida de conotações disfóricas.

A hiperestesia sofrida pela personagem desencadeia uma súbita manifestação de consciência na protagonista: Nan percebe a precariedade de suas condições de subsistência e a aridez da realidade em que vive. Notamos, então, que, em vários dos contos de *Will You Please Be Quiet, Please?*, o horror não é provocado por grandes forças ou fenômenos

⁵⁰ *When it began to be light outside she got up. She walked to the window. The cloudless sky over the hills was beginning to turn white. The trees and the row of two-story apartment houses across the street were beginning to take shape as she watched. The sky grew whiter, the light expanding rapidly up from behind the hills. Except for the times she had been with one or another of the children [...], she had seen few sunrises in her life and those when she was little. She knew that none of them had been like this. Not in pictures she had seen nor in any book she had read had she learned a sunrise was so terrible as this.*

⁵¹ [...] *the white sheets whitened grossly before her eyes.*

⁵² *By stages things were becoming very visible. She let her eyes see everything [...].*

assustadores, mas se encontra na realidade sensível, na dureza do cotidiano das personagens. Em vista desse horror, a única coisa que Nan consegue fazer é ajoelhar-se e rezar, porém, conforme sugere o conto, não é possível encontrar consolo em Deus, pois não há formas de transcendência na “irracionalidade” da fé, e a religião já não serve mais como lenitivo para as graves desordens sociais.

Esse momento de iluminação da consciência vivenciado por Nan será retomado no capítulo III, no qual estudaremos as epifanias em Carver. A seguir, procederemos à análise da diluição das certezas e da crítica ao Sonho Americano no conto “Night School”.

1.5. O percurso errante do ser humano em “Night School”

Em “Night School”, décimo conto do volume *Will You Please Be Quiet, Please?*, um homem, cujo nome não é informado ao leitor, narra os acontecimentos que se sucedem com ele durante uma noite. O início do relato é ambientado em um bar, no qual o narrador gasta seus últimos centavos em bebidas. Então, duas mulheres, que também estão bebendo, começam a conversar com ele. Elas contam que estão aprendendo a ler em um curso noturno e desejam que o narrador leve-as de carro até à casa de seu professor de leitura, Patterson. Como o narrador perdeu tudo o que tinha quando seu casamento acabou e, desde então, está morando de favor na casa dos pais, decide tomar o carro de seu pai emprestado e levá-las à casa de Patterson. No entanto, o pai recusa-se a emprestar-lhe o veículo e o narrador nem se preocupa em explicar isso às mulheres, que o aguardam do lado de fora. Ele passa algum tempo em seu quarto e, depois que elas desistem de esperar por ele, ele volta a caminhar pela cidade.

Nesse conto, vários dos temas que marcam a ficção de Carver como o alcoolismo, as dificuldades conjugais e a crise financeira combinam-se para sugerir as circunstâncias

caóticas enfrentadas pelo narrador. A essa série de disjunções apresentadas pela história — os fatos de a personagem central não possuir emprego, ter traído e perdido a esposa e não conseguir manter-se sóbrio — corresponde o fato de o narrador não possuir um nome, premissa básica do ser humano.

O narrador-protagonista é uma pessoa alienada que circula pela cidade sem um destino definido, não participa de maneira ativa dos acontecimentos e não exerce qualquer controle sobre sua vida. Ele apenas se deixa levar ao sabor dos pequenos incidentes que encontra em seu cotidiano e não toma qualquer iniciativa no sentido de reafirmar sua identidade.

No primeiro parágrafo, ele já deixa clara a dimensão de sua derrota: “Meu casamento havia acabado de se desintegrar. Eu não conseguia encontrar um emprego. Estava saindo com uma outra moça. Mas ela não estava na cidade” (CARVER, 1992, p.94)⁵³. Por conta desse drama particular, o narrador perambula pela noite, anônimo e confuso em meio a uma paisagem urbana também anônima, povoada por personagens delineadas de forma vaga, que se relacionam superficialmente e agem com indiferença entre si.

A relação momentânea que se estabelece entre o narrador e as duas mulheres é marcada, em ambas as partes, pelo interesse material: as duas personagens estão interessadas na possibilidade de o narrador lhes dar uma carona e, antes mesmo de cumprimentá-lo ou perguntar a ele qual o seu nome, a primeira mulher indaga: “Você tem um carro?” (CARVER, 1992, p.94)⁵⁴. O narrador também está interessado em conseguir que as mulheres lhe paguem mais bebidas, conforme podemos notar na seguinte passagem: “Eu ficava bebericando minha cerveja e então eu bebi tudo e pensei que, talvez, elas pudessem me pagar uma rodada” (CARVER, 1992, p.94).⁵⁵

⁵³ *My marriage had just fallen apart. I couldn't find a job. I had another girl. But she wasn't in town.*

⁵⁴ *“You have a car?”*

⁵⁵ *I'd been nursing my beer along, and now I drank it off and thought they might buy me a round.*

A precariedade da situação de vida do narrador é extrema e, como sua pobreza não lhe permite nem buscar uma “saída” para seus problemas por meio do consumo de bebidas alcoólicas, o que é indicado pelo seguinte trecho: “Eu separei alguns trocados, o que me deixou com trinta centavos dos dois dólares com os quais comecei há duas horas” (CARVER, 1992, p.95)⁵⁶, inicia-se, dessa maneira, um jogo de manipulação de ambos os lados.

A estratégia utilizada pelas mulheres é a da sedução: elas envolvem-no em um bate-papo, tentam mostrar interesse pelas coisas que ele conta e, ao descobrirem que o narrador deseja se tornar um professor, imediatamente uma delas o associa à figura de seu suposto professor, Patterson: “Você me lembra muito o Patterson” (CARVER, 1992, p.96)⁵⁷. Assim, pagando-lhe mais bebidas e seduzindo-o com palavras que inflam o seu ego como: “Por que você não chega mais perto, *professor*, para nós não precisarmos ficar gritando?” (CARVER, 1992, p.95, grifo nosso)⁵⁸, elas conseguem induzir o narrador a pedir o carro emprestado ao seu pai.

O narrador, embora saiba de antemão que o pai não lhe emprestará o carro — e isso fica evidente no enunciado: “Eu sabia que ele ia dizer não desta vez também” (CARVER, 1992, p.99)⁵⁹ — não comunica isso às mulheres e, dessa forma, permite que elas criem expectativas de obter carona e consegue que lhe paguem mais bebidas: “Nós vamos tomar mais três, por favor, Jerry” (CARVER, 1992, p.97)⁶⁰, diz a primeira mulher ao balconista do bar.

O diálogo travado entre essas três personagens, embora repleto de elipses, sugere a mediocridade de suas vidas. A aridez da realidade enfrentada pelo narrador é sugerida, por exemplo, no seguinte trecho:

⁵⁶ *I counted out some change, which left me with thirty cents from the two dollars I'd started out with a couple of hours ago.* (CARVER, 1992, p.95)

⁵⁷ *“You remind me a lot of Patterson.”*

⁵⁸ *“Why don't you move down here, teacher, so we don't have to yell?”*

⁵⁹ *I knew he was going to say no this time too.*

⁶⁰ *“Let's have three more, please, Jerry.”*

— Quer dizer — disse ela [a segunda mulher] — o que você planeja fazer? Qual o seu grande objetivo na vida? Todo mundo tem um grande objetivo na vida.

Eu levantei o meu copo vazio para o balconista. Ele o pegou e me serviu uma outra cerveja. (CARVER, 1992, p.95)⁶¹

Esse copo vazio que o narrador ergue em direção ao garçom, como se fosse um brinde, possui, na verdade, uma função simbólica, pois alude à vacuidade de sua vida. Beckson e Ganz definem os símbolos literários como elementos “que representa[m] uma outra coisa” que não eles mesmos e que, portanto, “extraem sua significação do contexto total no qual aparecem” (1989, p.273)⁶². Por esse motivo, podemos fazer a leitura do copo vazio como um dado concreto que exprime um elemento abstrato, ou seja, um símbolo da falta de perspectivas na vida da personagem, que, por estar desempregado, despreparado para enfrentar o mercado de trabalho e os próprios dilemas de seu mundo, não possui condições para superar sua própria estagnação e realizar seu plano de tornar-se um educador.

Em vários textos de Carver, os aspectos mais banais do dia-a-dia recebem investimentos figurativos e passam a sugerir efeitos de sentido muito mais complexos. Até mesmo elementos que parecem literais e destituídos de qualquer poeticidade podem revelar-se fecundos em termos de significação dentro da economia da obra, caso o leitor compactue com essas estratégias narrativas e deixe aflorar o que o contista chama de “senso artístico do leitor”. No ensaio “On Writing” (1981-1982), Carver tenta decifrar esse seu trabalho com a palavra:

Se as palavras estão pesadas por causa das emoções descontroladas do próprio escritor, ou se são imprecisas ou equivocadas por alguma outra razão — se as palavras estão de alguma forma indistintas — os olhos do leitor vão deslizar sobre elas e nada será alcançado. O senso artístico do próprio leitor não será envolvido.

[...]

Para os detalhes [em um texto] serem concretos e transmitirem sentido, a linguagem deve ser utilizada de maneira adequada e precisa. As palavras podem ser tão precisas que é

⁶¹ “I mean,” she said, “what do you plan to do? What’s your big goal in life? Everybody has a big goal in life.” I raised my empty glass to the bartender. He took it and drew me another beer.

⁶² [...] it is also something that stands for something else. [...] Such symbols [...] take their significance from the total context in which they appear.

capaz até mesmo de soarem vazias, mas elas ainda podem comunicar; se utilizadas corretamente, são capazes de atingir todas as notas. (CARVER, 2001, p.90,92)⁶³

No caso de “Night School”, o gesto banal do narrador é revestido de significação, e seu copo vazio cria um efeito simbólico. O símbolo tem sido com frequência definido como um elemento fundamentado numa convenção social e sua interpretação temática é fixa (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p.423-425). Dessa forma, assim como um prato vazio, dentro do contexto sociocultural, é imediatamente reconhecido como um símbolo convencional da fome, podemos dizer que o copo vazio do narrador simboliza a escassez de víveres, a falta do mínimo necessário à sobrevivência. Esse símbolo, que também aparece no conto “Cathedral” (CARVER, 1989b, p.223), pode ser interpretado, como um elemento que sugere o colapso dos mitos confortáveis da fartura e da abundância, fundamentais para a construção da identidade cultural dos Estados Unidos. A dura realidade experimentada por essa personagem e a impossibilidade de realização de seu plano de tornar-se professor causa uma ruptura com o mito do Sonho Americano, pois, ao contrário da visão utópica da América, o que o texto nos fornece é a representação de uma população submersa, desencantada em face do esfacelamento de seus sonhos.

No texto, as duas mulheres que acompanham o narrador são delineadas de forma vaga por ele, que se refere a elas numericamente, em ordem de aparecimento: a primeira e a segunda mulher. A segunda mulher às vezes é chamada de Edith, mas, torna-se difícil, por exemplo, durante os diálogos, saber qual das duas está falando. De acordo com o narrador, elas parecem ter “quarenta anos, talvez mais” (CARVER, 1992, p.94)⁶⁴ e são, na verdade, umas interesseiras que, para conseguir o carro, não hesitam em sugerir que talvez Patterson, por já dar aulas, possa ajudar o protagonista a realizar seu intuito: “Você poderia dizer ao

⁶³ *If the words are heavy with the writer's own unbridled emotions, or if they are imprecise and inaccurate for some other reason — if the words are in any way blurred — the reader's eyes will slide right over them and nothing will be achieved. The reader's own artistic sense will simply not be engaged.*

[...]

For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry; if used right, they can hit all the notes.

⁶⁴ [...] *forty, maybe older.*

Patterson que você queria ser professor. Vocês teriam algo em comum” (CARVER, 1992, p.97)⁶⁵ e “Você se daria bem com o Patterson” (CARVER, 1992, p.97)⁶⁶. A relação dessas mulheres com Patterson é emblemática. Apesar de elas afirmarem que ele é seu professor de leitura, elas dizem que “têm algo por ele” (CARVER, 1992, p.97)⁶⁷ e, por conta disso, desejam fazer-lhe uma visita. No entanto, esse “algo” que elas sentem por esse homem não é esclarecido no texto. De qualquer forma, Patterson figurativiza um objetivo que as personagens não conseguem alcançar, um ponto onde falham em chegar.

Dessa forma, o narrador caminha com as mulheres até a casa onde vive com seus pais e Edith observa que ele “está meio velho” (CARVER, 1992, p.98)⁶⁸ para morar com seu pai e sua mãe. A família do narrador também vive circunstâncias desfavoráveis: a mãe é a única que tem emprego e trabalha durante a noite em um restaurante; o pai, que prefere fugir temporariamente da mediocridade de sua própria vida assistindo a filmes protagonizados pela figura heróica de John Wayne, “não tinha emprego. Ele costumava trabalhar na floresta [extração de madeira] e então foi ferido. Ele recebeu uma indenização, mas a maior parte já estava liquidada” (CARVER, 1992, p.99).⁶⁹

O pai do narrador, como já era previsto por este, recusa-se a emprestar-lhe o carro e, ao ouvir a história das mulheres, esbraveja: “Você não quer se misturar com isso” (CARVER, 1992, p.99).⁷⁰ O narrador aceita de forma passiva as ordens do pai e diz: “Eu não preciso do carro. Eu não vou a lugar nenhum” (CARVER, 1992, p.100)⁷¹. Sua declaração indica de forma metafórica a paralisia que afeta a personagem. Os fatos de o narrador não conseguir o carro e dizer que não vai a parte alguma denunciam a imobilidade geral de sua vida e sua incapacidade de realizar seu sonho de ser professor.

⁶⁵ “*You could tell Patterson that you wanted to be a teacher. You’d have something in common.*”

⁶⁶ “*You’d get along with Patterson.*”

⁶⁷ “[...] *We have something on him.*”

⁶⁸ “[...] *I’d say you’re kind of old for that.*”

⁶⁹ *My father didn’t have a job. He used to work in the woods, and then he got hurt. He’d had a settlement, but most of it was gone now.*

⁷⁰ “[...] *You don’t want to get mixed up with that [...].*”

⁷¹ “*I don’t need the car. I’m not going anywhere.*”

Sem explicar nada às mulheres, ele fica em seu quarto improvisado no corredor, onde há uma série de “índices narrativos” (BARTHES, 1973, p.34)⁷² que sugerem a precariedade e a instabilidade do protagonista: “Levantei-me e olhei para o corredor, onde eu dormia em um catre. Havia um cinzeiro, um relógio Lux e algumas brochuras velhas sobre a mesa ao lado do catre” (CARVER, 1992, p.100).⁷³ Nesse momento, ele rememora a descrição de um sonho muito complexo sobre o qual lera em uma das brochuras e que contara à sua esposa. Ele acha o sonho impressionante, mas sua mulher não se interessa pelo relato e diz: “Isso é só texto. [...] Ser traída por alguém da sua própria família, *eis* um verdadeiro pesadelo para você” (CARVER, 1992, p.100).⁷⁴ Assim como em “The Student’s Wife”, em “Night School” o tema do sonho é retomado e, novamente, a realidade surge como algo horripilante. Para a ex-mulher do narrador nenhum sonho, nem qualquer representação textual, por mais aterradora que seja, é capaz de suplantar o horror da vida real.

Podemos dizer que em “Night School”, bem como em diversas outras histórias de Carver, como “Collectors”, “The Compartment”, “Careful”, entre outras, a personagem vivencia um estado de alienação e isolamento em face de circunstâncias de extrema penúria e desencanto. Stuart Hall observa que, a partir do advento do Modernismo, uma visão perturbadora do ser humano estava começando a emergir e a provocar o colapso de noções do sujeito como um ser centrado, consciente e definido: “Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2002, p.32).

Ao final do conto, o narrador volta a perambular pela noite, sem nome e sem um rumo definido. Ainda que a personagem alegue ler “algumas brochuras velhas”, ele é incapaz de depreender significados das experiências com as quais se defronta e, ao contrário de Nan

⁷² Os índices pertencem às grandes classes de unidades narrativas descritas por Roland Barthes e são elementos ficcionais que remetem “a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera” dentro da economia da obra e têm sempre significados implícitos que, portanto, “implicam uma atividade de deciframento”. (BARTHES, 1973, p.34)

⁷³ *I got up and looked into the hallway, where I slept on a cot. There was an ashtray, a Lux clock, and few old paperbacks on table beside the cot.*

em “The Student’s Wife”, o protagonista não adquire consciência plena da realidade em que vive. Perdido em meio a uma cidade anônima e indiferente ao seu sofrimento, ele vagueia sozinho, mas, por mais que descreva percursos errantes, o texto nos leva a crer que não haja saída para esse ser fictício, carente de sonhos e em crise com sua identidade.

O discurso elíptico, paratático e conciso utilizado por Carver em “Night School” e em outros textos coligidos no primeiro de seus principais volumes de contos já prenuncia o estilo contido que marca sua segunda coletânea, *What We Talk About When We Talk About Love*, e consolida o escritor como figura axial no desenvolvimento do minimalismo literário, sobre o qual nos deteremos a seguir.

⁷⁴ “That’s only writing [...] Being betrayed by somebody in your own family, there’s a real nightmare for you.

CAPÍTULO II

O MINIMALISMO LITERÁRIO DE *WHAT WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT LOVE*

[A obra de arte literária moderna] procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias.

Antonio Candido, *A personagem do romance*, p.59.

2.1. Minimalismo: uma tendência experimental

O presente capítulo analisa uma tendência literária que tem ensejado debates diversos nos últimos anos: o minimalismo. Em verdade, algumas das críticas mais duras dirigidas a essa concepção artística possuem seus méritos devido a problemas de textualização decorrentes do uso equivocado de práticas reducionistas; todavia, há críticas injustas, como observa Cynthia Hallett, revestidas apenas de desinformação e preconceito em relação à essa tendência (1996, p.487).

Estudaremos as técnicas minimalistas como traços constituintes dos textos do escritor Raymond Carver, que, segundo críticos norte-americanos (McCAFFERY, 1988, p.1165; MEYER, 1989, p.239-251; HENNING, 1989, p.689-698; TRUSSLER, 1994, p.23-38), foi uma figura axial no desenvolvimento do minimalismo na literatura. Sua coletânea de contos *What We Talk About When We Talk About Love*, publicada em 1981, foi recebida com grande interesse pelo público e pela crítica. Na época de seu lançamento, resenhas do livro de Carver foram publicadas nas primeiras páginas dos suplementos literários mais importantes dos

Estados Unidos como o *The New York Times Book Review* e a coletânea passou a ser considerada uma “obra-prima do minimalismo” (McCAFFERY, 1988, p.1165).⁷⁵

What We Talk About When We Talk About Love reúne dezessete contos breves. A maioria deles já havia sido publicada antes em periódicos, mas foi profundamente reescrita, conforme definiremos adiante de modo mais preciso, para figurar nesse novo volume. Os temas abordados por Carver nessas histórias são os mesmos que marcaram toda a sua carreira: infidelidade conjugal, crises familiares, desemprego, alcoolismo, violência, entre outros.

Em “Sacks”, por exemplo, um homem idoso relata a seu filho, Les, um relacionamento extraconjugal que vivera com uma vendedora e que levou sua esposa a pedir o divórcio:

Eu te digo, Les, juro perante Deus, nunca pisei na bola com a sua mãe nenhuma vez durante todo o tempo em que fomos marido e mulher. Nenhuma vez. [...]
Você entende o que eu quero dizer? Um homem pode seguir obedecendo todas as regras e, de repente, isso não importa mais nada. Sua sorte vai embora, entende? (CARVER, 1989a, p.42-43)⁷⁶

As crises familiares e o abuso de crianças também são temas muito marcantes em contos como “One More Thing”, “A Serious Talk” e, sobretudo, em “Popular Mechanics”, no qual um casal, em vias de separação, disputa fisicamente a posse do filho de maneira chocante:

Não! ela gritou quando suas mãos escaparam.
Ela teria isso, esse bebê. Agarrou o outro braço do bebê. Segurou-o pelo pulso e puxou. Mas ele não soltava. Ele sentiu o bebê escapando de suas mãos e então puxou-o de volta com muita força.
Dessa maneira, o assunto estava decidido. (CARVER, 1989a, p.125)⁷⁷

⁷⁵ [...] *minimalism's masterpiece.*

⁷⁶ “...I tell you, Les, I'll swear before God, I never once stepped out on your mother the whole time we were man and wife. Not once. [...] You see what I'm saying? A man go along obeying all the rules and then it don't matter a damn anymore. His luck just goes, you know? [...]”

⁷⁷ “...No! she screamed just as her hand came loose.

She would have it, this baby. She grabbed for the baby's other arm. She caught the baby around the wrist and leaned back.

But he would not let go. He felt the baby slipping out of his hands and he pulled back very hard. In this manner, the issue was decided.”

Em quase todas as histórias, o consumo de bebidas alcoólicas aparece associado às vidas arruinadas das personagens. Em “Gazebo”, por exemplo, encontramos a seguinte passagem:

Beber é engraçado. Quando eu olho para trás, todas as nossas decisões importantes foram tomadas quando estávamos bebendo. Até mesmo quando conversávamos sobre ter de diminuir a bebida, estávamos sentados à mesa da cozinha ou numa mesa de piquenique com meia dúzia de cervejas ou com um uísque. (CARVER, 1989a, p.25)⁷⁸

Em “Mr. Coffee and Mr. Fixit”, por exemplo, o narrador, em um único parágrafo, mostra como um amálgama de problemas como o desemprego, a infidelidade conjugal e o alcoolismo colaboraram para o colapso de sua família:

As coisas estão melhores agora. Mas naqueles dias, quando minha mãe estava transando, eu estava sem emprego. Meus filhos estavam loucos e minha mulher estava louca. Ela estava transando também. E o cara que estava transando com ela era um engenheiro aeroespacial desempregado que ela conheceu nos Alcoólicos Anônimos. Ele também estava louco. (CARVER, 1989a, p.17)⁷⁹

Mas o que realmente chama a atenção em *What We Talk About When We Talk About Love*, conforme analisaremos posteriormente, é o modo como Raymond Carver opera com a linguagem, a maneira como combina as técnicas narrativas minimalistas a fim de construir textos carregados de vivacidade e de tensão.

Porém, ao procedermos a uma análise dessas técnicas literárias, devemos atentar para o panorama social, político e econômico dos Estados Unidos durante as décadas de 1970 e 1980, quando vários acontecimentos abalaram a confiança dos americanos no governo e nos mitos do progresso e da abundância infinitos. Essa época é, também, apontada por vários analistas como crucial, do ponto de vista cultural e tecnológico, para o desenvolvimento de uma consciência artística bastante interessante e para o florescimento da arte literária minimalista (McCAFFERY, 1988, p.1164-1166; BARTH, 1995, p.70; BIRKERTS, 2001, p.68).

⁷⁸ *Drinking's funny. When I look back on it, all of our important decisions have been figured out when we were drinking. Even when we talked about having to cut back on our drinking, we'd be sitting at the kitchen table or out at the picnic table with a six-pack or whiskey.*

⁷⁹ *Things are better now. But back in those days, when my mother was putting out, I was out of work. My kids were crazy, and my wife was crazy. She was putting out too. The guy that was getting it was an unemployed aerospace engineer she'd met at AA. He was also crazy.*”

2.2. A revolução tecnológica e a emergência do minimalismo

As décadas de 1970 e 1980 são marcadas por um intenso desenvolvimento tecnológico que introduziu sofisticadas inovações e modificou completamente os padrões de vida dos americanos. A revolução tecnológica, impulsionada, de modo mais acentuado, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, mantém uma relação direta com os desejos de consumo e de acumulação de bens da sociedade americana. O advento e a quase onipresença de parafernálias eletrônicas como o toca-discos, o telefone e o televisor nos lares americanos altera de maneira profunda os hábitos das famílias, introduz novos modismos e instaura novas e vertiginosas formas de informação e de comunicação.

A partir da década de 1970, segundo o crítico Sven Birkerts, os Estados Unidos vivem uma era de grande fluxo de dados e de variados tipos de informação, que Birkerts chama de era do “infotretenimento” (2001, p.68).⁸⁰ Na opinião desse analista, torna-se quase um truísmo afirmar que o panorama artístico é afetado pelo estabelecimento de um novo paradigma cultural, calcado na linguagem fragmentária, condensada e, muitas vezes, incompreensível proposta por inovações tecnológicas como, por exemplo, a televisão e, nos últimos anos, a Internet. Birkerts sintetiza essas transformações nos seguintes termos:

A revolução da comunicação — tudo desde o *e-mail* até o onipresente telefone celular — tem gerado o que para muitos parece ser um paradigma empobrecido, baseado na frase. O byte sonoro, a mensagem instantânea — a cada ano, os incrementos de significação e expressão parecem encolher. Era de se esperar naturalmente que a ficção americana do último quarto de século refletisse essa contração, e que jovens e talentosos escritores, produtos de uma cultura acelerada da distração, mapeassem em sua prosa os ritmos e os padrões de dicção do nosso tempo. (2001, p.68)⁸¹

⁸⁰ “*infotainment*”

⁸¹ “...*The communications revolution — everything from e-mail to the ubiquitous cell phone — has spawned what seems to many an impoverished, phrase-based paradigm. The sound byte, the instant message — with every year, increments of meaning and expression seem to shrink. One might naturally expect American fiction of the last quarter-century to reflect that contraction, and gifted young writers, the products of an accelerated culture of distraction, to map in their prose the rhythms and diction patterns of our times.*”

Essas transformações não deixam de afetar, portanto, também os artistas que, como observadores atentos do mundo ao seu redor, passam a transfigurar os elementos fornecidos pela realidade empírica e a transformá-los em artefatos estéticos. Nesse processo de transfiguração, o artista realiza um “desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1969, p.79) por intermédio de experimentos com os meios expressivos, com a linguagem e com a estrutura da obra de arte.

Nessa época descrita por Birkerts como a era do “infotretenimento” destacam-se os experimentos com a arte, em especial, a literária, realizados por uma geração de jovens escritores, cujos trabalhos ganharam visibilidade ao serem publicados, nos anos setenta e oitenta, em periódicos de grande circulação nos Estados Unidos e em formato de livro pelo polêmico editor Gordon Lish, da editora Alfred A. Knopf, Inc. de Nova York (2001, p.68). Esses autores logo receberam da crítica o rótulo de escritores minimalistas e a tendência artística desenvolvida por eles passou a constar do vocabulário crítico como minimalismo, conforme observa Birkerts:

O minimalismo levou a extremos mais estilizados a idéia da expressão subentendida, porém, com uma inflexão mais irônica, e a crença de que a sugestão e a implicação eram construídas por meio de meticulosas estratégias de contenção. O minimalismo igualmente evitava grandes temas, preferindo criar retratos desconcertantes da vida doméstica da classe média americana. (BIRKERTS, 2001, p.68)⁸²

Interessados em efetivamente mapear com sua prosa o contexto político, social, econômico e tecnológico nas décadas finais do século passado, esses escritores minimalistas ensejaram uma ampla reflexão em torno da arte literária e, ao mesmo tempo, propiciaram a revitalização e o fortalecimento do conto, gênero subestimado por uma parcela dos críticos nos Estados Unidos, se, para fins de comparação, levarmos em conta a atenção dedicada por esses estudiosos ao romance.

⁸² “Minimalism took to more stylized extremes the idea of the understated utterance, though with more ironic inflection, and the belief that suggestion and implication were built through careful strategies of withholding. Minimalists likewise eschewed big themes, preferring to create uneasy portraits of American middle-class domesticity.”

Além disso, os escritores minimalistas, bem como toda uma geração de artistas pós-modernos norte-americanos, buscaram, com sua arte, provocar uma ruptura com quaisquer concepções totalizantes e cristalizadas que imperavam na sociedade da época. Dessa forma, os escritores usualmente associados ao minimalismo como Raymond Carver e Bobbie Ann Mason passaram a realizar experimentações com a linguagem, “limpando” o texto de quaisquer excessos, objetivando representar de maneira artística a revolução nos meios de comunicação vivenciada pelos Estados Unidos e a criar personagens confusas em meio a um mundo dominado pela tecnologia e pelas complexas transformações introduzidas por um ritmo acelerado de vida.

Larry McCaffery, no ensaio “The Fictions of the Present”, ressalta a preponderância desses fatores sobre a sensibilidade dos artistas e afirma que

[a]s atitudes políticas e sociais conservadoras que haviam predominado nos Estados Unidos desde o fim dos anos 1970 tendem a obscurecer o fato de que os ritmos diários e texturas da vida americana nos anos 80 sofreram uma ‘revolução’ não menos profunda em suas implicações que aquela ocorrida na década de 1960. De uma maneira geral, essa revolução é resultado das enormes mudanças que a tecnologia tem introduzido em nossas vidas nos últimos vinte anos. (1998, p.1165-1166)⁸³

No entanto, a ficção minimalista tem uma relação problemática com essa mesma realidade que tenta representar. Embora tenha se constituído com base em uma “revolução envolvendo o intercâmbio da informação [e] a saturação da nossa cultura com imagens e palavras produzidas pela mídia” (McCAFFERY, 1998, p.1166), o narrador minimalista encontra uma grande dificuldade em captar a extrema complexidade do mundo que o cerca. Assim, surge “não a ficção do eu poderoso de uma tradição literária anterior, mas o eu sitiado e programado pela profusão de imagens que bombardeiam o indivíduo” (VILLAÇA, 1996, p.105).

⁸³ *The conservative political and social attitudes that have predominated in the United States since the late 1970s have tended to obscure the fact that the daily rhythms and textures of American life in the 1980s have been undergoing a ‘revolution’ no less profound in its implications than what took place in the 1960s. To a great extent this revolution has resulted from the enormous changes technology has introduced into our lives in the past twenty years.*

Essa vasta quantidade de informações e imagens fazem o narrador minimalista tornar-se uma instância que protagoniza sensações de confusão, isolamento e impotência. Seu completo estado de alienação e de incapacidade de organizar, de lidar com os fatos aleatórios do seu próprio cotidiano, quase nunca pressentidos por esse narrador, é representado em sua prosa, pois,

[o] mínimo estaria implicado na impossibilidade de experimentar a complexidade, a violência, a velocidade do contemporâneo. [...] Um caminho de despersonalização da arte, eliminação do próprio artista ou, pelo menos, drástica redução de seu papel como intérprete da existência. (VILLAÇA, 1996, p.102-104)

O eu minimalista, impossibilitado de interpretar a complexa rede de acontecimentos de sua vida e de estabelecer relações entre os fatos, retrai seu foco narrativo e restringe sensivelmente a sua área de percepção a um olhar mínimo. Passa, então, a apegar-se às pequenas negociações do cotidiano: os diálogos rápidos com as outras personagens, as refeições, as crises familiares, as ações banais do dia-a-dia etc. Ao contrário da profusão de fatos e imagens que pululam no mundo, as situações comezinhas da vida doméstica não exigem do narrador minimalista um nível muito grande de pensamento abstrato para entendê-las. Então, ele se prende a elas, pois essas situações ainda lhe são familiares e, portanto, mais fáceis de compreender de acordo com sua perspectiva limitada.

Seu olhar percorre a superfície das coisas, mas é incapaz de penetrar nas camadas mais profundas dos fatos e, por conseguinte, articular seus significados. Nizia Villaça escreve que o narrador minimalista é marcado por um “eu ameaçado, eu sitiado, que restringe ao máximo seu campo de visão e o pensamento reflexivo em geral. [...] O personagem narrador permanece colado a percepções e sensações, assediado pelo acaso” (1996, p.103-105).

Com essa limitação protagonizada pelo eu minimalista ao representar o caos descontrolado do mundo condizem as técnicas narrativas empregadas pelos escritores na urdidura do texto literário, conforme estudaremos adiante. Estratégias ficcionais, tais como a radical condensação de elementos expressivos, o desbastamento da sintaxe, os enredos descomplicados, a incapacidade do narrador em refletir sobre os acontecimentos, a omissão

de fatos que motivariam ou explicariam determinadas ações das personagens, a sugestividade poética dos detalhes do ambiente, são alguns dos expedientes de criação utilizados por esses artistas em suas obras.

Em “O microrrealismo do mínimo eu”, Villaça explica que

A economia de recursos utilizados pelo narrador [minimalista] na apresentação do texto prenuncia a mutilação da narrativa em todos os níveis. É a *falta* que articula o universo narrado, seja pela ausência de totalização no nível temporal, no nível espacial, seja pela ausência de nexos entre as partes ou pela gratuidade com que se sucedem as cenas. (1996, p.106, grifo nosso)

O resultado de todo esse trabalho executado com a linguagem é um artefato literário impregnado de uma atmosfera instável, contingente, que chama a atenção não só para as palavras presentes no texto, mas também para as palavras não pronunciadas, para os elementos que estão ausentes da história e que são apenas sugeridos pela narrativa (TRUSSLER, 1994, p.23). Como o narrador limita-se a transcrever aquilo que consegue apreender através dos seus órgãos sensoriais, além de não deixar transparecer seus pensamentos e de simplesmente relatar suas mínimas ações triviais e os pequenos diálogos que mantém com as outras personagens da história, o leitor apenas pode fazer inferências acerca dos elementos presentes no relato e, deste modo, buscar um significado. Os contos minimalistas não comportam totalizações nem fechamentos perfeitos. Eles são como “conchas de história, frágeis recipientes de significação condensada” (HALLET, 1996, p.489).⁸⁴

2.3. Estratégias ficcionais do minimalismo literário

Certamente, não é matéria fácil tecer considerações a respeito do minimalismo na literatura devido à profusão de teorizações escritas a respeito dessa tendência literária, muitas delas divergentes e inadequadas, outras preconceituosas. Contudo, percebemos o uso de

⁸⁴ [...] *shells of story, fragile containers of compressed meaning.*

alguns desses procedimentos estéticos como fatores constituintes de algumas das obras de Raymond Carver, o qual embora fosse apontado pela crítica dos Estados Unidos como o mais influente dos escritores minimalistas, era pessoalmente avesso a esse rótulo. Em entrevistas e ensaios, Carver sempre ressaltava que o minimalismo era um mero jargão crítico usado para alinhar autores dissemelhantes e que apenas concordava que o rótulo fosse utilizado para classificar seu livro *What We Talk About When We Talk About Love* (TRUSSLER, 1994, p.24). “‘Minimalismo’ versus ‘maximalismo’. Quem se importa afinal do que vão chamar as histórias que escrevemos?”, interrogava-se o escritor (CARVER, 2001, p.226).

Mas, conforme observa John Barth no artigo “A Few Words About Minimalism”, publicado no jornal *The New York Times*, em 28 de dezembro de 1986, o minimalismo constitui “talvez [...] o mais impressionante fenômeno no atual cenário literário (norte-americano, especialmente dos Estados Unidos [...]), [...] o novo florescimento do conto (norte-) americano” (1995, p.65).⁸⁵ Segundo a abordagem diacrônica de Barth, essa não é uma concepção nova. Pelo contrário, ela remontaria a épocas muito antigas, ainda não marcadas pela escrita, em que, por esta razão, preponderava a cultura oral, que exigia o desenvolvimento de gêneros minimalistas como os oráculos, os provérbios, os epigramas, as anedotas etc., caracterizados por sua extrema brevidade, critério essencial para uma cultura na qual não existiam formas de registro como a imprensa e, para sua manutenção, os “poderes mnemônicos de fixação [tinham] grande prioridade” (1995, p.66).

Partindo desse pressuposto, John Barth elenca um rol de obras e autores que considera precursores do minimalismo como, por exemplo, Sêneca, que, resumia em frases sucintas o conteúdo de seus ensinamentos; ou Esopo, cujas fábulas compactas podiam ser facilmente memorizadas e transmitidas a outros; bem como o advento dos haicais japoneses, poemas capazes de alcançar grande beleza estética a partir de apenas três versos (1995, p.66). Dentre os inúmeros escritores do século XX associados por Barth ao minimalismo destacam-

⁸⁵ *Minimalism is [...] perhaps [...] the most impressive phenomenon on the current [...] literary scene [in North America, especially in the United States [...]]: [...] the new flowering of the (North) American short story [...].*

se Jorge Luís Borges, com seus contos brevíssimos como, por exemplo, “El Puñal” e “Una Rosa Amarilla” (1974); e, sem dúvida, os dois autores cuja influência foi decisiva para o trabalho de Carver: Anton Tchekhov e Ernest Hemingway:

A influência de Tchekhov e do Hemingway iniciante sobre Raymond Carver, digamos, é tão evidente quanto a influência de Carver, por sua vez, sobre uma multidão de outros escritores do Novo Conto Americano, e sobre uma multidão muito maior de aprendizes matriculados em programas de escrita de ficção nas faculdades americanas. (1995, p.69)⁸⁶

Certamente o estilo elíptico, a constituição das cenas dialogadas e a repetição de elementos detectáveis na obra de Carver devem muito aos textos de Ernest Hemingway, cujos contos, em especial “Hills Like White Elephants” (1927) e “A Clean, Well-Lighted Place” (1933), são considerados minimalistas por sua “aura do omitido, do não-dito, do indizível, ou simplesmente daquilo que é escrito de maneira tão concisa e elíptica para aprofundar-se em uma situação que celebra o suspense” (SAVI & MONTANER, 1996, p.13)⁸⁷. O crítico Harold Bloom observa que “foi tão preponderante a influência de Hemingway sobre as primeiras histórias de Carver que este sensatamente desviou-se de Hemingway por meio de uma ascense que ia muito além do estilo elíptico praticado pelo autor de *The First Forty-Nine Stories*” (2002, p.10).⁸⁸

Mas a influência de Anton Tchekhov é ainda mais marcante. Raymond Carver tinha tanto apreço pelo trabalho do escritor e dramaturgo russo que chegou a escrever “Errand”, uma história que reconta as últimas horas de vida de Tchekhov e, eventualmente, sua morte em um hotel de luxo na Alemanha (1989c, p.512-526). O trabalho com a linguagem e a representação das contingências humanas nos contos de Tchekhov foram de fundamental importância para definir o caráter sensível e meticuloso das histórias de Carver:

Tchekhov é o maior contista que já viveu. Há boas razões pelas quais as pessoas sentem isso. Não é apenas o número imenso de histórias que ele escreveu, [...] é a frequência

⁸⁶ *The influence of Chekhov and early Hemingway upon Raymond Carver, say, is as apparent as is the influence of Carver in turn upon a host of other New American Short-Story writers, and upon a much more numerous host of apprentices in American college fiction-writing programs.*

⁸⁷ *aura de lo omitido, de lo no dicho, de lo indecible o, simplemente, de aquello escrito de manera tan concisa y elíptica, para profundizar en una situación de celebración del suspense.*

⁸⁸ *So overwhelming was Hemingway's influence upon Carver's earlier stories that the later writer wisely fended Hemingway off by an askesis that went well beyond the elliptical style practised by the author of *The First Forty-Nine Stories*.*

impressionante com que ele produzia obras-primas, histórias que nos elevam bem como nos deleitam e nos emocionam [...] Elas apresentam, de uma maneira extraordinariamente precisa, um relato sem paralelos da atividade e do comportamento humanos de seu tempo; e que são válidos para todos os tempos. (CARVER, 2001, p.219)⁸⁹

Primando sempre pela brevidade e pela condensação, o minimalismo, dessa forma, passou a ser explorado, nas últimas décadas, em suas potencialidades expressivas pelo conto, por ser este um gênero literário tradicionalmente preocupado com critérios como rigor formal, noção de limite físico, profundidade vertical, intensidade e “eliminação de idéias ou situações intermediárias” (CORTÁZAR, 1974, p.147-158). Assim, mais do que introduzir estratégias ficcionais inéditas, o minimalismo propõe uma re-elaboração e uma intensificação desses procedimentos artísticos já empregados por autores dessas histórias de caráter sucinto.

Dessa forma, o minimalismo na literatura, tal qual podemos observar desde seu auge na década de 1980, possui técnicas artísticas muito particulares, conforme abordaremos a seguir.

2.3.1. Condensação e simplicidade sintática

Em geral, as obras minimalistas são caracterizadas por suas histórias bastante compactas, parágrafos pequenos, períodos simples e curtos, sintaxe despojada e extrema contenção de recursos artísticos. Os contos minimalistas quase sempre ocupam poucas páginas e há muitas lacunas em branco entre os parágrafos que, como sabemos, não são simples áreas de aparente não-significação, mas possuem um sentido dentro da economia do texto literário. Em “I Could See the Smallest Things”, por exemplo, a narradora constrói orações breves, períodos simples, marcados por uma linguagem descomplicada, que denotam seu apego às percepções sensoriais:

Eu estava na cama quando escutei o portão. Escutei atentamente. Não ouvia mais nada. Mas escutei aquilo. Tentei acordar o Cliff. Ele dormia profundamente. Então me levantei e

⁸⁹ *Chekhov is the greatest short story writer who ever lived. There are good reasons why people feel this way. It is not only the immense number of stories he wrote [...] it is the awesome frequency with which he produced masterpieces, stories that thrive us as well as delight and move us [...] They present, in an extraordinarily precise manner, an unparalleled account of human activity and behavior in his time; and so they are valid for all time.*

fui até a janela. Uma lua imensa estava sobre as montanhas que circundam a cidade. Era uma lua branca, coberta de cicatrizes. Qualquer imbecil poderia imaginar um rosto lá. (CARVER, 1989a, p.31)⁹⁰

Além da simplicidade sintática, algumas passagens desses textos minimalistas são escritas em estilo paratático, ou seja, as orações são simplesmente justapostas, construídas de maneira descontínua, sem a utilização de conjunções ou de outros elementos interligando os segmentos narrativos, como em “Why Don’t You Dance?”, por exemplo: “O homem caminhava pela calçada com uma sacola do mercado. Levava sanduíches, cerveja, uísque. [...] Ele tirou um copo da caixa de papelão. Tirou o jornal de dentro do copo. Rompeu o lacre do uísque” (CARVER, 1989a, p.6)⁹¹. O conto “The Bath” também fornece algumas passagens em que o uso da parataxe é predominante: “O pai observou seu filho, o peito miudinho inflando e esvaziando sob as cobertas. Sentiu mais medo agora. Começou a balançar sua cabeça. Falava dessa maneira consigo mesmo. O menino está bem” (CARVER, 1989a, p.51).⁹²

O uso que Carver faz da parataxe confere ao texto uma carência de fechamentos, de ligações com fins explicativos. Conforme analisa Erich Auerbach, acerca das estratégias ficcionais empregadas em passagens de *A canção de Rolando*, obra épica francesa do século XI, esse recurso lingüístico 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” (1971, p.89). Essa estratégia narrativa, portanto, fragmenta o acontecimento em “uma série de parcelas pequenas e estáticas” (AUERBACH, 1971, p.90), o que produz no texto a impressão de uma cena dissolvida em quadros justapostos, destituídos de uma conexão rigorosa. A sentença paratática revela, portanto, uma preocupação de ordem

⁹⁰ “I was in bed when I heard the gate. I listened carefully. I didn’t hear anything else. But I heard that. I tried to wake Cliff. He was passed out. So I got up and went to the window. A big moon was laid over the mountains that went around the city. It was a white moon and covered with scars. Any damn fool could imagine a face there”. Encontramos descrição semelhante da lua no conto “A mulher do farmacêutico”, de Tchekhov (1987, p.49).

⁹¹ The man came down the sidewalk with a sack from the market. He had sandwiches, beer, whiskey. [...] He took a glass out of the carton. He took the newspaper off the glass. He broke the seal on the whiskey.

⁹² The father gazed at this son, the small chest inflating and deflating under the covers. He felt more fear now. He began shaking his head. He talked to himself like this. The child is fine.

estética com a plasticidade e a energia dos gestos e das atitudes das personagens (AUERBACH, 1971, p.99).

No conto “Viewfinder”, por exemplo, um homem abandonado pela família posa para um fotógrafo cujas mãos foram decepadas e que usa dois ganchos acoplados aos braços para operar sua câmera. Vejamos como Carver enfileira as orações, valendo-se de poucos conectivos para unir esses elementos, de forma a conferir expressividade aos mínimos movimentos e ações corriqueiras das personagens:

— Você pode dar uma olhada nisso enquanto eu saio [disse o fotógrafo mutilado].

Peguei a fotografia que ele me entregou.

Havia um pequeno retângulo de gramado, a entrada do carro, a garagem, degraus da frente, janela castanha e a janela de onde eu ficava olhando da cozinha.

Então por que iria querer uma fotografia desta tragédia?

[...]

Ouvi a descarga do banheiro. Ele voltou do vestibulo, fechando o zíper e sorrindo, um gancho segurando o cinto, o outro enfiando a camisa dentro da calça.

[...]

— Tome o seu café — eu disse.

Eu estava tentando pensar em algo para dizer.

[...]

Ele inclinou-se para a frente com um ar importante, a xícara se equilibrava entre seus ganchos. Colocou-a sobre a mesa. (1989a, p.12-13)⁹³

2.3.2. Estaticidade

A construção econômica dos contos minimalistas, em geral, privilegia o embate psicológico entre as personagens e dá uma menor importância à efetiva concretização de seus atos. Dessa forma, em muitas das histórias, predomina a falta de acontecimentos, os “não-

⁹³ “You can look at this while I’m gone.”

I took the picture from him.

There was a little rectangle of lawn, the driveway, the carport, front steps, bay window, and the window I’d been watching from in the kitchen.

So why would I want a photograph of this tragedy?

[...]

I heard the toilet flush. He came down the hall, zipping and smiling, one hook holding his belt, the other tucking in his shirt.

[...]

“Drink your coffee,” I said.

I was trying to think of something to say.

[...]

He leaned forward importantly, the cup balanced between his hooks. He set it down on the table.

acontecimentos” (HOLLINGTON, 1989, p.352-353), em detrimento da ação narrativa propriamente dita. O conto moderno e, de maneira mais radical, o conto minimalista, tendem a enfatizar a condição em que se encontram as personagens mais do que narrar ações grandiosas. O resultado é um texto estático, cujas características dialogam com as do esquete teatral, porém, sem os efeitos de comicidade. Ian Reid, no livro *The Short Story*, define o caráter contemplativo desses contos nos seguintes termos:

Há uma ampla distinção inicial entre escrever sobre *condições* e escrever sobre *acontecimentos*. De um lado a ênfase principal recai sobre como uma coisa, local, pessoa é ou está; de outro, a ênfase recai sobre o que ocorre. O primeiro caso, então, é predominantemente descritivo, ao passo em que o outro segue uma linha de ação. [...] O primeiro desses é um esquete; o segundo, por possuir uma essência anedótica, em geral, desenvolve-se em um conto, e mais particularmente em uma pequena história. (1977, p.31)⁹⁴

Muitos dos contos de Carver, em maior ou menor grau, retomam a tradição do esquete devido à exposição de elementos superficiais das personagens, dos ambientes e das coisas de uso doméstico de uma maneira geral. As descrições ligeiramente esboçadas, esquemáticas, sem muitos pormenores dos ambientes e, sobretudo, das personagens, produzem uma sensação de paralisia. Como muitas de suas personagens são incapazes de refletir sobre seus problemas e, em decorrência disso, de reverter sua situação, elas vivenciam um doloroso impasse do qual não conseguem se desvencilhar. O narrador minimalista, dessa forma, experimenta uma “neutralização do eu e do mundo” (VILLAÇA, 1996, p.101) e limita-se a descrever a condição dos seres e das coisas de uma maneira estática, petrificante, e a engendrar enredos esquemáticos que tendem a enfatizar a banalidade e a monotonia das vidas das personagens, reduzidas à esfera de um cotidiano ordinário e sem grandezas.

Em “What We Talk About When We Talk About Love”, por exemplo, o narrador-personagem descreve a posição que ele e as demais personagens ocupam no espaço do conto, a qual não se altera durante toda a história. Além da condição de imobilidade das

⁹⁴ *There is a broad initial distinction between writing about conditions and writing about events. On the one hand primary emphasis falls on what some thing, place or person is like; on the other, it falls on what happens. The former, then, is predominantly descriptive, while the latter follows a line of action. [...] The first of these is a sketch; the second, having an anecdotal core, usually develops into a tale, and more particularly into a yarn.*

personagens, podemos notar que o texto como um todo, salvo as inserções de pequenas anedotas que conferem alguma vivacidade ao enredo, é constituído a partir de um mero bate-papo entre as personagens centrais, durante o qual quase nada, em termos de ação narrativa, efetivamente acontece. Essa impressão é reforçada pelo emprego dos verbos de ligação “ser” e “estar”:

Nós quatro *estávamos* sentados ao redor da mesa da cozinha da casa [de Mel McGinnis] bebendo gim. [...] Lá *estávamos* Mel e eu e a segunda esposa dele, Teresa — Terri, como a chamávamos — e minha mulher, Laura. Morávamos em Albuquerque então. Mas *éramos* todos de algum outro lugar. (p.137, grifo nosso)⁹⁵

Não obstante o verbo “estar” gramaticalmente indicar um estado transitório, a descrição inicial da condição das personagens permanece inalterada até o último parágrafo da narrativa, que, embora não seja somente calcada em verbos de ligação, também dá uma dimensão do estado de inércia das personagens: “Eu podia ouvir meu coração batendo. Podia ouvir o coração de todos. Podia ouvir o ruído humano que nós fazíamos, sentados lá, nenhum de nós se movendo, nem mesmo quando a sala ficou escura” (CARVER, 1989a, p.154).⁹⁶

2.3.3. Linguagem informal e repetição de elementos

Na prosa minimalista predominam também a linguagem coloquial, os ritmos conversacionais do dia-a-dia e a constante “repetição-com-ligeiras-variações” (LODGE, 1989, p.401). Em várias passagens dos contos reunidos em *What We Talk About When We Talk About Love*, podemos notar a maneira como Carver registra a fala informal de suas personagens e parece captar a dicção das pessoas da classe operária norte-americana em seu contexto doméstico. A repetição de elementos com ligeiras variações também é marcante em contos como, por exemplo, “After the Denin”,

⁹⁵ “*The four of us were sitting around his kitchen table drinking gin. [...] There were Mel and me and his second wife, Teresa — Terri, we called her — and my wife, Laura. We lived in Albuquerque then. But we were all from somewhere else.*”

⁹⁶ “*I could hear my heart beating. I could hear everyone’s heart. I could hear the human noise we sat there making, not one of us moving, not even when the room went dark.*”

*Por que não outra pessoa? Por que não aquelas pessoas esta noite? Por que não todas aquelas pessoas que passam pela vida livres como pássaros? Por que não eles em vez de Edith? (1989a, p.77, grifo nosso)*⁹⁷

e em “Why Don’t You Dance?”:

— Você aceitaria *quinze* [dólares por uma TV usada]? — disse a garota.

— *Quinze* está bom. Eu poderia aceitar *quinze* — disse o homem.

[...]

— Meninos, vocês vão querer uma bebida — disse o homem. — Os copos estão naquela caixa. *Eu vou me sentar. Vou me sentar no sofá.*

*O homem sentou-se no sofá, recostou-se, e olhou para o garoto e para a garota. (1989a, p.6-7, grifo nosso)*⁹⁸

2.3.4. Atuação atenuada do narrador

Outro traço marcante desse tipo de ficção é que o narrador minimalista não se “intromete” muito na narrativa (McCAFFERY, 1988, p.1161-1167), não tece comentários introspectivos, geralmente não analisa as personagens, apenas apresenta os fatos e delega ao leitor a função de “encontrar” um sentido para a história, de estabelecer as conexões que esse narrador muitas vezes não realiza. Podemos afirmar, então, que esse tipo de narrador, menos propenso a intervir no universo ficcional, tende a “mostrar” (*showing*) mais do que “contar” (*telling*) (LEITE, 2002, p.14-15).

No conto “Tell the Women We’re Going”, também coligido no volume *What We Talk About When We Talk About Love*, por exemplo, dois amigos de infância, Jerry e Bill, perseguem duas jovens ciclistas em uma região montanhosa. O desejo de satisfação sexual dos dois homens é evidente: “Bill só queria transar. Ou até mesmo ver as garotas nuas” (CARVER, 1989a, p.66)⁹⁹. Mas, no momento em que Jerry e Bill alcançam as moças e o leitor é induzido a esperar por um segmento narrativo erótico, o que acontece então frustra todas as expectativas, pois, em vez de manter relações sexuais com as ciclistas, um dos

⁹⁷ *Why not someone else? Why not those people tonight? Why not all those people who sail through life free as birds? Why not them instead of Edith?*

⁹⁸ “‘Would you take fifteen?’ the girl said.

‘Fifteen’s okay. I could take fifteen,’ the man said.

[...] ‘You kids, you’ll want a drink,’ the man said. ‘Glasses in that box. I’m going to sit down. I’m going to sit down on the sofa.’

The man sat down on the sofa, leaned back, and stared at the boy and the girl.”

⁹⁹ “Bill had just wanted to fuck. Or even to see them naked.”

homens, Jerry, assassina as duas garotas a golpes de pedra: “Mas começou e terminou com uma rocha. Jerry usou a mesma rocha em ambas as garotas, primeiro na garota chamada Sharon e depois na outra, que deveria ser a de Bill” (CARVER, 1989a, p.66).¹⁰⁰

O conto “Tell the Women We’re Going”, portanto, termina de maneira brusca e surpreendente, pois o narrador, embora seja onisciente, não faz qualquer intromissão no sentido de analisar a atitude bárbara da personagem, de interpretar sua ação e de fornecer algum tipo de explicação para o motivo do crime. Em muitos segmentos narrativos da história, o narrador faz um tipo de abordagem “objetiva” da personagem, chamado por Genette de “focalização externa” (1979, p.187-189), no qual o narrador, embora saiba de tudo de antemão e esteja narrando os fatos em retrospectiva, não compartilha com o leitor todas as informações que ele, em sua onisciência, detém. Devido à falta de informação, o leitor, portanto, não consegue de imediato compreender a motivação da personagem, pois o narrador tomou o cuidado de, ao longo do texto, “esconder do leitor” (1979, p.187-189) qualquer pensamento ou ação que, no caso do conto de Carver, justificasse o comportamento de Jerry. Em “Tell the Women We’re Going”, bem como em uma infinidade de romances de aventura e de mistério, “o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (GENETTE, 1979, p.188). Contudo, o que é inquietante nesse texto de Carver é que, ao contrário dos romances de aventura, em que os acontecimentos obscuros são progressivamente esclarecidos pelo narrador no desenrolar da trama, em “Tell the Women We’re Going”, o choque “inexplicável” se dá no último parágrafo, ou seja, no final da história. Portanto, não há mais narrativa para explicar a razão dos homicídios.

Mas o conto consegue chocar o leitor graças ao fato de o narrador não fazer intromissões no texto, seja revelando os pensamentos das personagens, seja analisando e emitindo pareceres acerca de suas ações. O modo objetivo de narrar e a focalização externa do

¹⁰⁰ *But it started and ended with a rock. Jerry used the same rock on both girls, first on the girl called Sharon and then on the one that was supposed to be Bill's.*

narrador, aliados à mudança brusca de comportamento da personagem, portanto, são os fatores que garantem ao conto o seu desenlace surpreendente.

2.3.5. A omissão de elementos supérfluos e o papel da indeterminação

As questões da intensidade e da tensão são cruciais para o trabalho de Carver. Conforme o próprio escritor afirma no ensaio “On Writing” (1983), é importante para um conto a “noção de perigo ou a sensação de ameaça” (2001, p.92)¹⁰¹. Segundo Cortázar, esse efeito é conseguido por meio de um ajuste dos elementos formais e expressivos “sem a menor concessão à índole do tema”, de modo a conferir à narrativa “a forma visual e auditiva mais penetrante e original” visando causar uma impressão indelével e inesquecível no leitor (1974, p.157). O efeito de tensão em um conto deve-se, portanto, à uma cuidadosa omissão de componentes supérfluos, ou seja, idéias que não tenham vital relevância para a história. Para Raymond Carver,

O que cria tensão em uma obra ficcional é, em parte, a maneira como as palavras concretas são interligadas para construir a ação visível da história. Mas é também as coisas que são deixadas de fora, que são sugeridas, a paisagem imediatamente abaixo da suave (porém, às vezes, fragmentada e instável) superfície das coisas. (CARVER, 2001, p.92)¹⁰²

Contudo, mais do que simplesmente descartar elementos desnecessários ou supérfluos de uma história, Raymond Carver e outros escritores adeptos do minimalismo executam omissões tão radicais em seus textos que essas elipses propositais desencadeiam “áreas de indeterminação” nos textos. O leitor de uma obra minimalista confronta-se, portanto, com um texto destituído de fechamentos, de explicações, de noções de causalidade natural. Em vez de narrar uma história de maneira convencional, a obra de arte literária minimalista opera por indiciamento, fornecendo pistas sutis, pequenas indicações para que o leitor infira seu sentido. A estrutura do texto é elíptica, omissa, indeterminada. Nesse ponto,

¹⁰¹ *I like it when there is some feeling of threat or sense of menace in short stories.*

¹⁰² *What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things.*

podemos relacionar as práticas de elisão dos autores minimalistas com a “Teoria da Omissão”, elaborada por Ernest Hemingway em *A Moveable Feast* (1964), segundo a qual “você poderia omitir qualquer coisa se soubesse [o que] omitiu, e a parte omitida reforçaria a história e faria as pessoas sentirem algo a mais do que compreenderam” (*apud* TRUSSLER, 1994, p.25).¹⁰³

O conto “Popular Mechanics”, por exemplo, capta um instante de conflito entre um casal em crise. As razões pelas quais o marido e a esposa estão se separando são omitidas pelo narrador. Dessa maneira, eles brigam por uma razão indeterminada. Após uma feroz discussão, o casal resolve lutar fisicamente pela posse do filho recém-nascido. A violência da contenda é descrita em pormenores pelo narrador. Os pais disputam a criança como se ela fosse um cabo-de-guerra, puxando-a pelos braços e pelas pernas. A luta prossegue de maneira intensa até que uma frase, no ápice do conflito, de repente, encerra a história: “Dessa maneira, o assunto estava decidido” (p.125).¹⁰⁴ Mas o que exatamente ficou decidido? O pai conseguiu arrancar a criança dos braços da mãe? A mãe ganhou a posse da criança? Ou o bebê foi dividido ao meio de maneira salomônica? O narrador não apresenta uma conclusão para a história. O que realmente acontece à criança é indeterminado, pois o texto dificulta ou mesmo impossibilita o preenchimento imaginário do leitor.

Outro exemplo de indeterminação em Carver pode ser percebido no conto “Why, Honey?”, presente na coletânea *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976). Nesse texto, a narradora omite uma série de informações sobre seu filho e sobre si mesma. Seu silêncio, dessa forma, dificulta uma completa interação com os acontecimentos narrados e, portanto, o leitor tem de fazer inferências acerca dos fatos que motivam ou explicam as atitudes das personagens: “o leitor completa as lacunas à medida que vai compreendendo o que está subjacente” (ALTMAN, 1994, p.7).

¹⁰³ *You could omit anything if you knew that [sic] you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.*

¹⁰⁴ *In this manner, the issue was decided.*

2.3.6. Mecanismos de sugestão de sentidos

Em virtude de o artefato literário minimalista ser calcado em estruturas extremamente compactas, elípticas, reduzidas a elementos mínimos de composição, muitos autores associados à essa expressão artística tendem a selecionar de modo cuidadoso as palavras empregadas nos textos para que esses elementos se integrem funcionalmente à tessitura do sentido desejado. Por essa razão, os componentes dessas obras devem ser escolhidos de modo a não soarem como meros ornamentos ou dados gratuitos.

Em vários ensaios e entrevistas, Raymond Carver sempre deixou clara sua preocupação com o detalhe mínimo, com a escolha do termo “exato” para alcançar um efeito específico (2001, p.103-103, 199-200). No ensaio “My Father’s Life” (1984), por exemplo, Carver observa que não obstante seu pai tenha falecido em 17 de junho de 1967, o autor, ao compor uma elegia — “Photograph of My Father in His Twenty-Second Year” (1983) — em homenagem a seu ente querido, optou por escrever que sua morte ocorreu em outubro. Segundo Carver, essa “distorção” das datas ocorreu devido a uma necessidade artística: o autor queria uma palavra de som mais prolongado e que veiculasse um sentimento sombrio: “Eu queria um mês *apropriado* [...] — [outubro é] um mês de dias curtos e luz enfraquecida, fumaça no ar, coisas perecendo,” ao contrário de junho, que, nas palavras do escritor, é um mês eufórico, de “noites e dias de verão [e] formaturas” (2001, p.85-86).¹⁰⁵

Além disso, esses textos utilizam-se com frequência de índices narrativos, bem como imagens, símbolos, figuras etc., para instaurar sentidos poéticos a partir de coisas aparentemente corriqueiras. Assim, os objetos do uso comum, os espaços e outras minúcias que contribuem para a composição dos ambientes descritos nos textos são potencializados por meio de um exaustivo trabalho de “lapidação” do texto para sugerir o estado emocional das

¹⁰⁵ *I wanted a month appropriate [...] — a month of short days and failing light, smoke in the air, things perishing. June was summer nights and days, graduations [...].*

personagens e o caráter de suas experiências vividas. Deste modo, uma rolha sobre o carpete, uma pilha de caixas, um telefone enguiçado, uma lâmpada que se apaga podem representar situações muito mais complexas do que aparentam. Em “Popular Mechanics”, a descrição inicial do espaço antecipa os péssimos acontecimentos que em seguida ocorrerão na história:

Bem cedo naquele dia o tempo mudou, e a neve estava derretendo, convertendo-se em água suja. Lascas de neve se soltavam do pequeno parapeito da janela que dava para o quintal. Os carros deslizavam na rua lá fora, onde já começava a escurecer. Porém estava começando a ficar escuro do lado de dentro também. (1989a, p.123)¹⁰⁶

As imagens da neve branca tornando-se água suja e da escuridão dominando os ambientes remetem, respectivamente, a imagens de pureza e de trevas (FRYE, 1957, p.105), criam uma atmosfera de terror e mistério, dando a sugestão de que um fato terrível está em andamento.

Outro exemplo vem do conto “A Serious Talk”. Nessa história, a personagem Burt tenta conversar com sua ex-mulher, Vera, na manhã seguinte à ceia de natal. A simples indicação da data escolhida pelo casal separado para conversar já possui uma conotação disfórica, pois significa final de festa, vestígio de algo que foi bom, mas terminou. “O Natal chegou e se foi”, diz a personagem, e acrescenta: “Eu não quero ver outro” (CARVER, 1989a, p.111).¹⁰⁷

Além da data, a descrição do ambiente onde ocorre a conversa também está povoada por índices disfóricos. A sugestiva imagem das sobras da ceia é desoladora:

Ele olhou ao redor. A árvore [de natal] acendia e apagava. [...] Uma carcaça de peru jazia sobre uma bandeja no centro da mesa de jantar, os restos endurecidos em um leito de salsa como se estivessem em um horrível ninho. Um cone de cinzas enchia a lareira. Havia algumas latas vazias de refrigerante Shasta lá também. (1989a, p.107-108)¹⁰⁸

Os dois tentam conversar de forma civilizada, mas acabam trocando ofensas em decorrência da falta de uma comunicação adequada. Em seguida, a mulher recebe um

¹⁰⁶ “Early that day the weather turned and the snow was melting into dirty water. Streaks of it ran down from the little shoulder-high window that faced the backyard. Cars slushed by on the street outside, where it was getting dark. But it was getting dark on the inside too.”

¹⁰⁷ “Christmas has come and gone, [...] I don’t want to see another one.”

¹⁰⁸ “He looked around. The tree blinked on and off. [...] A turkey carcass sat on a platter in the center of the dining-room table, the leathery remains in a bed of parsley as if in a horrible nest. A cone of ash filled the fireplace. There were some empty Shasta cola cans in there too.”

telefonema de seu atual namorado e vai atendê-lo na privacidade de seu quarto. Mas Burt, enciumado, apanha uma faca de destrinçar aves e corta o fio do aparelho (1989a, p.112). Sua ação de danificar o telefone, objeto que simboliza a comunicação, indica sua incapacidade de articular seus sentimentos, de refletir sobre seus erros e, sobretudo, de comunicar-se com Vera.

Esse é um procedimento que permeia toda a obra do autor e, conforme explica Arthur F. Bethea, ao transformar “detalhes banais em significantes sutis, porém poderosos” Carver mostra seu cuidado em fazer uso de uma “linguagem precisa” que é capaz de dizer “mais do que aquilo que literalmente está na página e assim o faz por meio de um sofisticado entrelaçamento de uma linguagem referencial e não-mimética que é bem mais complexa do que o simples realismo” (2001, p.50).¹⁰⁹

O crítico de arte David Batchelor, ao estudar a arte minimalista, argumenta que o que é “surpreendente” em relação aos artefatos artísticos minimalistas é “o nível de complexidade perceptiva que surge de um simples conjunto de regras” (1999, p.47-48). Deste modo, nessas obras, aquilo que, à primeira vista, parece ser simples, referencial, lacônico, pode possibilitar uma experiência de leitura extremamente rica e densa.

2.3.7. Representação da classe trabalhadora

Os escritores minimalistas têm preferência por personagens que representam o discurso e as angústias das classes trabalhadoras desprivilegiadas e desarticuladas, que sobrevivem à margem do mundo capitalista contemporâneo. Muitos críticos sugerem que Carver era o porta-voz da classe trabalhadora e que suas histórias, “com sua nítida evocação do mundo operário interiorano e urbano da América, [...] tinham o maior e, talvez, o mais

¹⁰⁹ [...] *ordinary detail into subtle yet powerful signifiers [...] precise language [...] much more than what is literally on the page and does so with a sophisticated interweaving of referential and nonmimetic language that is vastly more complex than simple realism.*

duradouro impacto” (STEWART, 1993, p.1)¹¹⁰. O que é tão impactante em relação à obra de Carver, sobretudo nas suas primeiras coletâneas, é a forma como o autor critica o mito do Sonho Americano, construindo uma representação pessimista da classe trabalhadora. Em sua visão de pesadelo, o escritor enfatiza o sentimento de desencanto, de frustração que acomete suas personagens.

Em “Gazebo”, por exemplo, nos deparamos com o seguinte relato:

Tudo transcorreu bem no primeiro ano. Eu estava mantendo outros empregos à noite, e estávamos indo em frente. Tínhamos planos. Então, uma manhã, não sei. [...]

Mas nós paramos de nos importar com as coisas, e isso é um fato. Sabíamos que os nossos dias estavam contados. Havíamos arruinado nossas vidas e estávamos nos preparando para um colapso. (CARVER, 1989a, p.23-27)¹¹¹

Devido ao fato de vários contos de Raymond Carver evocarem, ainda que de modo implícito, o contexto socioeconômico dos Estados Unidos durante as décadas de 1970 e 1980, torna-se possível relacionar a atmosfera de decepção projetada pelos textos com aspectos da realidade social. Porém, ao tentarmos estabelecer essas conexões, é preciso sempre atentar para o fato de que, como postula Antonio Candido, “a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte” e, por essa razão, a obra de ficção deve ser encarada como “um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente” (2000, p.162). Dito isto, podemos verificar que os contos de Carver, assim como as obras de vários outros autores vinculados ao minimalismo, tendem a ficcionalizar as questões sociais pelo prisma das classes menos privilegiadas e que são sempre mais diretamente prejudicadas com as instabilidades do governo e com os problemas inerentes à pobreza em tempos de recessão.

¹¹⁰ [...] *with their stark evocation of America's urban and small-town blue-collar world, [...] made the greatest and, perhaps, the most lasting impact.*

¹¹¹ *“Everything was fine for the first year. I was holding down another job nights, and we were getting ahead. We had plans. Then one morning, I don't know. [...] But we had stopped caring, and that's a fact. We knew our days were numbered. We had fouled our lives and we were getting ready for a shake-up.”*

2.3.8. Tom pessimista e ausência de ornamentação estilística

O tom desses contos é pouco edificante, muitas vezes pessimista e dificilmente concede espaço ao sentimentalismo. As personagens de Raymond Carver são, em geral, desarticuladas, acometidas por problemas de comunicação e desprovidas de afeto. Em “So Much Water So Close To Home”, por exemplo, Stuart e seus amigos encontram o cadáver de uma moça em um rio e prosseguem sua pescaria como se nada tivesse acontecido, numa demonstração de indiferença e de total negligência. Segundo Stuart, não havia pressa em comunicar o fato às autoridades, pois, a garota já estava morta mesmo e ninguém podia mudar isso (CARVER, 1989a, p.80).

O autor minimalista, portanto, não concede um parágrafo sequer a reflexões edificantes, a ornamentações retóricas, floreios de estilo e a “gracejos” de nenhuma espécie, como mostra o narrador de “The Bath”: “Isso era tudo o que o padeiro estava disposto a dizer. Nada de gracejos, apenas esta pequena troca, a mais despojada informação, nada que não fosse necessário” (CARVER, 1989a, p.48).¹¹²

2.4. A representação da realidade na ficção minimalista

A ficção minimalista passou a ser alvo de críticas feitas, sobretudo, por Arthur M. Saltzman (1990, p.423), Russel Banks (1991, p.103), entre outros, que julgam esse tipo de arte superficial, lacônica, depressiva e apenas uma manobra mercadológica (HALLETT, 1996, p.487-488). Outros afirmam que esse tipo de literatura está a serviço de leitores que não conseguem concentrar-se em um texto por muito tempo e que, portanto, têm preferência por obras simplistas e de cunho não-intelectual (McCAFFERY, 1988, p.1165).

¹¹² *This was all the baker was willing to say. No pleasantries, just this small exchange, the barest information, nothing that was not necessary.*

A crítica literária Cynthia Hallett, no ensaio “Minimalism and the Short Story”, por outro lado, rebate esse tipo de ataque, que considera preconceituoso e desinformado, observando que “o problema [com a aceitação do minimalismo] parece basear-se em uma conotação negativa que é um construto não tanto literário quanto cultural: certas pessoas em certas culturas determinaram que ter menos ou ser curto é ser inferior” (1996, p.488)¹¹³. Embora concordemos com a questão do estigma cultural que, de certa forma, relaciona o minimalismo a tudo o que é pouco e insuficiente, há casos de textos em que podemos notar o uso excessivo e equivocado de práticas reducionistas, resultando assim em obras problemáticas em que valores como, por exemplo, “completude, [...] ou riqueza, ou precisão do enunciado” (BARTH, 1995, p.64)¹¹⁴ acabam sendo mutilados. A simplificação e o epigramatismo exagerados do conto “The Bath”, por exemplo, prejudicam seriamente a história: as personagens são mal-construídas e suas atitudes contraditórias beiram o inverossímil.

Em face de todas as controvérsias envolvendo essa expressão artística, muitos escritores preferem recusar o rótulo de minimalistas, e certos críticos, intimidados pela polêmica, esmeram-se em cunhar outros termos, alguns interessantes como “hiper-realismo minimalista operário pós-alcoólico” (HALLET, 1996, p.490)¹¹⁵, outros até engraçados como “K-Mart Realism” ou “minimalismo diet-pepsi” (BARTH, 1995, p.65)¹¹⁶, para tentar definir esse fenômeno artístico.

Como podemos observar, o minimalismo, em geral, aparece associado a uma nova corrente realista, ainda que, como postula Bernardini, o uso do termo “realismo” cause um certo constrangimento “devido ao desgaste e à plurivocidade” que esse termo foi adquirindo com o passar do tempo (*in* CHIAMPI, 1991, p.159). Entretanto, a concepção de realismo com

¹¹³ *The problem seems to lie in a negative connotation that is a cultural rather than literary construct: certain people in certain cultures have determined that to have less or to be short is to be inferior.*

¹¹⁴ [...] *completeness, [...] or richness, or precision of statement.*

¹¹⁵ *“Post-Alcoholic Blue-Collar Minimalist Hyperrealism”.*

¹¹⁶ *“K-Mart realism,” [...] “Diet-Pepsi minimalism”.*

a qual operamos aqui possui periodicidade e enfoque definidos: trata-se das formas de representação realista empregadas por artistas considerados minimalistas como Raymond Carver, Jay McInerney, Tobias Wolff, Bobbie Ann Mason, Frederick Barthelme, entre outros, em suas obras de ficção em fins do século XX e que, todavia, não se apresentam em total consonância com os princípios consagrados por escritores da literatura realista norte-americana como, por exemplo, Harriet Beecher Stowe, Henry James e Mark Twain.

Esses autores tinham interesse em abandonar o que consideravam um espírito excessivamente subjetivo e mítico que imperava na literatura americana até o século XIX, sobretudo, nas obras de Nathaniel Hawthorne, e, dessa forma, delinearam as bases do que poderíamos chamar de “realismo tradicional” (LODGE, 1989, p.396).

A nova conjuntura política e social experimentada logo após a Guerra Civil criou uma necessidade de outras formas de representação artística da realidade. Essa transformação da América de um estágio agrário para uma era de industrialização obrigou a ficção de autores como Twain, James e William Dean Howells a buscar a codificação de todo esse panorama por meio de uma linguagem menos eloqüente e mais direta, com o intuito de aproximar-se mais do dia-a-dia das pessoas e de “retratar a vida como ela é” (RULAND & BRADBURY, 1992, p.190)¹¹⁷. Para tanto, os escritores passaram a ter uma preocupação maior em criar o “romance de detalhes minuciosamente observados e de significado social” (RULAND & BRADBURY, 1992, p.190)¹¹⁸ e de ficcionalizar os aspectos mais banais da existência americana.

A escritora Harriet Beecher Stowe, por exemplo, valeu-se de relatos de escravos (RULAND & BRADBURY, 1992, p. 181-183) para compor com mais “verdade” e maior precisão de detalhes as práticas, costumes e outros aspectos sociais da sociedade escravocrata sulista e do drama vivenciado pelos escravos em seu romance *Uncle Tom’s Cabin* (1851-1852), visando despertar a sensibilidade dos leitores para a causa abolicionista.

¹¹⁷ *Depicting life as it is became the preoccupation of the newer American novelists.*

¹¹⁸ *“The need was for a novel of closely observed detail and broad social significance”.*

Mark Twain, por sua vez, em *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885), tentava “captar o sabor das regiões e distritos, os dialetos e costumes, o vestuário e a paisagem” (RULAND & BRADBURY, 1992, p.191)¹¹⁹ de uma forma cômica por meio da figura ingênua da personagem Huck Finn.

Além de uma tentativa de documentar precisamente as condições de vida da população americana em face de um novo “mecanismo social em transformação” (RULAND & BRADBURY, 1992, p.204)¹²⁰ e de tentar, por conseguinte, entendê-lo, os métodos tradicionais realistas que passaram a ser empregados por uma “nova geração” de escritores, cuja ficção era chamada “naturalista” (1992, p.209)¹²¹ e era formada, sobretudo, por autores como Stephen Crane, Theodore Dreiser, Frank Norris, entre outros, incluíam uma abordagem determinista da “constituição biológica do homem”, da luta pela sobrevivência entre as classes menos privilegiadas em pleno processo evolucionário. O impulso naturalista de retratar a “imagem do homem como uma figura insignificante em meio a um sistema determinista que o ironiza ao ignorar [...] [sua] individualidade” (1992, p.224)¹²² foi de extrema relevância para que a América pudesse assimilar e interpretar o impacto das transformações econômicas, sociais, políticas e, em especial, científicas, que encontraram no romance e no conto formas férteis de expressão.

No entanto, a exaustiva repetição dessas fórmulas de representação realista por diversos escritores e o advento do Modernismo mostraram que estratégias ficcionais como o excessivo regionalismo de cor local e a simples crônica detalhada de costumes, vícios e dialetos praticados pela sociedade não asseguram a qualidade estética do artefato literário.

Muitos artistas perceberam esse problema e, em meados do século XX, passaram a evitar em suas obras de ficção o impulso meramente documentário dos métodos realistas ao

¹¹⁹ “to capture the peculiar flavor of regions and districts, dialects and customs, dress and landscape”.

¹²⁰ “changing social mechanism”.

¹²¹ “new naturalist generation”.

¹²² “image of man as small figure in a deterministic system which ironizes by ignoring [...] [his] individuality”.

investirem em uma literatura com uma maior complexidade de construção estética, visando a inscrição dessas obras em uma esfera mais ampla, universal.

Com a virada da década de 1950, a produção artística da geração de romancistas modernos americanos como Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, entre outros, estava chegando ao fim. Dessa forma, surge o que o crítico literário Malcolm Bradbury chama de “novo neorealismo” (1988, p.1139-1141) e é formado por um grupo de autores como Norman Mailer, Saul Bellow, Lionel Trilling, entre outros, que, com sua ficção, tentavam representar a experiência americana no período pós-guerra, em uma era marcada pela ameaça nuclear, pela revolução tecnológica e por uma nova configuração da sociedade, cada vez mais voltada para o consumo e o materialismo.

O escritor minimalista, já nas décadas finais do século XX, ainda sob influência do trabalho desses autores, de certa forma, pressente essa conjuntura socioeconômica e tenta ficcionalizar o imediatamente sensível, as tensões desencadeadas a partir do cotidiano de uma população passiva e alienada, “lutando para extrair um sentido existencial de um processo histórico anárquico e terrível” (BRADBURY, 1988, p.1134).¹²³

Contudo, a questão da terminologia permanece problemática, pois esse “novo neorealismo, minimalizado e auto-examinador” (BRADBURY, 1988, p.1141)¹²⁴ presente na obra de Raymond Carver algumas vezes pode ser, também, chamado de “realismo sujo”, de acordo com Ruland e Bradbury: “Um novo realismo, às vezes chamado de ‘realismo sujo’, aparece nos romances e histórias de Raymond Carver [...] e Richard Ford [...], que oferecem um modo crítico de olhar com exatidão estilística para um mundo triste e banal” (RULAND & BRADBURY, 1992, p.393).¹²⁵

¹²³ [...] *struggling to make existential sense of an anarchic and terrible process of history* [...].

¹²⁴ [...] *a new neorealism, minimalized and self-examining* [...].

¹²⁵ *A new realism, sometimes called “dirty realism,” appears in the novels and stories of Raymond Carver [...] and Richard Ford [...], which offers a critical way of looking with stylistic exactitude at a sad, commonplace world.*

Nossa pesquisa, porém, opta por denominar essa tendência artística como minimalismo por concordarmos com os argumentos de críticos como Henning (1989, p.689-698) e Barth (1995, p.64-74), que têm uma discussão em torno da arte minimalista, e por julgarmos que esse termo é o mais apropriado ao tentarmos definir esse tipo de ficção preocupado em alcançar o máximo de profundidade estética por meio da redução e da simplificação de elementos narrativos a parâmetros mínimos.

A prosa minimalista, conforme buscamos salientar, instala alguns princípios da representação realista como a ficcionalização de elementos vívidos, palpáveis e imediatamente sensíveis do ambiente doméstico das personagens em detrimento de enredos fabulosos, maravilhosos ou feéricos. Além disso, o trabalho com a linguagem dá-se de uma maneira simples e direta, evitando a ornamentação discursiva e o estilo pomposo. Os textos minimalistas também preocupam-se em plasmar as seqüências de pequenas ações que envolvem atividades banais como estacionar um veículo, servir-se de um drinque, trancar uma porta, entre outras. No conto “The Bath”, por exemplo, encontramos a seguinte passagem:

O homem dirigiu do hospital para casa. Dirigiu pelas ruas mais rápido do que deveria. [...]

Estacionou na entrada da garagem. [...] O homem saiu do carro e foi até a porta. O cão estava latindo e o telefone estava tocando. Continuou tocando enquanto o homem destrancava a porta e tateava a parede em busca do interruptor da luz. (CARVER, 1988a, p.49)¹²⁶

Esse fragmento do conto de Carver mostra uma cena absolutamente corriqueira, mas que denota uma tentativa de apreender por meio da linguagem as minúcias da vida prática. Wallace Martin ressalta a importância desses elementos discursivos para a representação da realidade e conclui que

Todos nós conhecemos a série de acontecimentos envolvidos em milhares de diferentes atividades [...]. Tais seqüências, que são misturas de necessidade causal e comportamento socialmente convencional, constituem um enorme estoque de informação sobre a realidade

¹²⁶ *The man drove home from the hospital. He drove the streets faster than he should. [...] He pulled into the driveway. [...] The man got out from the car and went up to the door. The dog was barking and the telephone was ringing. It kept ringing while the man unlocked the door and felt the wall for the light switch.*

que um escritor pode evocar ao mencionar um ou dois de seus elementos. (MARTIN, 1994, p.67)¹²⁷

As referências a locais cuja existência é notória como, por exemplo, “LAGO TAHOE/BONS LUGARES PARA SE DIVERTIR” (CARVER, 1989a, p.39)¹²⁸ e “Yakima, Washington” (CARVER, 1989a, p.90), bem como a alusão a particularidades das personagens como sua idade e profissão, além de outras referências às regiões mencionados nas histórias como os locais propícios à caça no estado do Oregon e os brincos de turquesa típicos das mulheres de Albuquerque, Novo México, constituem “informantes” (BARTHES, 1973, p.34-35) e indicam uma tentativa de representar o real de forma fiel e de criar no leitor a ilusão de que a história realmente aconteceu.

Porém, algumas obras minimalistas, ao mesmo tempo, subvertem alguns dos princípios tradicionais do realismo. A ficção de Carver, como podemos observar em diversos contos, provoca o colapso de noções de causalidade natural dos acontecimentos ao valer-se de elementos fragmentários e inconclusivos. Além disso, textos como “Why, Honey?”, “So Much Water So Close To Home”, “Popular Mechanics”, entre outros, distinguem-se por sua natureza elíptica e indeterminada, pois optam por omitir informações e sugerir significados em vez de fornecer explicações verossímeis e mimetizar a realidade empírica.

Porém, mais do que meramente restringir seu campo de ação à literatura e, em especial ao gênero conto, o minimalismo engloba uma pluralidade de práticas e de meios expressivos, sendo talvez o mais forte deles a tendência que imperou nas esculturas, pinturas, instalações e outros objetos desenvolvidos por artistas tão diversos quanto Dan Flavin, Sol LeWitt, Donald Judd, entre outros, que obtiveram êxito nas galerias de artes plásticas nova-iorquinas após os anos sessenta (BAKER, 1988, p.9-25). As obras desses artistas são caracterizadas por seus formatos simples e conceptuais, pela ausência de ornamentação, pelo

¹²⁷ *We all know the series of events involved in thousands of different activities [...]. Such sequences, which are mixtures of causally necessary and socially conventional behavior, constitute a massive store of information about reality that a writer can evoke simply by mentioning on or two of their elements.*

¹²⁸ LAKE TAHOE/GOOD PLACES TO HAVE FUN.

emprego de materiais cotidianos, não disfarçados, e pela forma como problematizam os limites da arte e da não-arte (BATCHELOR, 1999, p.11-13).

Em comum com o minimalismo literário, esse movimento das artes plásticas tem a sua “orientação geral em direção à forma simples e sem adorno” e à doutrina de se produzir arte “despojando-a de detalhes não-essenciais”, criando, assim, trabalhos conceitualmente descomplicados e metódicos, cujo “ponto de partida é um texto simples que gera resultados imprevisíveis” (BATCHELOR, 1999, p.28,51).

Assim, é possível detectar procedimentos minimalistas em outras artes como na austeridade do teatro de Samuel Beckett (BAKER, 1988, p.13), na música silenciosa, embora isso soe como um oxímoro, do músico americano John Cage (BATCHELOR, 1999, p.26), ou na arquitetura sóbria, de linhas retas e básicas de Mies van der Rohe, que teria cunhado a expressão *Less Is More* (menos é mais), *slogan* do movimento minimalista por excelência (SAVI & MONTANER, 1996, p.12-19).

Na literatura brasileira, podemos identificar técnicas narrativas minimalistas em contos de Dalton Trevisan, cujas histórias como as do volume *O grande deflorador* (2000) são marcadas por uma intensa concisão, pelo registro de diálogos rápidos e sugestivos e pela radical elisão de discursos explicativos. João Gilberto Noll, conforme já apontado por Nizia Villaça (1996, 101-118), também emprega técnicas de condensação e de neutralização do narrador desde sua estréia na literatura com o premiado volume de contos *O cego e a dançarina* (1980). Podemos notar, também, a utilização de técnicas discursivas minimalistas em alguns contos de Roberto Drummond como, por exemplo, “O rio é um deus castanho”, presente no livro *Quando fui morto em Cuba* (1982), em que há o emprego de uma sintaxe despojada aliada a um estilo paratático e à repetição com pequenas variações da oração “meu pai está morrendo dentro do quarto” (1998, p.24-28). A brevidade dos enredos e a representação de uma população urbana angustiada e que, em sua alienação, restringe-se às pequenas negociações sexuais do cotidiano já marcavam a ficção de Nelson Rodrigues,

sobretudo, os minicontos publicados pelo autor em sua coluna “A vida como ela é” no jornal *Última hora* entre os anos de 1951 a 1961. Alguns procedimentos minimalistas podem ser detectados em formas narrativas mais longas como, por exemplo, nos romances *Rastros de verão* (1986) e *Hotel Atlântico* (1989) de Noll.

O brasileiro Oscar Niemeyer tem sido associado ao minimalismo na arquitetura (SAVI & MONTANER, 1996, p.12-19) devido à sobriedade e simplicidade geométrica de suas criações como, por exemplo, o Museu Oca, construído no Parque do Ibirapuera em São Paulo, ou a Catedral Metropolitana de Brasília, na qual várias estruturas idênticas de concreto armado combinam-se de maneira harmoniosa, formando um todo leve, funcional e descomplicado.

Contudo, o minimalismo ainda encontra-se em pleno estágio de desenvolvimento, como os demais fenômenos culturais em processo hoje em dia. Há muito ainda para se pesquisar, problematizar e refletir como, por exemplo, as homologias que podem ser estabelecidas entre essa pluralidade de artefatos artísticos, bem como a relação dessa tendência estética com os procedimentos artísticos do maximalismo, movimento diametralmente oposto ao minimalismo.

Passemos agora à análise de algumas estratégias ficcionais minimalistas como elementos constitutivos dos contos “So Much Water So Close To Home” e “What We Talk About When We Talk About Love” de Raymond Carver.

2.5. O eu sitiado de “So Much Water So Close To Home”

Embora outras versões do conto “So Much Water So Close To Home”, de Raymond Carver, tenham sido publicadas em variados formatos e em diversos periódicos e coletâneas, nossa análise tomará como texto basilar a versão publicada no volume *What We Talk About When We Talk About Love*, lançado em 1981.

Nessa história, Claire reconta o relato que ouviu de seu marido, Stuart, sobre o dia em que ele e seus amigos, todos “homens decentes, homens de família” (1989a, p.80)¹²⁹ organizam uma pescaria de fim de semana no Rio Naches. Contudo, antes de armarem seus acampamentos às margens do rio, deparam-se com o cadáver de uma garota nua nas águas geladas. Ao invés de comunicarem o fato às autoridades imediatamente, eles alegam “fadiga, a hora avançada, o fato de que a garota não iria mais a parte alguma” (1989a, p.81)¹³⁰ e continuam sua pescaria como se nada tivesse acontecido. Eles montam acampamento e, naquela noite, Stuart usa uma corda de nylon para atar o pulso da moça morta ao tronco de uma árvore e, assim, evitar que o corpo fosse levado pelas correntezas. Por dois dias eles bebem uísque, pescam e lavam seus utensílios de cozinha na mesma água em que está o cadáver. Só no terceiro dia, após o término da pescaria, os homens telefonam para a polícia e contam sobre a garota morta. No entanto, o atraso em comunicar o fato às autoridades parece não incomodar Stuart e seus amigos. Segundo a narradora, eles “não tinham nada a esconder. Eles não estavam envergonhados” (1989a, p.82).¹³¹ Porém, Claire fica emocionalmente perturbada ao ouvir esse relato, e passa a olhar por outro ângulo seu relacionamento com Stuart.

Como a maioria dos contos de Carver, “So Much Water So Close To Home” é marcado pela representação literária de eventos absolutamente corriqueiros do dia-a-dia como uma pescaria de final de semana, uma refeição em família ou o relacionamento sexual entre um casal. Contudo, esses pequenos acontecimentos da vida doméstica, embora simples e destituídos de grandeza, são ficcionalizados pelo autor de maneira a conferir ao texto uma atmosfera de suspense e crueldade implícitos.

O clima de tensão é propiciado pelas estratégias narrativas do texto, em que predominam as técnicas discursivas minimalistas como a extrema condensação e a brevidade

¹²⁹ *They are decent men, family men.*

¹³⁰ *They pleaded fatigue, the late hour, the fact that the girl wasn't going anywhere.*

¹³¹ *They had nothing to hide. They weren't ashamed.*

da história, que se estende por apenas dez páginas. Não há, portanto, descrições pormenorizadas dos acontecimentos e muitos fatos permanecem obscuros no enredo.

Desde o instante em que ouve de Stuart o relato sobre o cadáver no rio, Claire passa a experimentar sensações de insegurança e de angústia. Sua instabilidade emocional é provocada não tanto pela possibilidade de seu marido e os demais pescadores terem participado do crime, mas, principalmente, pela demora desses homens em telefonar para a polícia, conforme sugere a seguinte passagem:

— [...] Me diga o que eu fiz de errado que eu vou ouvir. Eu não era o único homem que estava lá. Nós conversamos e todos nós decidimos. Não podíamos simplesmente dar meia volta. Estávamos a cinco milhas do carro. Eu não vou aturar você fazendo julgamento. Ouviu?

— Você sabe — eu digo.

Ele diz:

— O que eu sei, Claire? Me diga o que eu devo saber. Eu não sei nada exceto uma coisa — Ele me lança o que crê ser um olhar significativo. — Ela estava morta — ele diz. — E eu lamento tanto quanto qualquer outra pessoa. Mas ela estava morta.”

— Essa é a questão — eu digo. (1989a, p.80)¹³²

A maneira como seu marido e os demais homens lidam com a moça morta, tratando o crime como uma coisa banal, sem importância, faz com que a narradora considere-os culpados pela tragédia e sintam-se ameaçada diante de tamanha indiferença e negligência. A partir daí, a narradora vivencia uma série de circunstâncias angustiantes e começa a desenvolver mecanismos de fuga do domínio opressor de seu marido. As situações da realidade cotidiana como aquelas do contexto íntimo do casal, que antes eram encaradas com naturalidade por ela, passam a ter uma conotação de violência, despertando o pânico em Claire.

O conto é caracterizado por técnicas narrativas minimalistas como o despojamento sintático e a preferência por períodos simples e, muitas vezes, paratáticos, como, por exemplo,

¹³² “[...] Tell me what I did wrong and I’ll listen! I wasn’t the only man there. We talked it over and we all decided. We couldn’t just turn around. We were five miles from the car. I won’t have you passing judgment. Do you hear?”

“You know,” I say.

He says, “What do I know, Claire? Tell what I’m supposed to know. I don’t know anything except one thing.” He gives me what he thinks is a meaningful look. “She was dead,” he says. “And I’m as sorry as anyone else. But she was dead.”

“That’s the point,” I say.

na seguinte passagem: “meu marido come com bastante apetite. Mas não creio que ele esteja realmente com fome. Ele mastiga, braços sobre a mesa, e olha para alguma coisa do outro lado da sala” (CARVER, 1989a, p.79)¹³³. A linguagem utilizada por Claire é direta, repleta de marcas de oralidade, e seu relato se dá em um tom de conversa informal, conforme indicam suas orações ora redundantes como, por exemplo, “Ele e Gordon Johnson e Mel Dorn e Vern Williams, *eles* jogam pôquer, vão ao boliche e pescam” (1989a, p.80)¹³⁴, ora paratáticas: “Passamos pela cidade sem conversar. Ele pára em um mercado de beira de estrada para comprar cerveja. Eu noto uma grande pilha de jornais bem do lado de dentro da porta” (1989a, p.83)¹³⁵.

Logo na seqüência inicial do conto, a narradora descreve o clima de tensão que paira durante o almoço em família. Esse suspense é gerado no âmbito da história quando Claire, ao atender o telefone, só ouve um silêncio ameaçador do outro lado da linha. O leitor pressente o clima de tensão, sobretudo, em decorrência do fato de a narradora iniciar o seu relato *in medias res*, em um momento posterior ao acontecimento que desencadeou a crise. O evento causador da tensão é evocado pela narradora alguns parágrafos mais tarde, quando ela recorre à uma analepse (GENETTE, 1979, p.33-64) de breve alcance e amplitude para revelar a maneira como seu marido e os demais pescadores encontraram a moça morta no rio. Essas manobras narrativas que Claire utiliza para recontar o testemunho de Stuart e rememorar o brutal assassinato de uma conhecida de infância são marcadas, no texto original em inglês, pelo emprego de verbos no passado simples: “eles avistaram a garota antes de montar acampamento” (1989a, p.81).¹³⁶

Contudo, na maior parte do conto, a narradora opta por situar seu relato em uma espécie de grau zero (GENETTE, 1979, p.34), ou seja, Claire estabelece uma coincidência

¹³³ *My husband eats with a good appetite. But I don't think he's really hungry. He chews, arms on the table, and stares at something across the room.*

¹³⁴ *He and Gordon Johnson and Mel Dorn and Vern Williams, they play poker and bowl and fish.*

¹³⁵ *We drive through town without speaking. He stops at a roadside market for beer. I notice a great stack of papers just inside the door. (CARVER, 1989a, p.83)*

¹³⁶ *They saw the girl before they set up camp.*

temporal entre a sua narração e a disposição dos fatos na narrativa que constrói por meio da utilização de verbos conjugados no presente como, por exemplo, “eu experimento um chapéu e me olho no espelho” (CARVER, 1989a, p.85)¹³⁷. A narração das pequenas ações de seu cotidiano em total sincronia com o momento em que elas vão se desenrolando e a utilização dos verbos no presente pela narradora conferem à história uma grande vivacidade, além de aproximá-la do fato narrado, delineando, dessa maneira, o que Rosenfeld define como “a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo” (1969, p.90).

É interessante notar também que o conto é dividido em pequenas seções sem outros elementos de ligação entre elas a não ser o próprio “esvaziamento da história” (BARTHES, 1973, p.26). A narradora não tem uma atitude paternalista em relação ao leitor, não se preocupa em explicar quais as relações de causalidade natural entre esses fragmentos, afinal, “[a]s narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar” (SANTIAGO, 2002, p.54). As cenas vão se sucedendo de forma abrupta, sempre permeadas por espaços tipográficos em branco entre elas. O emprego desse procedimento instaura uma fragmentação da realidade (CANDIDO, 1998, p. 58), pois o texto apresenta-se em cortes que dialogam com a montagem cinematográfica e sugerem, nesse caso, o tipo de visão parcial e limitada da narradora. Claire parece incapaz de decifrar os complexos meandros dos acontecimentos e, portanto, simplifica a aleatoriedade incontrolável dos fatos em parcelas desmembradas, entre as quais figuram as lacunas em branco, as elipses propositais, que colaboram para o clima de mistério e de indeterminação do conto. Esses vazios tipográficos presentes nos contos minimalistas constituem “um lembrete visível da ‘paisagem’ invisível abaixo da superfície da história” (TRUSSLER, 1994, p.28).¹³⁸

A maneira como a narradora organiza sintaticamente seu relato, calcado em períodos simples e na parataxe, reduzindo seu campo de percepção a uma seqüência de

¹³⁷ *I try on a hat and look at myself in the mirror.*

¹³⁸ [...] *these typographical gaps become a visible reminder of the invisible ‘landscape’ beneath the surface of the story.*

elementos fragmentários, estacantes, parcelas mínimas de realidade, tende a ressaltar as atitudes das personagens e a captar seus “gestos do instante cênico” no contexto da ação visível da história (AUERBACH, 1971, p.99). Podemos detectar esse efeito discursivo nas passagens em que Claire, por exemplo, focaliza partes da anatomia de seu próprio corpo ou de Stuart para indicar a agressividade de seu marido ao manter relações sexuais com ela: “ele colocou os braços pesados em torno de mim e esfregou suas mãos grandes nas minhas costas. Na cama, ele pôs as mãos sobre mim outra vez [...]” (CARVER, 1989, p.82),¹³⁹ e “ele coloca um braço em torno da minha cintura e com a outra mão começa a desabotoar meu casaco [...]” (1989a, p.87-88).¹⁴⁰ A plasticidade desses gestos e a energia que brota dessas descrições, circunscritas ao contato meramente físico das personagens, tornam ainda mais palpável a forma submissa com que Claire cede aos desejos sexuais de seu marido: “Eu me virei e abri minhas pernas.” (1989a, p.82)¹⁴¹ e

[...] então ele abre os botões da minha blusa.

— Prioridades primeiro — ele diz.

[...]

— Está bem — eu digo, terminando de abrir os botões eu mesma — Antes que o Dean chegue. Depressa. (CARVER, 1989a, p.88)¹⁴²

Conforme podemos perceber, a questão do prazer é uma “prioridade” para Stuart. Ao encontrar o cadáver sem roupa na “frieza terrível das águas” (1989a, p.82),¹⁴³ em uma clara configuração de violência sexual seguida de assassinato, Stuart e seus amigos não reportam o crime às autoridades até que sua pescaria, seu prazeroso lazer egoísta, esteja convenientemente terminada. Além disso, ao chegar à casa, logo após ter prestado esclarecimentos à polícia, Stuart primeiro faz sexo com Claire, em outras palavras, satisfaz seu prazer prioritário, e só na manhã seguinte conta a ela o caso da garota morta no Rio

¹³⁹ *He put his heavy arms around me and rubbed his big hands on my back. In bed, he put his hands on me again [...].*

¹⁴⁰ *He reaches an arm around my waist and with his other hand he begins to unbutton my jacket [...].*

¹⁴¹ *I turned and opened my legs.*

¹⁴² *[...] then he goes on to the buttons of my blouse.*

“First things first,” he says.

[...]

“That’s right,” I say, finishing the buttons myself. “Before Dean comes. Hurry.”

Naches. Stuart adia seu relato para conseguir sua satisfação sexual primeiro, o que, com certeza, não poderia fazer se contasse a ela sobre o cadáver logo ao chegar à casa, conforme afirma a narradora: “Foi só *então* [no dia seguinte, após ter feito sexo com Claire] que ele me contou o que acabei de lhe contar” (1989a, p.82, grifo nosso).¹⁴⁴

Ao tratar Claire como um mero objeto de satisfação sexual e ignorar o crime envolvendo a garota brutalmente assassinada e violentada no rio sem maiores escrúpulos, Stuart revela sua indiferença, sua incapacidade de experimentar sentimentos de compaixão e de afeto em relação às outras pessoas. A ficção minimalista, de uma maneira geral, mas, sobretudo em Carver, parece captar essa perda do afeto humano e, portanto, “exibe uma visão particular da vida americana contemporânea, um ambiente social caracterizado por uma certa falta de emoção e uma inabilidade de verbalizar, de comunicar ou de conectar-se a outros” (HALLETT, 1996, p.490).¹⁴⁵

A violência praticada contra a garota não interfere na diversão de Stuart e seus companheiros, que, por não quererem ou não saberem como lidar com a complexa situação envolvendo o cadáver no rio, acham mais confortável prosseguir com as pequenas negociações banais relacionadas à pescaria. Assim, a indiferença e o desprezo de Stuart e dos demais pescadores pela moça morta são sugeridos pela forma como executam as ações corriqueiras do acampamento e manipulam os objetos de uso doméstico: “Naquela noite, eles fritaram peixe, cozinharam batatas, tomaram café, tomaram uísque, daí levaram os utensílios que usaram para cozinhar e comer até o rio e os lavaram no local onde a moça estava” (1989a, p.81)¹⁴⁶. O descaso em relação à vítima no rio é figurativizado nessa passagem: a mesma água que escorre do cadáver da garota lava os utensílios de uso doméstico. Dessa forma, podemos

¹⁴³ [...] *the terrible coldness of the water.*

¹⁴⁴ *It was then that he told me what I just told you.*

¹⁴⁵ [...] *minimalist fiction, which displays a particular vision of contemporary American life, a social milieu characterized by a certain lack of emotion and an inability to verbalize, to communicate, or to connect with others.*

¹⁴⁶ [...] *That night they cooked fish, cooked potatoes, drank coffee, drank whiskey, then took their cooking things and eating things back down to the river and washed them where the girl was.*

perceber como Carver sugere, por meio dessa ação, o processo de “reificação”¹⁴⁷ da personagem, o nivelamento dos objetos inanimados mais triviais do dia-a-dia com esse ser humano, que é brutalizado e, por fim, tem seu valor reduzido à insignificância de uma coisa de uso comum.

Sentindo-se chocada diante da insensibilidade e da falta de compaixão de Stuart e, ao mesmo tempo, desconfiada de que ele poderia ser o autor do crime, Claire entra em um doloroso processo de identificação com a vítima. Durante sua derrocada emocional, ela rememora o caso de uma outra moça que fora morta e decapitada de maneira análoga quando Claire ainda era uma menina e, assim, experimenta um estado de vulnerabilidade que a aproxima de modo simbiótico das outras mulheres mortas: “Eu olho para o córrego. Eu estou bem dentro dele, olhos abertos, rosto virado para baixo, olhando para o musgo no fundo, morta” (1989a, p.83).¹⁴⁸ Novamente podemos perceber como as sentenças paratáticas empregadas nessa passagem colaboram para a dissolução da cena em fragmentos de realidade e para a sugestão do estado de despedaçamento emocional da personagem.

A seqüência narrativa em que Claire resolve dormir uma noite sofá, longe da cama do casal, recusando-se, assim, a submeter-se às “prioridades” de Stuart, indica a forma como ela se sente dividida entre acreditar nas desculpas do marido ou considerá-lo culpado. Na manhã seguinte, ela vai ao funeral da garota encontrada por ele e os outros no Rio Naches. Ao ser informada por uma mulher que manca de que o assassino havia sido capturado (1989a, p.87), Claire associa-o a Stuart e aos demais pescadores, dizendo: “Eles têm amigos, esses assassinos. Nunca se sabe” (1989a, p.87)¹⁴⁹.

Em seus sobressaltos e desconfianças, Claire começa a questionar as palavras, a sentir-se insegura em relação a seus significados, sua família e seu casamento. Em uma

¹⁴⁷ O conceito de “reificação” não é utilizado aqui no sentido marxista da palavra, mas na acepção conferida por A. J. Greimas e seus colaboradores a esse termo, e que consiste, grosso modo, na transformação de um sujeito humano em objeto, que, em determinados casos, é privado do seu fazer como agente e passa a atuar como paciente no âmbito do programa narrativo (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p.391).

¹⁴⁸ *I look at the creek. I'm right in it, eyes open, face down, staring at the moss on the bottom, dead.*

¹⁴⁹ *“They have friends, these killers. You can't tell”.*

tentativa de manipular Claire por meio da sedução, Stuart deixa-lhe um bilhete no qual está assinado *Amor* (1989a, p.84). A narradora então estuda essa palavra por um momento, mas sua impotência de apreender significados e de “ler” os fatos da realidade ao seu redor impedem-na de perceber o sistema de dominação que a oprime, transformando-a em produto, em um mero objeto que pode ser descartado quando se torna disfuncional, quando não é mais capaz de proporcionar prazer ou interesse.

De maneira análoga, a limitação perceptiva da narradora é sugerida pela seguinte passagem em que ela tenta analisar um bilhete que escrevera para seu filho, Dean:

*Querido, a Mamãe tem coisas para fazer esta tarde,
mas vai voltar logo. Fique aqui ou no quintal
até um de nós chegar à casa.*

Com amor, Mamãe (CARVER, 1989a, p.85)¹⁵⁰

Claire sublinha a palavra *amor* e, em seguida, se pergunta se *backyard* (quintal), no texto original, em inglês, é escrito junto, formando uma só palavra, ou se são duas palavras. Esse questionamento exprime seu abalo emocional e o modo como a personagem se sente insegura quanto à integridade de seu lar e sua relação com Stuart. No entanto, ao duvidar se as palavras são escritas juntas ou separadamente, a narradora aponta para a dissolução dos valores afetivos no mundo contemporâneo e sugere a dissociação de notórias instituições mediadoras como o casamento e a família.

Contudo, sua situação de impotência e passividade impedem que Claire desenvolva mecanismos para recuperar o controle de sua própria vida. Villaça define essa neutralização do eu minimalista da seguinte maneira:

Ao empobrecimento do foco narrativo corresponde o empobrecimento do protagonista, na medida mesma em que este não chega a ser exatamente sujeito das ações, mas sobretudo espectador, vítima dos acontecimentos, apanhado em armadilhas sucessivas.

[...]

Um eu esvaziado é como que atropelado por fatos inesperados e reage de forma apenas reflexa ou inconsciente. (1996, p.107)

¹⁵⁰ *Honey, Mommy has things to do this afternoon,
but will be back later. You stay in or be in the
backyard until one of us comes home.*
Love, Mommy.

A solidão e o aprisionamento vivenciados pela protagonista do conto são sugeridos pela seqüência em que ela é perseguida por um desconhecido numa caminhonete e se tranca dentro de seu carro. Essa cena figurativiza a situação de aprisionamento da personagem e sua incapacidade de superar as fronteiras do seu próprio “eu sitiado” (VILLAÇA, 1996, p.101). Dessa maneira, ao verificar a aproximação do homem desconhecido, Claire acredita que ele esteja contemplando suas pernas e seios, em uma aparente conotação sexual. Dada a sua instabilidade emocional e sua identificação com os cadáveres submersos, Claire entra em pânico com a presença do outro motorista, embora nenhum indício concreto demonstre que ele estivesse interessado em fazer-lhe mal:

Eu estaciono o carro e desligo o motor. Eu posso ouvir o rio correndo sob as árvores. [...]
[...]
Eu tranco as portas e ergo os vidros.
— Tudo bem com você? — diz o homem [...]
[...]
Eu olho para ele. Não consigo pensar em outra coisa para fazer.
— Está tudo bem aí? Então por que você está completamente trancada?
Eu balanço a cabeça. (CARVER, 1989a, p.86)¹⁵¹

Outro traço interessante desse conto é a recorrente menção ao elemento água. Em grande parte da ficção de Raymond Carver, sobretudo em seus primeiros textos, a água é investida de valores disfóricos e aparece associada à morte. Podemos perceber esse tipo de efeito de sentido no conto “The Third Thing That Killed My Father Off” (1981) e no poema “Lemonade” (1989). Em “So Much Water So Close To Home”, objeto da nossa análise, esse fenômeno não se processa de maneira diferente. Dessa forma, Claire pressente sua própria aniquilação simbolicamente relacionadas às águas que correm tão próximas de sua casa e, como seu comportamento submisso não lhe permite lutar contra a dominação de seu marido e

¹⁵¹ *I pull over and shut off the motor. I can hear the river down below the trees.*
[...]
I lock the doors and roll up the windows.
“You all right?” the man says. [...]
[...]
I stare at him. I can’t think what else to do.
“Is everything all right in there? How come you’re all locked up?”
I shake my head.

da crueldade de seu sistema de vida, entrega-se, resignada, aos desejos de Stuart e à mesmice de sua rotina diária.

O escritor americano tinha o hábito de reescrever várias vezes a mesma história, experimentando situações e finais diferentes. Pouco tempo antes de falecer, Carver coligiu uma versão mais longa de “So Much Water So Close To Home” no livro *Where I’m Calling From: New and Selected Stories* (1988), cuja publicação só se deu postumamente. Embora essa versão ampliada do conto, escrita antes da primeira edição de *What We Talk About When We Talk About Love* (BETHEA, 2001, p.124-126), forneça mais detalhes sobre a interioridade das personagens, bem como informações a respeito da investigação criminal (CARVER, 1989c, p.213-237) e constitua-se um texto de qualidade, parece-nos mais acertado afirmar que a versão minimalista, que analisamos neste trabalho, publicada no volume *What We Talk About When We Talk About Love*, é melhor do ponto de vista técnico. Nossa afirmação baseia-se no pressuposto de que um bom conto deve “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1974, p.151). Percebemos essa “explosão” de significado, à qual se refere Julio Cortázar, processando-se cumulativamente na versão minimalista da história, que recorta de modo meticuloso o relato e fornece ao leitor apenas pistas, indicações, sugestões do dilema das personagens. A linguagem trabalhada “em profundidade, verticalmente”, desencadeia toda a tensão, a incerteza e a pungência do conto, promovendo, dessa forma, “uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento” (CORTÁZAR, 1974, p.152-153), o que não percebemos com tanta intensidade na versão mais longa do texto, que, de certa forma, perde-se em descrições de elementos intermediários e tenta conferir um tom edificante ao sofrimento de Claire.

Vejamos, em seguida, como Carver combina vários fragmentos de realidade para construir um mosaico de anedotas minimalistas e tentar estabelecer uma conceituação, por intermédio da linguagem, de um tema fecundo no âmbito da literatura: o amor.

2.6. O mosaico de histórias em “What We Talk About When We Talk About Love”

“What We Talk About When We Talk About Love” é o penúltimo conto do livro homônimo de Carver e trata de uma reunião de dois casais de amigos em Albuquerque. O proprietário da casa onde ocorre a reunião é o Dr. Mel McGinnis, um cardiologista de quarenta e cinco anos, que fala durante a maior parte da história. Mel está casado pela segunda vez com Terri, que, por sua vez, já viveu um conturbado relacionamento com um homem chamado Ed. Por não aceitar o fato de Terri tê-lo deixado para viver com Mel, Ed cometeu suicídio. Presentes no encontro estão também o narrador, Nick, e sua mulher, Laura. Durante toda a tarde, as quatro personagens reunidas tomam gim e conversam sobre o amor. Mel é o mais falante deles e conta sua própria história de amor com Terri, além de vários relatos envolvendo outras personagens. No entanto, Mel, Terri, Nick e Laura permanecem ao redor da mesa de cozinha durante toda a narrativa e não se movem nem mesmo quando a noite chega e a escuridão invade o ambiente.

O reconhecimento de uma relação intertextual entre “What We Talk About When We Talk About Love” e o conto “The Dead” da coletânea *Dubliners* (1914), de James Joyce, parece ser inevitável (MORAMARCO, 1999, p.4). Seja nos níveis figurativo ou temático, ambas as histórias possuem traços em comum: pessoas que se reúnem para uma confraternização, um amante que acaba com sua vida em nome de um amor obsessivo e, subjazendo esse enredo, uma discussão em torno do destino humano. Contudo, se em “The Dead” o alcoolismo de Freddy é algo socialmente repreensível que o exclui e o torna ridículo aos olhos dos demais convidados (JOYCE, 1996, p.206-211), no conto de Carver, o consumo de bebida alcoólica é encarado como um fator que contribui para a socialização das

personagens, um elo que as reúne ao redor da mesa e estimula a conversa espontânea entre amigos em um contexto de informalidade e descontração.

O modo como Carver elabora os diálogos, a intriga e explicita desde o primeiro parágrafo do texto que a história se passa em Albuquerque, revela sua estratégia de representar a realidade e de infundir no leitor a ilusão de que o relato realmente ocorreu. Além disso, a exposição de informações como a aparência física e os adereços típicos da região utilizados pela personagem Terri, bem como a descrição da profissão, da idade e da linguagem chula usada por Mel constituem, nas palavras de Barthes, “informantes”, pois esses operadores realistas são “dados puros imediatamente significantes” que servem para “dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real” (1973, p.34).

A história é contada por Nick, um narrador homodiegético (GENETTE, 1979, p.244) que também é uma das personagens da narrativa, porém, desempenha um papel secundário no conto. O papel central do texto cabe a Mel McGinnis, que fala durante a maior parte da história, pois, além de ser o anfitrião, é mais velho e ocupa uma posição de destaque em relação ao narrador, Mel é também um cardiologista, um médico do coração, e, portanto, pode falar do amor com certa propriedade, conforme afirma Nick: “Meu amigo Mel McGinnis estava falando. Mel McGinnis é um cardiologista e, às vezes, isso lhe dá o direito” (1989a, p.137).¹⁵²

Mel conduz a discussão utilizando procedimentos que lembram a técnica maiêutica, método de ensinamento utilizado por Sócrates que consiste em induzir os discípulos a formularem novas idéias e conceitos gerais a partir da análise de casos concretos e específicos. Dessa forma, Mel se posiciona como um professor, porém, não um mestre que tem todas as respostas prontas, conforme ele próprio deixa claro: “Eu não sei nada, e sou o primeiro a admitir isso” (p.145),¹⁵³ mas como alguém que deseja compartilhar o seu saber e instigar seus “alunos” a contribuírem com suas opiniões e conceitos.

¹⁵² *My friend Mel McGinnis was talking. Mel McGinnis is a cardiologist, and sometimes that gives him the right.*

¹⁵³ “[...] *I don't know anything, and I'm the first one to admit it.*” (CARVER, 1989a, p.145)

Logo nos primeiros parágrafos somos informados de que Mel possui um conhecimento maior do que o das demais personagens. Sua formação eclesiástica e médica fornecem subsídios para que ele possa tecer considerações acerca do homem em seus aspectos espiritual e orgânico. E, assim, ele procede, falando com base em sua experiência de vida e profissional e estimulando a participação das pessoas que o rodeiam por meio de questionamentos e perguntas retóricas. Como a discussão gira em torno do amor, podemos inferir que Mel, a partir da reflexão de casos particulares, deseje elaborar uma definição, um conceito geral do caráter desse sentimento: “O que qualquer um de nós realmente sabe sobre o amor?” (p.144).¹⁵⁴

Em sua atividade de “dissecação” do amor, Mel estabelece um mosaico de formas de manifestação da afetividade humana. O primeiro caso analisado por ele é o de Ed, o falecido ex-marido de sua esposa, Terri. O casal anfitrião possui opiniões divergentes acerca da natureza do sentimento de Ed por Terri. Ela crê que Ed a amava de um forma que a maioria das pessoas julgaria anormal; Mel, por outro lado, considera essa noção equivocada e sustenta seu parecer de que o sentimento de Ed por Terri não passava de insanidade.

O relacionamento entre essas duas personagens dialoga com a história romântica vivida por Gretta Conroy e Michael Furey no conto de James Joyce. Em “The Dead”, o jovem e tuberculoso Furey desrespeita as recomendações médicas e praticamente comete suicídio ao enfrentar a chuva fria só para despedir-se de sua amada Gretta (JOYCE, 1996, p.253). Em “What We Talk About When We Talk About Love”, o tipo de relacionamento entre as personagens Ed e Terri não é tão sublime e idealizado quanto o das personagens de Joyce. Em vez de cantar-lhe canções, Ed espanca Terri, arrasta-a pelos tornozelos pela sala e tenta matá-la, enquanto declara: “Eu te amo, eu te amo, sua puta” (CARVER, 1989a, p.138)¹⁵⁵. No entanto, esses atos violentos parecem ser a forma encontrada por Ed para expressar seu amor por Terri, pois, quando ela vai viver com Mel, Ed toma veneno de rato, mas é salvo pelos

¹⁵⁴ “*What do any of us really know about love?*”

¹⁵⁵ “*I love you, I love you, you bitch.*”

médicos. Entretanto, a dor de perder Terri é maior, e Ed opta por se matar com um tiro de revólver.

No conto de Joyce, Gabriel Conroy conscientiza-se da magnitude do amor que Michael Furey sentira por sua esposa, Gretta, quando estes eram ainda jovens, e percebe que ele mesmo jamais seria capaz de amar alguém com tamanha intensidade (1996, p.254-256). Em Carver, por outro lado, Mel McGinnis não reconhece a legitimidade do sentimento de Ed por sua esposa, Terri, preferindo classificá-lo como uma espécie de loucura perigosa: “O tipo de amor do qual eu estou falando, você não tenta matar pessoas” (1989a, p.139)¹⁵⁶. Dessa forma, se no texto de Joyce o amor é absoluto, glorioso (1996, p.255), em Carver, as personagens não conseguem explicar esse sentimento, não conseguem nem mesmo definir se o que Ed sentia por Terri era afeto ou apenas obsessão (1989a, p.138-140). Mel então instiga o narrador Nick e sua mulher, Laura, a compartilharem suas opiniões: “E quanto a vocês dois? [...] Isso parece amor para vocês?” (1989a, p.139).¹⁵⁷

“What We Talk About When We Talk About Love” é um conto minimalista que emoldura várias microficcões. Esses pequenos relatos inseridos na narrativa são apenas delineados brevemente, pois o narrador vale-se da técnica do sumário (LEITE, 2002, p.14) ao sintetizar os acontecimentos, projetando uma visão panorâmica da história, que, ao mesmo tempo, encurta um longo tempo de história e passa por cima dos detalhes. Conforme veremos adiante, personagens como o casal de idosos feridos, o rapaz que provocou o acidente (1989a, p.146-148), Marjorie, seu namorado e os filhos de Mel (1989a, p.152-153), bem como as situações que as envolvem não são descritos em pormenores. Os diálogos entrecortados dos quatro amigos provocam a omissão de muitos detalhes acerca da motivação e das características dessas personagens que protagonizam os microrrelatos. O leitor não é informado, por exemplo, do motivo pelo qual Ed espanca Terri, se o faz, pois ela está indo morar com Mel, ou se isso acontece antes, devido a outro problema. Nick e Laura pressentem

¹⁵⁶ “[...] *The kind of love I'm talking about, you don't try to kill people*”.

¹⁵⁷ “*What about you guys? [...] Does that sound like love to you?*”

as áreas indeterminadas desses relatos e declaram-se inaptos para emitir qualquer opinião, pois, para tanto, necessitariam “conhecer as particularidades” (p.139)¹⁵⁸. O caso de Ed e Terri, portanto, não é totalmente esclarecido e permanece indeterminado, pois ela e Mel fornecem apenas alguns indícios isolados do comportamento de Ed, omitindo as “particularidades” sobre a personagem. Michael Trussler explica que, ao contornar fatos e situações de maneira superficial, o narrador minimalista sugere a existência de uma “narrativa anterior” e cria uma lacuna, uma elipse que limita o leitor em estabelecer a significação daquilo que está sendo articulado na história: “Diante da negatividade textual — uma narração que é corroída pelo silêncio, um narrador que, em geral, é mudo em relação à causalidade e reticente no que diz respeito ao detalhe — as tentativas de interpretação do leitor devem ser necessariamente provisórias” (1994, p.27).¹⁵⁹

Assim, o casal convidado não se sente em condições de avaliar ou interpretar os fatos fragmentários e elípticos fornecidos pelo casal anfitrião. Nick deixa implícita sua incapacidade de emitir um parecer ao argumentar: “Eu nem mesmo conheci o *homem* [Ed]. Só ouvi seu *nome* ser mencionado de passagem” (CARVER, 1989a, p.139, grifo nosso)¹⁶⁰. Em outras palavras, o narrador não se acha capaz de inferir acerca dos atos passionais de uma pessoa somente com base em relatos indiretos. Laura também pressente a complexidade do caso e as reticências dos episódios e responde ao questionamento de Mel com outra indagação: “Mas quem é capaz de julgar a situação de qualquer outra pessoa?” (1989a, p.139)¹⁶¹.

Caracterizadas pelo que John Barth chama de “minimalismos de material”, ou seja, relatos nos quais há “personagens minimais, exposição minimal [...], *mise-en-scènes*

¹⁵⁸ “[...] *You’d have to know the particulars*”

¹⁵⁹ *Faced with the text’s negativity — a narration that is hollowed out by silence, a narrator who is often mute about causation and reticent regarding detail — the reader’s attempts at interpretation must necessarily be provisional.*

¹⁶⁰ “[...] *I didn’t even know the man. I’ve only heard his name mentioned in passing [...]*”

¹⁶¹ “[...] *But who can judge anyone else’s situation?*”

minimais, ação minimal, enredo minimal” (BARTH, 1995, p.68)¹⁶², essas micronarrativas ágeis inseridas por Mel no texto conferem vivacidade ao conto.

Exceto pelas histórias contadas pelo casal anfitrião, “What We Talk About When We Talk About Love” é constituído por “não-acontecimentos”, pois, ainda que as personagens considerem a possibilidade de mover-se, de irem jantar fora ou de buscarem petiscos, nenhuma dessas ações concretiza-se, e a passagem do tempo parece não contribuir para a transformação e o desenvolvimento individual das personagens, que permanecem estagnadas e entorpecidas. Destituído de uma “cadeia de acontecimentos substanciais” (REID, 1977, p.31)¹⁶³, o conto de Carver flagra um instante banal da realidade durante o qual, embora nada pareça acontecer, é possível detectar um momento de crise: as personagens estão “famintas” (1989a, p.153) por uma definição do amor, porém a intangibilidade do tema não lhes permite uma aproximação de sua essência. Nádia Battella Gotlib, ao estudar a importância de um “momento especial” para a estrutura do conto, observa que, em determinados textos, esse “instante especial” pode não ocorrer, pois

se a crise existe, por vezes é notada pelo leitor, não pela personagem. Às vezes não existe mesmo crise nenhuma. Neste caso, as personagens não mudam. E no conto nada acontece, isto é, o que acontece é este nada acontecer. A monotonia do relato e a mesmice do cotidiano substituem, então, o que seria a dinâmica do processo de evolução de uma mudança. (2003, p.50)

Dessa forma, o conto aproxima-se do esquete, como explica Washington Irving, autor do *Sketch Book*, volume de narrativas curtas publicado em 1820. Segundo ele, nessas histórias esboçadas encontramos um “jogo de pensamento, sentimentos e linguagem; a tessitura das personagens, ligeiramente, porém expressivamente delineadas; a exibição familiar e fiel de cenas da vida comum” (*apud* REID, 1977, p.31)¹⁶⁴ em detrimento de grandes proezas e peripécias surpreendentes.

¹⁶² *And there are minimalisms of material: minimal characters, minimal exposition [...], minimal mise-en-scènes, minimal action, minimal plot.*

¹⁶³ [...] *chain of substantial events.*

¹⁶⁴ *The play of thought, and sentiments and language; the weaving in of characters, lightly yet expressively delineated; the familiar and faithful exhibition of scenes in common life [...].*

Mel, no entanto, deseja chegar a uma explicação do amor e, seguindo seu processo maiêutico, expõe mais um caso concreto para a análise de seus amigos. Dessa vez, ele busca entender o que aconteceu com o afeto que sentia por Marjorie, sua primeira esposa: “Houve um tempo em que achei que amava minha primeira mulher mais do que a própria vida. Mas agora eu a odeio. Odeio” (CARVER, 1989a, p.144).¹⁶⁵ Nessa passagem, Mel deseja entender como um amor tão intenso pôde fenecer e tornar-se profunda aversão. Então ele próprio sugere que o sentimento que nutria por Marjorie acabou devido ao fato de ser um amor meramente físico e não espiritual, maneira de amar considerada por ele a mais verdadeira (1989a, p.137). Aqui, também, Mel incita a reflexão de seus convidados acerca desse tipo de afeto que ele classifica como “amor carnal” ou “amor sentimental” por meio das seguintes indagações: “Como vocês explicam isso? O que aconteceu com aquele amor?” (p.144).¹⁶⁶

Nick e Laura não têm a resposta para essas questões devido ao fato de eles parecerem estar vivendo o tipo de amor carnal definido por Mel. Em vários trechos do texto, o narrador descreve o contato físico entre ele e sua mulher: “Eu toquei as costas da mão de Laura. [...] Eu segurei-lhe o pulso grosso com meus dedos” (p.139); “Ela bateu em meu joelho com o seu joelho” (p.143) e “eu coloquei a mão na coxa quente dela e lá a deixei” (p.144)¹⁶⁷. Apesar de estarem apaixonados um pelo outro e de Nick dar demonstrações de carinho ao beijar a mão de Laura de maneira galante, o sentimento do casal parece baseado no caráter físico da relação. O casal anfitrião, por gozar de uma experiência maior, conhece o quão evanescente é o amor carnal, e Terri, ao vê-los trocando carícias, em um tom jocoso e irônico, adverte:

¹⁶⁵ “*There was a time when I thought I loved my first wife more than life itself. But I hate her guts. I do. [...]*” (CARVER, 1989a, p.144)

¹⁶⁶ “*How do you explain that? What happened to that love?*”

¹⁶⁷ *I touched the back of Laura’s hand. [...] I encircled the broad wrist with my fingers.*

[...]

She bumped my knee with her knee.

[...]

I put a hand on her warm thigh and left it there.

— Vocês dois — Terri disse. — Parem com isso agora. Estão me dando nojo. Vocês ainda estão em lua de mel, pelo amor de Deus. [...] Apenas esperem. Há quanto tempo estão juntos? [...] Um ano? Mais de um ano?

— Quase completando um ano e meio — Laura disse, ruborizada e sorridente.

— Ah, então — Terri disse. — Esperem um pouco.

Ela segurou seu drinque e encarou Laura.

— Só estou brincando — Terri disse. (CARVER, 1989a, p.143)¹⁶⁸

Podemos inferir, portanto, que a paixão de Nick e Laura só existirá enquanto durar, nas palavras de Mel, esse impulso efêmero que leva uma pessoa a sentir-se atraída por outra (p.144). O amor, no entanto, é um sentimento complexo que resiste às tentativas de racionalização dada a sua natureza humana e contraditória. Mel atenta para essa questão ao discorrer sobre a afetividade nos tempos atuais. Na opinião dele, vivemos uma época de amores descartáveis, pois,

se alguma coisa acontecesse a um de nós amanhã, eu creio que o outro, a outra pessoa, sofreria por algum tempo, sabe, mas então o cônjuge sobrevivente sairia e amaria novamente, encontraria uma outra pessoa bem depressa. Tudo isso, todo esse amor sobre o qual estamos falando, seria apenas uma lembrança. Talvez nem mesmo uma lembrança. Eu estou errado? Estou muito equivocado? (CARVER, 1989a, p.145).¹⁶⁹

Contudo, Mel não tem uma opinião antiquada e moralista a respeito desse tipo de amor “volúvel”, pois, por meio de oposições, afirma que, embora trocar de parceiro com certa rapidez possa parecer uma coisa horrível, essa capacidade de encontrar um outro alguém e recomeçar a vida é, na verdade, uma “coisa boa também, a graça salvadora” (p.145)¹⁷⁰. E, por intermédio das indagações no final daquela passagem, o anfitrião novamente incita seus convidados, caso discordem de seus argumentos, a darem suas opiniões a respeito do problema.

¹⁶⁸ “You guys,” Terri said. “Stop that now. You’re making me sick. You’re still on the honeymoon, for God’s sake. [...] Just wait. How long have you been together now? How long has it been? A year? Longer than a year?”

“Going on a year and a half,” Laura said, flushed and smiling.

“Oh, now,” Terri said. “Wait awhile.”

She held her drink and gazed at Laura.

“I’m only kidding,” Terri said.

¹⁶⁹ “[...] if something happened to one of us tomorrow, I think the other one, the other person, would grieve for a while, you know, but then the surviving party would go out and love again, have someone else soon enough. All this, all of this love we’re talking about, it would just be a memory. Maybe not even a memory. Am I wrong? Am I way off base? [...]”

¹⁷⁰ “the good thing too, the saving grace”

A próxima anedota contada por Mel tem como protagonistas um casal de idosos que se envolve em um desastre de automóvel. O reboque guiado pelo velho senhor colide contra a caminhonete de um adolescente embriagado. O rapaz morre na hora e os dois idosos, em estado crítico, são levados para o pronto-socorro onde Mel está de plantão. Uma junta médica trabalha por muito tempo para salvar os pacientes, que começam a apresentar melhoras. Ao serem deslocados da unidade de terapia intensiva para o quarto do hospital, os dois idosos, completamente engessados e enfaixados, ficam perto um do outro. Mas Mel, em suas visitas de rotina, percebe que o velho senhor está muito deprimido. O cardiologista pergunta-lhe qual a razão de tanta tristeza e ouve o velho murmurar que está se sentindo mal pois, devido ao incômodo do gesso e das bandagens, não consegue virar o rosto e olhar para sua velha esposa. Esse tipo de amor, forjado para durar “até que a morte os separe”, parece absurdo e incompreensível para Mel, que compartilha sua estupefação com Terri, Nick e Laura: “Vocês podem imaginar? Estou dizendo, o coração do homem [o paciente idoso] estava se partindo porque ele não conseguia virar sua maldita cabeça e *ver* sua maldita mulher. [...] Vocês entendem o que quero dizer?” (CARVER, 1989a, p.151).¹⁷¹

Esse microrrelato figurativiza o tema do matrimônio tradicional, baseado nos preceitos da Igreja e legitimado pelas convenções sociais, sendo abalado em suas estruturas mais cristalizadas pelas formas de relacionamento praticadas pelas novas gerações, que por sua vez, são representadas pela figura do jovem irresponsável. Carver, portanto, sugere que o casamento, como uma instituição mediadora, sólida e “engessada”, entra em colapso no mundo contemporâneo.

Podemos dizer que esse conto, de certa maneira, celebra o contar histórias, sobretudo, o tipo de relato transmitido oralmente por amigos, seja ao redor do fogo ou durante uma reunião informal, seja para divertir ou simplesmente para passar o tempo. “What We Talk About When We Talk About Love”, conforme a própria repetição do verbo “talk” no

¹⁷¹ “[...] *Can you imagine? I’m telling you, the man’s heart was breaking because he couldn’t turn his goddamn head and see his goddam wife. [...] Do you see what I’m saying?*”

título prefigura, celebra a narrativa oral que, desde tempos remotos, ainda não registrados pela escrita, é prática comum da humanidade e, de acordo com Nádía Gotlib, seria a fonte primordial do gênero conto (2003, p.5-6).

Nesse texto, Carver vale-se de uma estratégia narrativa consagrada por obras como o *Decameron* (1348-1353), de Boccaccio, e *The Canterbury Tales* (1386), de Chaucer, que é o “recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém” (GOTLIB, 2003, p.7). Dessa forma, ao narrar suas histórias e estimular a participação das demais personagens, Mel fabrica um pequeno mosaico de relatos distintos, conectados pelo tema do amor. E, assim como as personagens do *Decameron*, que escapam da peste em Florença e, em seu abrigo, contam histórias carregadas de sensualidade para passar o tempo, de forma semelhante, Mel e Terri fogem de sua cidade, Santa Fe, onde Ed os ameaça de morte, e vão encontrar refúgio nesse novo apartamento em Albuquerque, no qual recebem os amigos e narram relatos amorosos.

À medida que Mel compartilha novas anedotas com seus convivas torna-se mais complexa a tarefa de extrair uma conceituação geral do amor a partir dos exemplos, pois, multiplicam-se as histórias, multiplicam-se as perspectivas e as possibilidades de “leitura” desses casos específicos. Em vez de contribuírem para a elucidação do problema, a diversidade de exemplos torna a interpretação dos sentimentos cada vez mais indistinta, nebulosa. Esse obscurecimento da análise dos casos isolados é progressivamente sugerido no texto por uma série de índices como, por exemplo, a transição atmosférica do tempo. No princípio do texto, Mel opera com uma só premissa, a de que o amor espiritual é a única forma verdadeira de amar. O narrador nos informa então que a “luz do sol preenchia a cozinha vinda da ampla janela atrás da pia” (p.137)¹⁷² e que, “quando [Mel] estava sóbrio, seus gestos, todos os seus movimentos, eram precisos, muito cuidadosos” (p.140)¹⁷³. Esses indícios

¹⁷² *Sunlight filled the kitchen from the big window behind the sink.*

¹⁷³ *When [Mel] was sober, his gestures, all his movement, were precise, very careful.*

mostram que, nessa fase inicial da narrativa, as idéias parecem bem claras e definidas e Mel, o articulador da discussão, parece estar consciente e seguro de si.

Porém, ao passo em que a narrativa avança e as personagens embriagam-se de gim, torna-se cada vez mais difícil alcançar uma definição do amor, pois o sentimento não é algo que possa ser explicado de maneira sistemática, mas algo que pode apenas ser sentido. E as certezas, metaforizadas pelo sol da tarde, que antes era “como uma presença nesta sala, a luz ampla da tranqüilidade e da generosidade” (p.144),¹⁷⁴ vai dando lugar às sombras, às incertezas do amor: “A luz estava escorrendo para fora da sala, saindo através da janela por onde entrara” (p.152).¹⁷⁵ A embriaguez também contribui para distorcer a análise dos exemplos, inviabilizando a focalização e a explicação dos fatos discutidos: “era difícil manter as coisas em foco” (p.152).¹⁷⁶ Por fim, Mel já não parece mais tão consciente, seus movimentos, que eram tão cautelosos a princípio, tornam-se bruscos e desajeitados ao passo que os fatos assumem um aspecto indistinto para ele: “Mel derrubou seu copo. Ele o derramou sobre a mesa” (p.153).¹⁷⁷

Nessa fase do conto, Mel, já inebriado pelo álcool e decepcionado com sua tentativa inútil de empregar as propriedades de organização da linguagem para conceituar o amor, mostra-se um homem depressivo e rancoroso. O cardiologista declara sua intenção de telefonar para seus filhos, demonstrando, assim, seu amor paterno, mas, ao ser alertado por Terri de que Marjorie, sua ex-mulher, poderia atender ao telefone, Mel deixa aflorar seu lado mais sombrio, afirmando que deseja matar a mãe de seus filhos, pois ela usa o dinheiro de Mel para sustentar seu novo namorado. Como Marjorie é alérgica a abelhas, Mel diz que gostaria de ir à casa dela vestido em trajes de apicultor e fazer com que ela “seja picada até a morte pela porra de um enxame de abelhas” (1989a, p.153).¹⁷⁸ Ao fazer essas ameaças de

¹⁷⁴ [...] *like a presence in this room, the spacious light of ease and generosity.*

¹⁷⁵ *The light was draining out of the room, going back through the window where it had come from.*

¹⁷⁶ [...] *it was hard keeping things in focus.*

¹⁷⁷ *Mel turned his glass over. He spilled it out on the table.*

¹⁷⁸ “[...] *get herself stung to death by a swarm of fucking bees*” (CARVER, 1989a, p.153).

morte contra sua ex-mulher e até mesmo contra Terri, Mel cai em contradição, pois, ao contrário do seu discurso sobre a afetividade, mostra-se capaz de cometer crimes passionais assim como seu rival, Ed, o homem que ele tanto abominava e considerava um louco (1989a, p.141).

Dessa forma, em vez de experimentarem um momento de clareza proporcionado pelas considerações acerca do tema do amor, as personagens vivem o reverso desse processo de esclarecimento. Mel, Terri e seus convidados, portanto, permanecem estáticos, envoltos pela incerteza, pois o amor é um sentimento infável que não pode ser explicado por meio do discurso ou mesmo categorizado em termos lógicos. Deste modo, fracassadas as tentativas de conceituação do amor por meio da própria linguagem, tudo o que resta a Mel e seus companheiros é a desarticulação, o “ruído humano” e a incerteza instaurada pela escuridão.

Conforme buscamos verificar por meio das análises dos textos propostos, os contos minimalistas, embora apresentem uma linguagem desprovida de ornamentação, narradores que estruturam o relato de maneira elíptica e indeterminada e enredos envolvendo situações cotidianas, atuam no sentido de “dotar essas coisas [banais do dia-a-dia] de um poder imenso e até mesmo assustador” (CARVER, 2001, p.89)¹⁷⁹ e, com isso, despertar a sensibilidade do leitor para as contingências humanas representadas por essas fatias mínimas do real. No entanto, a partir da publicação de *Cathedral* (1983), Raymond Carver efetua uma ruptura com seu estilo radicalmente minimalista e inicia uma fase de expansão, na qual algumas de suas narrativas, como veremos no próximo capítulo, passam a conter menos pessimismo e as personagens parecem mais dispostas ao perdão e à tolerância.

¹⁷⁹ [...] *to endow those things [...] with immense, even startling power.*

CAPÍTULO III

O DESENVOLVIMENTO DO ESTILO E DA SENSIBILIDADE EM *CATHEDRAL*

E não esqueçamos que vivemos numa época de transgressões. O que dizer do conto, por exemplo, gênero de larga vigência hoje pela sua brevidade, que pode ter ao mesmo tempo a majestade de um romance, a força lírica de um poema (mesmo que irônica), e a dramaticidade de uma tragédia [...]?

Flávio Aguiar, *As questões da crítica literária*, p.22-23.

3.1. A ampulheta de Raymond Carver

A publicação do terceiro volume de contos de Raymond Carver, *Cathedral*, em 1983, sinaliza uma nova fase na carreira do escritor norte-americano, em que sua produção ficcional deixa de lado estruturas minimalistas caracterizadas por frases descarnadas, a predominância da parataxe, a constituição vaga das personagens e os enredos sintéticos, passando a investir, conforme podemos observar nessa terceira coletânea de textos, em histórias um pouco mais longas, dotadas de parágrafos maiores, a utilização de personagens com contornos mais delineados e enredos mais elaborados. Harold Bloom argumenta que “em sua própria fase final, Carver começou a desenvolver-se além de uma arte tão amplamente calcada na omissão de coisas” (2002, p.10).¹⁸⁰

Se o estilo minimalista presente em *What We Talk About When We Talk About Love* ficou consagrado pela maneira como os narradores se omitem, restringindo-se a um enfoque rígido das personagens somente de fora, renunciando a conhecer-lhes a interioridade e

¹⁸⁰ *In his own, final phase, Carver began to develop beyond an art so largely reliant upon leaving things out.*

limitando-se a descrever os comportamentos exteriores e a reproduzir os diálogos, em *Cathedral* o autor inicia um aprofundamento maior em direção às almas de seus seres ficcionais.

Ainda que estudiosos da obra de Carver como J. Gerald Kennedy e Ewing Campbell apontem para o fato de que o autor teria contaminado as histórias contidas em *Cathedral* de otimismo e de uma visão menos pungente da situação da classe operária, a leitura de contos como “Preservation”, “Careful” e “Vitamins”, por exemplo, dificultam afirmações como “*Cathedral* [fornece] um retrato otimista, sangüíneo da vida no começo dos anos oitenta” (KENNEDY, 1995, p.203).¹⁸¹

Em “Preservation”, terceiro conto da coletânea *Cathedral*, o marido de Sandy, desde que foi despedido, há três meses, permanece deitado no sofá da sala de estar, sem nenhum ânimo para buscar um novo trabalho: “não havia empregos na sua área de trabalho nem em qualquer outra área” (CARVER, 1989b, p.36)¹⁸². Dessa forma, o clima de incerteza predomina na história: “[Sandy] estava grata por ter seu emprego, mas não sabia o que iria acontecer com eles nem com qualquer outra pessoa no mundo” (1989b, p.37)¹⁸³, e, por essa razão, o texto figurativiza a sensação de abalo da estabilidade financeira e profissional do casal por meio de constantes referências a um refrigerador enguiçado (HENNING, 1989, p.694-698). Os alimentos se deteriorando no interior do aparelho e o vazamento de Freon, gás que potencializa o desempenho do refrigerador, podem ser interpretados como metáforas da imobilidade do protagonista e da falta de entusiasmo que acomete suas vidas: “Nós perdemos o nosso Freon” (CARVER, 1989b, p.41).¹⁸⁴

Em “Vitamins”, o trabalho é importante para que as personagens construam seu “auto-respeito” (CARVER, 1989b, p.91),¹⁸⁵ no entanto, a personagem Patti encontra um

¹⁸¹ [...] *Cathedral* [...] *an optimistic, sanguine portrayal of life in the early eighties.*

¹⁸² [...] *there were no jobs in his line of work, or in any other line of work.*

¹⁸³ *She was thankful to have her job, but she didn't know what was going to happen to them or to anybody else in the world.*

¹⁸⁴ ‘*We lost our Freon*’.

¹⁸⁵ *self-respect.*

“emprego de nada” (1989b, p.91),¹⁸⁶ vendendo vitaminas de porta em porta. A ausência de esperanças e a decepção da personagem ficam evidentes quando esta desabafa:

— Quer dizer, quando eu era uma garota, essa era a última coisa que me via fazendo.

Jesus, nunca pensei que cresceria para vender vitaminas. Vitaminas de porta em porta. Isso supera tudo. Isso realmente me enlouquece.

[...]

— Não me paparique — ela disse. — Isso é duro, meu irmão. Esta vida não é fácil, de qualquer jeito que você a encarar. (CARVER, 1989b, p.97)¹⁸⁷

“Careful” fornece um quadro ainda mais sombrio do ser humano: após separar-se de Inez, Lloyd muda-se para um pequeno apartamento de paredes inclinadas como um sótão, onde passa os dias sozinho, tomando champanhe quente. O tipo de percepção extrasensorial que existia entre o casal dá lugar à incomunicabilidade, pois, o protagonista vai sendo privado de seus sentidos: seu ouvido fica entupido de cera e sua incapacidade de ouvir provoca outras desordens em sua vida: “Ele havia acordado aquela manhã e descoberto que seu ouvido estava entupido de cera. Não conseguia ouvir nada de maneira clara e parecia que havia pedido seu senso de estabilidade, seu equilíbrio, nesse processo” (CARVER, 1989b, p.113).¹⁸⁸ Além do isolamento em que a personagem vive e de seu problema de audição, que simboliza a dificuldade de comunicar-se com Inez e com as outras pessoas, o texto fornece indícios de que Lloyd poderia cometer suicídio: “Ele fechou os olhos e fingiu que era noite e fingiu que estava adormecendo. Então ergueu seus braços e cruzou-os sobre o peito para ver como ficaria naquela posição” (CARVER, 1989b, p.124).¹⁸⁹ Assim, conforme esses textos deixam patente, a população submersa de Carver ainda não consegue encontrar condições mais amenas e otimistas nas histórias de *Cathedral*.

¹⁸⁶ [...] *nothing job*.

¹⁸⁷ ‘I mean, when I was a girl, this is the last thing I ever saw myself doing. Jesus, I never thought I’d grow up to sell vitamins. Door-to-door vitamins. This beats all. This really blows my mind.’

[...]

‘Don’t honey me,’ she said. ‘This is hard, brother. This life is not easy, any way you cut it.’

¹⁸⁸ He’d awakened that morning and found that his ear had stopped up with wax. He couldn’t hear anything clearly, and he seemed to have lost his sense of balance, his equilibrium, in the process.

¹⁸⁹ He closed his eyes and pretended it was night and pretended he was going to fall asleep. Then he brought his arms up and crossed them over his chest to see how this position would suit him.

Contudo, percebemos uma ligeira “abertura” das perspectivas para algumas personagens nesse terceiro livro de contos, sobretudo, em “A Small, Good Thing” e “Cathedral”, mas as esperanças parecem reluzir apenas momentaneamente e de uma forma não muito clara em muitas dessas narrativas. Em entrevista a Claude Grimal, Raymond Carver comenta que, ao contrário de *What We Talk About When We Talk About Love*, em que “as histórias eram bastante aparadas, muito curtas, muito comprimidas e sem muita emoção” (GRIMAL, 1995-1996, p.7),¹⁹⁰ em *Cathedral*, o autor considera seu estilo “mais pleno, mais generoso [...] [e] as histórias têm um maior alcance” (GRIMAL, 1995-1996, p.7).¹⁹¹

O conto “The Bath”, por exemplo, que sofreu drásticas reduções para figurar na coletânea *What We Talk About When We Talk About Love*, inclusive tendo seu título alterado, aparece em *Cathedral* com o título original, “A Small, Good Thing”, e é cerca de três vezes mais longo que “The Bath”. Podemos notar ainda que, ao passo em que a versão mais curta centra-se sobre o desespero dos pais aguardando o filho acordar do coma, “A Small, Good Thing” dá continuidade a esse drama, conferindo uma dimensão mais palpável às personagens e desenvolvendo as situações que o conto minimalista deixava em aberto.

O crítico Adam Meyer argumenta que a arte da narrativa curta de Carver descreve uma trajetória estética que lembra o formato de uma ampulheta (1989, p.239-240): no início de sua carreira, o autor americano exercitou sua escritura em contos que retratavam a desilusão da classe trabalhadora e os dilemas da condição humana em meio a circunstâncias angustiantes; com a publicação dos textos elípticos e minimalistas de *What We Talk About When We Talk About Love*, inicia-se um afinilamento de sua técnica de escrita, que passa a descartar elementos supérfluos e a maior parte da emotividade de suas personagens, chegando à brevidade extrema; no entanto, a partir da publicação de *Cathedral*, seu estilo sofre uma progressiva expansão e as práticas reducionistas de sua poética dão lugar à vazão dos sentimentos e ao desenvolvimento tanto dos enredos como das personagens. Essa abertura da

¹⁹⁰ [...] *the stories were very clipped, very short, very compressed, without much emotion.*

¹⁹¹ [...] *fuller, more generous [...] the stories have more range.*

curva do “relógio-de-areia” artístico de Carver irá se consolidar nas últimas histórias, em especial, “Blackbird Pie” e “Errand”.

Mas, qual seria a explicação para essas variações dos procedimentos técnicos adotados pelo autor, que seguem o padrão de uma ampulheta, “iniciando de forma ampla, então estreitando-se e, em seguida, dilatando-se novamente” (MEYER, 1989, p.239)¹⁹²? Alguns analistas como Bethea, Kennedy, Meyer, entre outros, argumentam que as melhorias nas condições de vida de Carver colaboraram para o desenvolvimento artístico do escritor. Como sabemos, uma tentativa excessiva de associar o trabalho ficcional de um artista com dados de sua própria biografia, em geral, resulta em um empobrecimento da investigação crítica, sem mencionar a problematidade desse processo, tão suscetível a contestações. Entretanto, como o próprio Raymond Carver costumava sugerir em ensaios e entrevistas, alguns aspectos de sua ficção poderiam, até certa medida, serem relacionados às suas experiências empíricas (2001, p.96). Dessa forma, a expansão do estilo de Carver, detectada em seu volume *Cathedral*, coincide com a fase de sucesso profissional e tranquilidade que o autor experimenta durante o período em que consegue livrar-se da miséria e da dependência do álcool e construir uma relação mais estabilizada ao lado de sua segunda mulher, Tess Gallagher. Esses fatos constituem, conforme o autor indica no ensaio “Friendship” (1988), um marco que divide suas “duas vidas” (CARVER, 2001, p.121),¹⁹³ sendo a primeira dominada por problemas familiares e financeiros e a segunda mais favorável e satisfatória.

Porém, um outro fato bastante polêmico parece ter decisiva importância para a ampliação dos horizontes de sua arte: trata-se de um escândalo envolvendo Raymond Carver e Gordon Lish, editor da revista *Esquire* e da editora Alfred A. Knopf Inc., onde o escritor publicava seus contos. Há boatos de que Lish efetuava cortes drásticos nos textos de Carver, muitas vezes, até rescrevendo trechos e modificando os finais de suas histórias (MAX, 1998a, p.34).

¹⁹² [...] *beginning wide, then narrowing, and then widening out again.*

¹⁹³ [...] *two lives.*

Uma ampla investigação dessa controvérsia foi realizada pelo editor da *The Paris Review*, D. T. Max, e o resultado de sua devassa aos arquivos contendo os originais de Carver foi publicado sob a forma de um ensaio, “The Carver Chronicle”, no suplemento literário do jornal *The New York Times*, em 9 de agosto de 1998.

De acordo com o ensaio, Max constatou que Gordon Lish realmente alterou alguns dos contos de Carver. Em sua visita aos arquivos de Lish na Universidade de Indiana, Max afirma ter encontrado “páginas [dos manuscritos de Carver] repletas de marcas editoriais — cortes, acréscimos e comentários marginais na caligrafia espichada de Lish” (1998a, p.34),¹⁹⁴ que reivindica o reconhecimento da sua participação no sucesso de Carver, e que, por essa razão, “um breve olhar nos livros [*Will You Please Be Quiet, Please?* e *What We Talk About When We Talk About Love*] de Carver já sugeriria que o que Lish alega poderia ter algum mérito” (MAX, 1998a, p.34).¹⁹⁵

Max observa, em seu texto, que o editor Lish vivia “constantemente de guarda contra o que ele via como uma sentimentalidade perturbadora em Carver”, que as personagens, nos manuscritos originais do escritor, “conversam a respeito de seus sentimentos. Falam de seus arrependimentos. Quando fazem coisas ruins, elas choram” (1998a, p.35),¹⁹⁶ e que Lish foi implacável com essas demonstrações de afetividade, eliminando a maioria das marcas de sentimentalismo. Na época, Carver teria tentado reverter essas mudanças, “mas, na maioria dos casos, a escrita de Lish tornava-se parte do próximo rascunho de Carver, que virava a história publicada” (1998a, p.35).¹⁹⁷

No livro *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver* (2001), Arthur F. Bethea explica que a decisão de Gordon Lish de intensificar os

¹⁹⁴ [...] pages full of editorial marks — strikeouts, additions and marginal comments in Lish’s sprawling handwriting.

¹⁹⁵ [...] a quick look through Carver’s books would suggest that what Lish claims might have some merit.

¹⁹⁶ Lish was constantly on guard against what he saw as Carver’s creeping sentimentality. In the original manuscripts, Carver’s characters talk about their feelings. They talk about regrets. When they do bad things, they cry.

¹⁹⁷ but in most cases Lish’s handwriting became part of Carver’s next draft, which became the published story.

procedimentos minimalistas de Carver, por meio da eliminação de elementos dos textos originais, foi fundamental para que o livro *What We Talk About When We Talk About Love* alcançasse o escritor à “linha de frente da literatura americana contemporânea séria” (2001, p.87)¹⁹⁸:

Infatigável, cruel, porém, geralmente bem-sucedido, Lish foi inegavelmente indispensável ao criar o que é único em relação a *What We Talk About*, seu estilo radicalmente condensado e altamente elíptico. Dominado por parágrafos curtos, frases mais curtas ainda e espaços em branco, *What We Talk About* chama a atenção, mesmo antes de uma palavra ser lida, para o que não está lá. (BETHEA, 2001, p.87-88)¹⁹⁹

A forma como Carver e, supostamente, Gordon Lish, trabalharam nas narrativas, criando enunciadores que se restringem a relatar comportamentos e a reproduzir diálogos das personagens, eliminando todos os rastros de sentimentalismo e gerando uma atmosfera de contingência e indeterminação foram indispensáveis para instaurar o clima de derrota do livro e para atrair o interesse do público e da crítica. Esse efeito de sentido deve-se aos procedimentos narrativos empregados nos contos, sobretudo, as estratégias de contenção e de focalização externa que contribuem, em Carver, para a veiculação de uma visão pessimista da vida e do mundo. Anatol Rosenfeld elucida o modo como a perspectiva unilateral colabora para a projeção de um universo ficcional desvitalizado, semelhante ao que depreendemos da obra do escritor americano:

a perspectiva unilateral, ligada a um estilo seco e impessoal, isento de [...] explicações causais, torna as personagens estranhas e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e indecifrável. Neste mundo, os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes ‘estrangeiros’, solitários, sem comunicação. (1969, p.92)

Dessa forma, quando Raymond Carver encaminhou os dezessete contos que comporiam o livro *What We Talk About When We Talk About Love*, havia entre eles uma longa história chamada “A Small, Good Thing”, um conto que destoava do restante do livro por ter um tom generoso. Bethea argumenta que “‘A Small, Good Thing’ caberia tão bem em

¹⁹⁸ [...] *forefront of serious contemporary American literature.*

¹⁹⁹ *Indefatigable, ruthless, but generally successful, Lish was undeniably indispensable in creating what is unique about What We Talk About, its radically compressed, highly elliptical style. Dominated by short paragraphs, shorter sentences, and white space, What We Talk About draws attention, even before a word is read, to what isn't there.*

What We Talk About quanto um touro em uma loja de porcelana” (2001, p.113)²⁰⁰. Assim, Lish teve que efetuar cortes profundos no referido texto, tendo inclusive mudado seu título para “The Bath”, conforme explica Max:

Com uma história mais longa, “A Small, Good Thing”, no qual um casal aguarda ansiosamente que seu filho acorde de um coma, Lish restringiu o texto a um terço [de seu tamanho original], eliminando a maior parte das descrições — e toda a introspecção. Ele mudou o título para “The Bath”, alterando o tom redentor da história para um de desespero beckettiano. Na versão de Lish, não se sabe mais se a criança sobrevive ou morre. (1998a, p.36)²⁰¹

Devido às práticas reducionistas de Gordon Lish, “The Bath” possui vários pontos inconvincentes, como, por exemplo, o fato de os pais jamais comentarem a respeito do motorista que atropelara o menino Scotty em plena luz do dia e fugira sem prestar nenhum tipo de socorro. Como Scotty relatara à mãe como fora atropelado antes de entrar em coma, Ann e o marido deveriam ao menos cogitar a possibilidade de avisar a polícia, de tentar identificar o criminoso, por mais negligentes que fossem como pais. Porém, isso não ocorre em momento algum do texto.

Entretanto, a maior falha de caracterização relaciona-se aos telefonemas do padeiro de Carver. Embora o leitor deduza que os telefonemas provêm dele, as personagens não sabem quem está fazendo as ligações graças às omissões do texto:

[O Sr. Weiss] atendeu o telefone. Disse:
— Acabei de abrir a porta!
— Tem um bolo aqui que não foi apanhado.
Isso foi o que a voz do outro lado da linha disse.
— Do que você está falando? — perguntou o pai.
— O bolo — a voz disse. — Dezesesseis dólares.
O marido segurava o telefone junto ao ouvido, tentando entender. Ele disse:
— Não sei nada a respeito disso.
— Não me venha com essa conversa — a voz disse.
O marido desligou o telefone. (CARVER, 1989a, p.49)²⁰²

²⁰⁰ *‘A Small, Good Thing’ would fit as well in What We Talk About as a bull in a china shop.*

²⁰¹ *With a longer story, ‘A Small, Good Thing,’ in which a couple anxiously wait for their child to come out of a coma, Lish cut the text by a third, eliminating most of the description — and all of the introspection. He retitled it ‘The Bath,’ altering the story’s redemptive tone to one of Beckettian despair. In Lish’s version, you no longer know if the child lives or dies.*

²⁰² *He picked up the receiver. He said, “I just got in the door!”*

“There’s a cake that wasn’t picked up.”

This is what the voice on the other end said.

“What are you saying?” the father said.

“The cake,” the voice said. “Sixteen dollars.”

The husband held the receiver against his ear, trying to understand. He said, “I don’t know anything about it.”

“Don’t hand me that,” the voice said. The husband hung up the telephone.

O comportamento do padeiro é inverossímil pois, sendo essa a primeira vez que alguém na residência da família Weiss atende ao telefone, o mais convincente seria que o padeiro primeiro se identificasse, já que ele estava tão interessado em receber os dezesseis dólares, e, então, falasse do bolo. Seu comportamento, devido ao epigramatismo radical do texto, torna-se implausível e, além disso, “transforma o padeiro em um sádico estúpido, incapaz de comunicar a mais simples das informações” (BETHEA, 2001, p.111).²⁰³ Há nessa passagem de “The Bath” uma contradição grosseira uma vez que, pelo conteúdo das ligações, o padeiro demonstra ser incapaz de estabelecer uma simples comunicação, porém, na primeira parte do conto, somos informados de que o padeiro “ouviu *pensativamente* quando a mãe contou-lhe que Scotty faria oito anos de idade” (CARVER, 1989a, p.47, grifo nosso)²⁰⁴ e que “ele *ouvia* a mulher, os olhos molhados dele *examinando* os lábios dela” (p.48, grifos nossos).²⁰⁵ Dessa maneira, fica evidente, na cena da padaria, que o padeiro não é incapaz de comunicar-se ou de, ao menos, agir com um mínimo de inteligência, contrariando sua atitude ao telefonar para o homem. Sua ação contradiz sua descrição inicial, pois ele age como um ente malévolo, pronunciando palavras que não fazem sentido para o pai, de maneira lacônica e apressada, o que também contradiz a informação de que o padeiro “deixou que ela [Ann] tomasse seu tempo. Ele não estava com pressa” (1989a, p.48).²⁰⁶

Por conta dos lapsos cometidos durante a edição de “The Bath”, Raymond Carver decidiu publicar, anos depois, a versão original, “A Small, Good Thing”, no livro *Cathedral*, quando o escritor já se firmara como um artista de relativa importância dentro dos meios intelectuais e, também, já se livrara dos violentos cortes e alterações impostos por Gordon Lish.

²⁰³ [...] *transforms the baker into a sadist idiot incapable of communicating the simplest of information.*

²⁰⁴ [...] *listened thoughtfully when the mother told him Scotty would be eight years old.*

²⁰⁵ [...] *he listened to the woman, his wet eyes examining her lips [...].*

²⁰⁶ *He let her take her time. He was in no hurry.* (CARVER, 1989a, p.48)

É provável que Raymond Carver tenha sido conivente com as modificações de seus contos executadas por seu editor devido ao fato de que, na época em que a polêmica se dera, Carver estava mergulhado no alcoolismo e na miséria, e Lish era seu único meio de conseguir que seus textos fossem lidos. Contudo, conforme o tempo foi passando, Carver, que jamais respondeu publicamente às acusações de que aceitara a intervenção de Lish em seus textos, teria tentado e, mais tarde, conseguido desvencilhar-se da intimidante influência exercida por seu editor e teria escrito, de acordo com o artigo “The Carver Chronicle”, várias cartas nas quais implorava para que seus textos não fossem mais mutilados (MAX, 1998a, p.37). Mas, resenhas de *What We Talk About When We Talk About Love* foram publicadas nas primeiras páginas de revistas e jornais literários e

Os críticos elogiaram seu estilo minimalista e anunciaram uma nova escola de ficção [...]. [Porém,] Carver insistia que se Lish quisesse editar sua próxima coletânea, ele abandonaria tudo. “Não posso me submeter a (esse) tipo de transplante e amputação cirúrgica”, ele escreveu a Lish em agosto de 1982. (MAX, 1998a, p.37)²⁰⁷

Como veremos mais adiante, “A Small, Good Thing” engendra em sua estrutura uma potencialidade dramática e certa riqueza de elementos como, por exemplo, a comunhão entre as personagens e a crítica ao materialismo exacerbado, aspectos que se perderam na versão reduzida durante a edição de Lish. Devido aos cortes radicais efetuadas pelo autor e seu editor no conto “The Bath”, numa demonstração explícita do uso indiscriminado das técnicas do minimalismo, toda a coerência narrativa parece ter sido truncada.

Como afirma D. T. Max, os estudos em crítica genética, vertente preocupada com a análise da evolução dos textos literários desde seu esboço até a publicação final, bem como a revelação de outros célebres episódios de colaboração entre escritores e editores, como é o caso das alterações que Ezra Pound teria feito em “The Waste Land” (1922), de T. S. Eliot, assim como o trabalho de intensa edição que F. Scott Fitzgerald teria executado nos originais de *The Sun Also Rises* (1926), de Hemingway, têm contribuído para a desmistificação do

²⁰⁷ Critics praised its minimalist style and announced a new school of fiction. [...] He insisted that if Lish wanted to edit his next collection, he would have to keep his hands off. “I can’t undergo (that) kind of surgical amputation and transplantation,” he wrote Lish in August 1982.

trabalho do escritor como uma atividade romântica de um ente em transe, que traz a lume obras nascidas tão somente de sua própria inspiração (1998a, p.36-37). Em outro ensaio, D. T. Max tenta minimizar essa polêmica:

Temos o texto impresso. Então por que perturbar nossa fruição da história imaginando como foi escrito? Perguntar é transgredir. Além disso, não é novidade que escritores aceitam ajuda. Tchekhov, o ídolo de Carver, pagava 10 copeques por um caso e 20 por uma trama. Carver nasceu da tradição de *workshops* dos anos 70, no qual você mostrava sua história para os outros e incorporava as sugestões úteis. Por que seria estranho para um escritor inteligente aceitar sugestões inteligentes? (1998b, p.5)

Apesar disso, Carver sempre fazia questão de deixar clara sua gratidão ao seu editor pelas “irredimíveis notas” (CARVER, 2001, p.106)²⁰⁸ que seu conhecimento e apoio deixaram em seu trabalho ficcional durante os anos de maior crise na vida do autor: “Foi durante esse período [de miséria e alcoolismo] que Lish coligiu algumas de minhas histórias e entregou-as à McGraw-Hill, que as publicou” (CARVER, 2001, p.105).²⁰⁹

Sem as coerções de linguagem impostas por Lish aos seus textos, Carver pôde publicar suas histórias da forma como julgava melhor. Sua obra, portanto, passou a explorar com maior profundidade e a dedicar um espaço mais amplo às questões inerentes à condição humana como a morte, a solidão, o preconceito, a alienação, entre outras.

O tom afirmativo com que Carver finaliza histórias como “A Small, Good Thing”, “Fever” e “Cathedral”, podem levar o leitor a crer que se trate de uma mudança do autor rumo a uma literatura mais edificante, mais esperançosa. Contudo, como vimos, embora *Cathedral* forneça um panorama um pouco menos sombrio da vida e do mundo, podemos dizer que os textos de Carver, de uma maneira geral, tendem a mostrar o ser humano como uma criatura confusa, solitária e incomunicável.

Em vários dos textos presentes em *Cathedral*, o tema da solidão do homem vivendo em um mundo em constante processo de modernização é freqüente. Histórias como “Careful”, “The Compartment” e, de certa forma, “A Small, Good Thing”, entre outras, são

²⁰⁸ [...] *irredeemable notes* [...].

²⁰⁹ *It was during this period that Lish collected some of my stories and gave them to McGraw-Hill, who published them.*

protagonizadas por indivíduos encapsulados em sua própria individualidade, inaptos para articular sentimentos e entrar em comunhão com as outras pessoas. Essas personagens tardias de Carver parecem, dessa forma, experimentar uma “era de ansiedade” provocada pelo “ritmo mais febril da vida urbana”, no qual “os acontecimentos ocorriam com maior rapidez e todo o andamento da vida se acelerava” (BRADBURY & McFARLANE, 1989, p.60).

Por essa razão, o autor americano tenta ficcionalizar de modo ainda mais penetrante a aflição da classe operária confrontada com uma sociedade de consumo, na qual o acúmulo de bens é o objetivo maior e as transações comerciais adquirem mais importância do que as relações afetivas. O analista Quentin Anderson, em “The Emergence of Modernism” sugere que o ritmo vertiginoso de crescimento e urbanização da sociedade americana durante o século XX só poderia resultar no isolamento do ser humano, pois, em sua busca desesperada pelo lucro, “laços familiares e necessidades práticas são encaradas como preocupações secundárias” (1988, p.697).²¹⁰ Segundo o estudioso, dentro desse contexto, noções de grupos como família e comunidade tendem a perder força dado o individualismo emergente:

Na medida em que os relacionamentos com os semelhantes desse indivíduo eram definidos em termos mais monetários do que aqueles ligados à família, à comunidade, ou à nação, a capacidade de cada pessoa de enxergar as outras como personagens inteiramente presentes em um palco comum era reduzida. (ANDERSON, 1988, p.697)²¹¹

Entretanto, conforme esperamos poder demonstrar nas análises de “Cathedral” e “A Small, Good Thing”, as personagens conseguem se libertar, talvez apenas de forma momentânea, do automatismo e do isolamento conferidos pelo ritmo da vida moderna por meio da comunicação e da comunhão com os demais seres ficcionais. É uma das técnicas narrativas empregadas pelo autor em seu terceiro livro de contos para sugerir o momento especial em que esses fatores ocorrem, quando uma dada realidade revela-se para a

²¹⁰ *Family ties and practical necessities were felt to be secondary concerns.*

²¹¹ *To the extent that relationships with one's fellows were defined in monetary terms, rather than those of the family, the community, or the nation, each person's capacity to see others as fully present characters on a common stage was reduced.*

personagem e, também, para o leitor, é o recurso da epifania, sobre o qual nos deteremos a seguir.

3.2. A iluminação da consciência por meio da epifania

A epifania, tratada aqui sem qualquer conotação religiosa ou litúrgica, é uma técnica narrativa cuja utilização foi consagrada por uma das principais figuras do modernismo, James Joyce, em algumas de suas obras e, em especial, no livro *Stephen Hero* (1944), no qual o autor irlandês define a epifania como “uma súbita manifestação espiritual” (*apud* BECKSON & GANZ, 1989, p.78)²¹². Nádya Battella Gotlib expande essa concepção de epifania formulada por Joyce, argumentando que esse dispositivo textual revela-se em um dado momento da história “em que um objeto se desvenda ao sujeito”, ou seja, a epifania é “um *modo* de se ajustar um *foco* ao objeto, pelo sujeito”, desencadeando, dessa maneira, uma “percepção reveladora de uma dada realidade” (2003, p.51). Ian Reid, em *The Short Story*, tece o seguinte raciocínio acerca da relevância da epifania como um instante especial captado dentro da estrutura do conto:

Poder-se-ia dizer que o conto tipicamente centra-se sobre o significado interior de um evento crucial, sobre grandes intuições súbitas, ‘epifanias’, no sentido que James Joyce confere à essa palavra; em virtude de sua brevidade e delicadeza, ele [o conto] pode, por exemplo, singularizar com especial precisão aquelas ocasiões em que um indivíduo está mais alerta ou mais solitário. (REID, 1977, p.28)²¹³

Conforme estudamos no capítulo anterior, o conto “The Dead”, último texto do volume *Dubliners*, de Joyce, projeta uma situação em que a personagem Gabriel Conroy ouve sua esposa Gretta confessar-lhe que vivera uma intensa paixão por um rapaz chamado Michael Furey, quando estes gozavam de tenra idade, e, por conta disso, Gabriel sofre uma

²¹² *A sudden spiritual manifestation.*

²¹³ [...] *one could say that the short story typically centres on the inward meaning of crucial event, on sudden momentous intuitions, ‘epiphanies’ in James Joyce’s sense of that word; by virtue of its brevity and delicacy it can, for example, single out with special precision those occasions when an individual is most alert or most alone.*

“súbita manifestação espiritual”, percebendo, de repente, a mediocridade de sua própria existência e do papel patético que desempenhou ao longo dos anos na vida de sua esposa. Tentamos demarcar, na seguinte passagem, o momento em que essa realidade revela-se na consciência da personagem:

Enquanto ele [Gabriel] estivera cheio de lembranças de sua vida secreta juntos, repleta de ternura, alegria e desejo, ela [Gretta] estivera comparando-o com o outro [Michael Furey]. *Uma vergonhosa consciência de si mesmo o invadiu.* Ele se viu como uma figura ridícula, agindo como um garoto de recados de suas tias, um sentimentalista nervoso e bem-intencionado, discursando para a gente vulgar e idealizando sua própria cobiça grotesca, um lamentável tolo o qual vira de relance no espelho. (JOYCE, 1996, p.251, grifo nosso)²¹⁴

Esse instante revelador apresentado no conto de Joyce exprime um “momento de iluminação” (MAGALHÃES JR., 1973, p.17) para a personagem, pois esta toma “consciência do [...] significado” (BECKSON & GANZ, 1989, p.78)²¹⁵ de um determinado objeto, de uma dada realidade e, dessa maneira, vivencia um *insight*: sua própria mediocridade torna-se clara para ela. Magalhães Júnior observa que a epifania é “o momento em que, num breve lapso de tempo, o caráter de um personagem é posto à prova, revelando-se a sua fortaleza moral ou as suas debilidades” (1973, p.17). Desta maneira, podemos notar que Gabriel Conroy, a partir desse momento de revelação súbita provocado pela confissão de sua esposa, passa a questionar sua própria identidade, sua falsa moralidade e, sobretudo, a problematizar suas fraquezas e limitações.

Um outro exemplo de epifania pode ser observado no conto “A Painful Case”, coligido no mesmo volume de histórias de James Joyce. Nesse texto, o soturno e ensimesmado Sr. James Duffy, um homem sem “companheiras, nem amigos, nem igreja ou credo” (1996, p.121)²¹⁶, deixa de viver um grande amor com Emily Sinico, uma solitária mulher casada, por obediência às “convenções que regulam a vida cívica”²¹⁷ da estagnada

²¹⁴ *While he had been full of memories of their secret life together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another. A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous, well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealizing his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror.*

²¹⁵ [...] awareness of [...] [the] meaning [...].

²¹⁶ [...] companions nor friends, church nor creed.

²¹⁷ conventions which regulate the civic life.

Dublin. Ao tomar conhecimento, anos depois da separação, da morte de sua amada, o Sr. Duffy subitamente percebe os sofrimentos que infligira à única mulher que fora capaz de elevá-lo a uma “estatura angelical” (p.124),²¹⁸ e sente, de modo inexorável, que está completamente sozinho no mundo, “excluído do banquete da vida” (p.131).²¹⁹

Como vimos no capítulo I desta dissertação, a personagem Nan passa por uma experiência epifânica ao final do conto “The Student’s Wife” da coletânea *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), de Raymond Carver. Após uma noite de grande desconforto e lamentos por causa da falta de dinheiro e de prazer em sua vida, Nan é acometida por uma dolorosa hiperestesia com o raiar do sol e, de modo repentino, há um ajuste entre o sujeito e os fatos cruéis da realidade, um momento em que “um objeto se desvenda ao sujeito” (GOTLIB, 2003, p.51), permitindo a este vislumbrá-lo, e, com isso, a mulher torna-se consciente das mazelas de sua vida: “Aos poucos, as coisas estavam se tornando bem visíveis. Ela permitiu que seus olhos vissem tudo [...]” (CARVER, 1992, p.131).²²⁰ As “coisas” que Nan passa a ver durante a manhã são fatos de sua vida que, por alguma razão, não estavam claros ou nítidos para a personagem antes e que, de maneira inesperada, descortinam-se diante de seus olhos e ela pode então apreendê-los em sua consciência como nunca fora capaz de percebê-los até aquele instante.

No livro *A arte do conto*, Magalhães Júnior postula que, em alguns casos, a epifania é percebida pela personagem e, em decorrência, pelo leitor, como acontece em “The Dead”; mas há outras ocorrências em que esse instante de “apreensão [...] da significação” (BECKSON & GANZ, 1989, p.78)²²¹ de um determinado objeto é revelado apenas ao leitor, mas não à personagem, cujo espírito permanece inalterado: “Dependendo do tipo de história, o personagem pode estar ou não estar cômico de que chegou tal momento, de que foi colhido na armadilha de uma epifania” (MAGALHÃES JR., 1973, p.17).

²¹⁸ *angelical stature.*

²¹⁹ *Outcast from life’s feast.*

²²⁰ *By stages things were becoming very visible. She let her eyes see everything [...].*

²²¹ [...] *apprehension of [...] [the] significance [...].*

É o que ocorre, por exemplo, com a personagem Maria no conto “Clay” de Joyce (REID, 1977, p.56). Nesse texto de *Dubliners*, a pacífica protagonista, após trabalhar duro na lavanderia durante o dia, vai a uma confraternização na casa de seus parentes. Ainda que Maria tenha a ilusão de que, só por ter algum “dinheiro em seu bolso”, pode considerar-se uma pessoa “independente” (JOYCE, 1996, p.113)²²² e, portanto, acha tudo perfeito, crê que todos são “muito bons para ela” (1996, p.117)²²³ e ri até “a ponta de seu nariz quase encontrar a ponta do queixo” (1996, p.117),²²⁴ o texto deixa transparecer as circunstâncias de isolamento e de exploração em que a personagem vive. Dessa forma, a epifania, ou o “momento de verdade percebida” (REID, 1977, p.56),²²⁵ é revelada apenas ao leitor. A protagonista do conto falha em compreender o sentido dos fatos de sua existência medíocre e, principalmente, o significado da “substância mole e úmida” (JOYCE, 1996, p.117)²²⁶ que Maria, vendada pelas crianças, toca durante uma brincadeira. O leitor atento estabelece a conexão dessa imagem com o título do conto, “Clay” [argila], e percebe a patética amorfia e passividade de Maria, ao passo em que esta prossegue sem enxergar sua própria alienação (REID, 1977, p.56).

Vejamos a seguir, nas análises dos contos “A Small, Good Thing” e “Cathedral”, como Raymond Carver tenta desenvolver sua escrita e representar as aflições de suas personagens solitárias e isoladas, e verificar a maneira pela qual esses mesmos seres ficcionais, nessas duas narrativas, vivem momentos epifânicos de iluminação da consciência.

²²² [...] *money in your pocket* [...] *independent* [...].

²²³ [...] *they were all very good to her*.

²²⁴ [...] *till the tip of her nose nearly met the tip of her chin*.

²²⁵ [...] *a perceived moment of truth*.

²²⁶ [...] *soft wet substance* [...].

3.3. A visão de Robert e a cegueira do narrador de “Cathedral”

O protagonista de “Cathedral”, último conto da coletânea homônima de Raymond Carver, utiliza-se dos dispositivos gramaticais da primeira pessoa para narrar a visita de um homem cego à sua casa. O visitante chama-se Robert e é um grande amigo da esposa do narrador. Há dez anos ela havia trabalhado para Robert, fazendo leituras para ele e organizando seu escritório. Os anos se passaram, a mulher do narrador deixou de trabalhar com Robert para casar-se, mas, o casamento foi uma experiência infeliz, ela se divorciou e, no momento, vive com o enunciador do conto. Robert casou-se com sua nova secretária, Beulah, porém, depois de oito anos juntos, esta faleceu em decorrência de um câncer. Dessa forma, o narrador sente-se enciumado e, ao mesmo tempo, desconcertado com a presença de Robert por causa de sua cegueira. Contudo, a visita ocorre sem maiores incidentes. Após o jantar e vários drinques, o narrador convida Robert para fumar maconha. Após o consumo da droga, a mulher do narrador adormece no sofá, e os dois homens assistem juntos a um documentário sobre catedrais famosas na televisão. O narrador pergunta ao homem cego se ele tem noção de como é uma catedral. Robert responde que tem uma vaga idéia e então pede a ele que desenhe uma sobre um papel grosso. Robert, então, segura a mão do narrador e ambos desenharam uma catedral juntos. O homem cego pede ao narrador que feche os olhos e este vive uma experiência inigualável.

Em lugar do texto fragmentário, descontínuo e minimalista, caracterizado pela omissão de elementos explicativos e sinais de emotividade e pela limitação do narrador em descrever o exterior das personagens, suas pequenas ações, sem sondar-lhes a interioridade, que encontramos no volume de histórias anterior de Carver, o conto “Cathedral”, bem como quase todos os textos presentes na coletânea homônima, é estruturado de maneira bastante convencional: os parágrafos são longos, há descrições pormenorizadas dos acontecimentos e o narrador mantém uma postura mais analítica e opinativa em relação ao seu depoimento.

Essa dilatação das estratégias narrativas pressentidas em *Cathedral* torna evidente a caminhada estilística do autor e seu desejo de conferir maiores nuances ao seu trabalho, além de uma tentativa de penetrar nos subterrâneos da ação humana. Carver, que, ao publicar esse livro, estava vivendo um “período de generosidade” (GRIMAL, 1995-1996, p.4),²²⁷ declarou em uma entrevista que suas histórias anteriores, como, por exemplo, “The Bath”, pareciam-lhe um “quadro inacabado” e que “Cathedral” era “completamente diferente de tudo que [ele] já havia escrito antes” (GRIMAL, 1995-1996, p.4)²²⁸. Talvez dizer que sua ficção torna-se “completamente diferente” em relação à coletânea anterior seja uma afirmação muito radical por parte do autor, mas, como veremos, esses novos textos apresentam algumas diferenças estilísticas marcantes.

Podemos afirmar que o narrador de “Cathedral” exerce um controle maior sobre seu relato do que os enunciadores dos textos da coletânea anterior de Carver. Sua atuação nessa história não é atenuada como nas tramas minimalistas, mas, ao contrário, o narrador elucida, analisa, comenta e julga as demais personagens e suas atitudes. Ao descrever o funeral de Beulah, o narrador observa que, com a morte da esposa, “Robert ficou com uma pequena apólice de seguro e metade de uma moeda de vinte pesos mexicanos. A outra metade ficou no caixão, com ela”, e então emite, em uma palavra, seu julgamento da atitude de Robert: “Patético” (CARVER, 1989b, p.214).²²⁹

Além disso, o narrador também volta-se para a própria linguagem como, por exemplo, na seqüência em que comenta o relato de sua esposa sobre a vida conjugal de Robert e Beulah: “Eles haviam sido inseparáveis durante oito anos — essa foi uma palavra da minha mulher, *inseparáveis*” (CARVER, 1989b, p.213).²³⁰ Nesses momentos, o narrador analisa a própria tessitura do discurso e, em outras passagens, o processo de construção da narrativa é

²²⁷ [...] *period of generosity* [...].

²²⁸ [...] *unfinished painting* [...] “*Cathedral*” *seemed to me completely different from everything I'd written before.*

²²⁹ *Robert was left with a small insurance policy and half of a twenty-peso Mexican coin. The other half of the coin went into the box with her. Pathetic.*

²³⁰ [...] *they had been inseparable for eight years — my wife's word, inseparable* [...].

refletido por ele de modo metalingüístico: “Pedacos da história começavam a se encaixar” (1989b, p.213).²³¹ O narrador também preocupa-se com a recepção da história e, em pelo menos um trecho do conto, convoca a participação do leitor: “Esse homem cego, *imagine* isso, ele tinha uma barba cerrada!” (1989b, p.214, grifo nosso).²³²

O enunciador de “Cathedral”, um típico alcoólatra encontrado em diversas histórias do autor, é um homem cheio de preconceitos em relação às pessoas com necessidades especiais e aos não-brancos. No início do relato, ele revela que “não estava entusiasmado com a [...] visita [de Robert]” (CARVER, 1989b, p.209),²³³ pois sua cegueira era um fator que lhe causava incômodo. O único contato que já tivera com deficientes visuais fora de modo indireto, por meio de estereótipos projetados por imagens cinematográficas: “Minha idéia de cegueira vinha dos filmes. Nos filmes, os cegos se moviam lentamente e nunca riam. Às vezes, eram conduzidos por cães-guias” (CARVER, 1989b, p.209).²³⁴ O narrador também sustenta uma postura zombeteira e racista em relação à falecida esposa de Robert:

Ela [a mulher do narrador] havia me contado um pouco sobre a esposa do homem cego. Seu nome era Beulah. Beulah! Esse é um nome para uma mulher de cor.
— A mulher dele era uma negra? — eu perguntei. (CARVER, 1989b, p.212)²³⁵

Entretanto, com a chegada de Robert, o narrador começa a perceber que suas concepções sobre os deficientes visuais estão equivocadas, pois “ele não usava uma bengala e nem óculos escuros. Eu sempre havia pensado que óculos escuros fossem uma obrigação para os cegos” (CARVER, 1989b, p.216).²³⁶

Em sua concepção intolerante e equivocada a respeito das pessoas cegas, o narrador menospreza a relação de amor entre Robert e Beulah, pois crê que a cegueira seja um empecilho para a felicidade de um casal:

²³¹ *Pieces of the story began to fall into place.*

²³² *This blind man, feature this, he was wearing a full beard!*

²³³ *[...] wasn't enthusiastic about his visit.*

²³⁴ *My idea of blindness came from the movies. In the movies, the blind moved slowly and never laughed. Sometimes they were led by seeing-eye dogs.*

²³⁵ *She'd told me a little about the blind man's wife. Her name was Beulah. Beulah! That's a name for a colored woman.*

“Was his wife a Negro?” I asked.

Eles [Robert e Beulah] haviam se casado, morado e trabalhado juntos, dormido juntos — feito sexo, claro — e então o homem cego teve que sepultá-la. Tudo isso sem ele jamais ter visto qual era a aparência da maldita mulher. Isso estava além da minha compreensão. [...] que vida digna de piedade essa mulher deve ter vivido. Imagine uma mulher [...] cujo marido jamais poderia decifrar a expressão em seu rosto, fosse tristeza ou algo melhor. Alguém que poderia usar maquiagem ou não — que diferença isso faria para ele? Ela poderia, se quisesse, usar pintura verde ao redor de um olho, um alfinete liso em sua narina, calças amarelas e sapatos roxos, não importa. [...] ele nunca nem mesmo soube qual a aparência dela, e ela em um expresso para o túmulo. (CARVER, 1989b, p.213-214)²³⁷

Além disso, em suas atividades de “análise interior” (CARVALHO, 1981, p.60), o narrador tece raciocínios maldosos sobre a deficiência de Robert, como, por exemplo:

À primeira vista, seus olhos eram iguais aos olhos de qualquer pessoa. Mas se você olhasse de perto, havia algo diferente neles. Eram brancos demais na íris, antes de mais nada, e as pupilas pareciam mover-se dentro das cavidades sem que ele soubesse ou fosse capaz de detê-las. Horripilante. Ao olhar para o rosto dele, vi a pupila esquerda voltar-se em direção ao seu nariz enquanto a outra fazia esforços para fixar-se em um ponto. Mas era só um esforço, pois aquele olho movia-se aleatoriamente sem que ele o quisesse ou assim desejasse. (CARVER, 1989b, p.216)²³⁸

Alguns desses comentários cruéis são verbalizados pelo narrador, causando, com isso, a irritação de sua esposa. Um pouco antes de Robert chegar, por exemplo, há uma seqüência narrativa carregada de tensão entre o narrador e sua esposa, pois ele faz uma brincadeira maldosa que a deixa enfurecida. No momento em que o narrador permite que o leitor ouça a voz da mulher por meio do discurso direto, é possível apreender algumas informações sobre ele como, por exemplo, sua personalidade anti-social e seu comportamento egoísta e possessivo, sugerido pelo uso freqüente, no texto original em inglês, do pronome *my*:

²³⁶ [...] *he didn't use a cane and he didn't wear dark glasses. I'd always thought dark glasses were a must for the blind.*

²³⁷ *They'd married, lived and worked together, slept together — had sex, sure — and then the blind man had to bury her. All this without him having ever seen what the goddamned woman looked like. It was beyond my understanding. [...] what a pitiful life this woman must have led. Imagine a woman [...] whose husband could never read the expression on her face, be it misery or something better. Someone who could wear makeup or not — what difference to him? She could, if she wanted, wear green eye-shadow around one eye, a straight pin in her nostril, yellow slacks and purple shoes, no matter. [...] he never even knew what she looked like, and she on an express to the grave.*

²³⁸ *At first glance, his eyes looked like anyone else's eyes. But if you looked close, there was something different about them. Too much white in the iris, for one thing, and the pupils seemed to move around in the sockets without his knowing it or being able to stop it. Creepy. As I stared at his face, I saw the left pupil turn in towards his nose while the other made an effort to keep in one place. But it was only an effort, for that eye was on the roam without his knowing it or wanting it to be.*

Agora esse mesmo homem cego estava chegando para dormir em minha casa.

— Talvez eu possa levá-lo ao boliche — disse eu à minha mulher. Ela estava na pia preparando batatas ao molho. Ela abaixou a faca que estava usando e virou-se.

— Se você me ama — disse ela — pode fazer isso por mim. Se não me ama, tudo bem. Mas se você tivesse um amigo, qualquer amigo, e seu amigo viesse nos visitar, eu o faria sentir-se confortável. [...]

— Eu não tenho nenhum amigo cego — disse eu.

— Você não tem *nenhum* amigo — disse ela. (CARVER, 1989b, p.212, grifos nossos)²³⁹

Esses pequenos incidentes contados pelo narrador antes da chegada de Robert constituem, na terminologia de Barthes, “procedimentos enfáticos de retardamento” da ação narrativa, que visam criar um efeito de “suspense” na história (1973, p.55-56). O fio narrativo principal da intriga compreende os preparativos do jantar para Robert, sua chegada e os eventos que se sucedem durante a madrugada. No entanto, o narrador estabelece uma outra espécie de cronologia diversa da “cópia pura e simples dos acontecimentos”, como ocorre na realidade empírica, engendrando um “*tempo lógico*” (BARTHES, 1973, p.55), ao longo do qual, o enunciador distende o acontecimento principal do conto por meio de inserções de outros fatos intermediários (relação empregatícia entre Robert e a esposa do narrador, o casamento fracassado desta, sua tentativa de suicídio etc.), buscando, dessa forma, distorcer a ordem mimética dos eventos e manter uma “seqüência aberta”. Essa estratégia narrativa de adiar o acontecimento principal por meio do relato de outros pequenos incidentes cria um clima de suspense em torno da história, pois, em virtude dos comentários preconceituosos do narrador e de suas provocações cruéis, o leitor fica na expectativa dos possíveis danos que o marido pode causar à sua mulher e, sobretudo, ao homem cego.

Outro fator que também colabora para gerar a tensão, no texto, quanto à possível reação do narrador quando este encontrar-se com Robert, está relacionado ao ciúme daquele por sua esposa. O narrador mantém uma postura hostil em relação aos homens que passaram

²³⁹ *Now this same blind man was coming to sleep in my house.*

“Maybe I could take him bowling,” I said to my wife. She was at the the draining board doing scalloped potatoes. She put down the knife she was using and turned around.

“If you love me,” she said, “you can do this for me. If you don’t love me, okay. But if you had a friend, any friend, and the friend came to visit, I’d make him feel comfortable.” [...]

“I don’t have any blind friends,” I said.

“You don’t have any friends,” she said.

pela vida de sua mulher. Ele refere-se ao seu ex-marido como “esse homem que havia sido o primeiro a gozar de seus favores” (CARVER, 1989b, p.210)²⁴⁰ e, enciumado, revela seu desprezo pelo oficial do exército: “por que ele deveria ter um nome?” (1989b, p.211).²⁴¹ Contudo, ele parece ter ainda mais ciúme de Robert, pois, no último de dia em que a esposa do narrador trabalhou para o homem cego, este “perguntou se poderia tocar seu rosto. Ela concordou. Ela me contou que ele tocou com seus dedos cada parte de seu rosto, seu nariz — até mesmo seu pescoço! Ela nunca se esqueceu disso” (1989b, p.210).²⁴²

Dessa forma, podemos notar que Robert representa uma ameaça para o narrador e isso é a causa maior de seu desconforto em relação à visita, pois, ao contrário do marido, o homem cego é uma pessoa afável e intrigante. Conforme o texto indica, Robert mantém um “pequeno escritório no departamento municipal de serviço social” (1989b, p.210),²⁴³ o que denota sua preocupação com o bem-estar das pessoas de sua comunidade e seus esforços no sentido de ajudá-las. Além disso, o homem cego tem uma ótima capacidade de criar vínculos fraternais com outras pessoas, o que é sugerido por suas atividades como operador de radioamador: “[Robert] falava com sua voz alta sobre conversas que tivera com colegas operadores em Guam, nas Filipinas, no Alasca, e até no Taiti. Disse que encontraria muitos amigos lá se um dia quisesse visitar esses lugares” (p.218).²⁴⁴

O narrador, por outro lado, é incapaz de socializar-se com o visitante e comete gafes absurdas como ligar a televisão enquanto o visitante fala e perguntar ao homem cego se, durante a viagem de Nova York até Seattle, ele havia se sentado do lado esquerdo do trem para apreciar “o percurso paisagístico ao longo do [rio] Hudson” (p.215).²⁴⁵ Além de não ter relações de amizade, o narrador também é um homem frustrado em relação ao seu trabalho,

²⁴⁰ [...] *this man who'd first enjoyed her favors.*

²⁴¹ *why should he have a name?*

²⁴² [Robert] *asked if he could touch her face. She agreed to this. She told me he touched his fingers to every part of her face, her nose — even her neck! She never forgot it.*

²⁴³ [...] *little office in the county social-service department.*

²⁴⁴ *He talked in his loud voice about conversations he'd had with fellow operators in Guam, in the Philippines, in Alaska, and even in Tahiti. He said he'd have a lot of friends there if he even wanted to go visit those places.*

²⁴⁵ [...] *scenic ride along the Hudson.*

mas, como suas respostas lacônicas às indagações de Robert mostram, ele não se esforça para vencer sua insatisfação:

De vez em quando, ele virava sua face cega em minha direção, colocava a mão sob a barba e me perguntava alguma coisa. Há quanto tempo eu estava no atual emprego? (Três anos). Eu gostava do meu trabalho? (Não). Eu ia permanecer nele? (Quais eram as alternativas?) Finalmente, quando achei que ele estava acabando de falar, eu me levantei e liguei a TV. Minha mulher olhou para mim com irritação. (CARVER, 1989b, p.218)²⁴⁶

Contrariando as expectativas do leitor, desencadeadas pelo suspense gerado durante o desenvolvimento do enredo, a visita de Robert ocorre sem maiores problemas. A figura envolvente do visitante acaba por diluir a má-impressão que o narrador tem das pessoas cegas e este vai progressivamente sentindo-se mais confortável.

Em oposição ao narrador, que nutre preconceitos e tem uma intolerância arraigada em sua mente, conforme sugere seu apego ao velho sofá (CARVER, 1989b, p.215), ou seja, uma metáfora do comodismo e de idéias antiquadas que ele concebe, a afabilidade de Robert está relacionada à sua receptividade a novas experiências. Após a refeição, o narrador oferece maconha a Robert. Em lugar de rejeitar a oferta, pois o homem cego jamais experimentara a substância narcótica antes, Robert aceita experimentar a droga. Segundo ele, “a aprendizagem jamais termina” (p.222)²⁴⁷. E a habilidade do visitante em aprender coisas novas é rápida, pois, o narrador logo comenta: “Era como se ele [Robert] tivesse feito isso [fumado maconha] desde os nove anos de idade” (p.221).²⁴⁸

A capacidade de aprendizagem do narrador, por outro lado, é bem mais limitada. Podemos notar que é ele, na verdade, quem sofre de um grave problema de cegueira, pois, este recusa-se a ver a vida com mais generosidade, a manter-se aberto a novas experiências e, acima de tudo, a livrar-se dos preconceitos e aceitar as diferenças.

²⁴⁶ *From time to time, he'd turn his blind face toward me, put his hand under his beard, ask me something. How long had I been in my present position? (Three years.) Did I like my work? (I didn't.) Was I going to stay with it? (What were the options?) Finally, when I thought he was beginning to run down, I got up and turned on the TV. My wife looked at me with irritation.*

²⁴⁷ *Learning never ends.*

²⁴⁸ *It was like he'd been doing it since he was nine years old.*

Durante a refeição, que não passa de uma atividade mecânica de consumo voraz de alimentos, o narrador faz a seguinte oração à mesa posta: “Rezo para que o telefone não toque e a comida não esfrie” (p.217)²⁴⁹. Além da “prece” subvertida, o narrador, quando indagado por Robert se é uma pessoa religiosa, revela seu niilismo ao responder: “Eu acho que não acredito nisso. Em nada. Às vezes é difícil. Sabe do que estou falando?” (1989b, p.225)²⁵⁰

Em vista disso, além de estar aberto à aprendizagem, Robert decide ensinar uma lição ao narrador e, dessa forma, pede a ele que descreva uma catedral, pois, o homem cego afirma não ter uma noção completa de como é uma construção desse tipo. O narrador esforça-se em explicar, dizendo que “Elas são realmente grandes. [...] São enormes. São construídas de pedra. Mármore também, às vezes. No passado, quando construíam catedrais, os homens queriam ficar perto de Deus. Naqueles tempos antigos, Deus era uma parte importante na vida das pessoas” (p.225)²⁵¹, mas logo desiste de sua descrição, dizendo que “catedrais não significam nada em especial para mim. Nada. Catedrais. Elas são algo para se ver de madrugada na TV. É só isso que são” (p.226).²⁵²

O tecido narrativo de “Cathedral” encontra-se impregnado de referências à religiosidade, sobretudo, de natureza cristã. Podemos, por exemplo, relacionar a iluminação da consciência do narrador com o milagre vivenciado por Bartimeu, descrito em Marcos 10:46-52. Nessa passagem bíblica, Jesus Cristo está saindo de Jericó com seus discípulos, acompanhados por uma grande multidão, quando o filho de Timeu, Bartimeu, cego e indigente, começa a gritar, implorando a Jesus que lhe restabeleça a visão. Embora a multidão repreenda e despreze Bartimeu por conta de sua cegueira e de sua mendicância, Jesus se compadece de seu dilema e, de modo milagroso, faz o homem voltar a enxergar. Em ambos os

²⁴⁹ *Pray the phone won't ring and the food doesn't get cold.*

²⁵⁰ *I guess I don't believe in it. In anything. Sometimes it's hard. You know what I'm saying?*

²⁵¹ *They're really big, [...] They're massive. They're built of stone. Marble, too, sometimes. In those olden days, when they built cathedrals, men wanted to be close to God. In those olden days, God was an important part of everyone's life.*

²⁵² *[...] cathedrals don't mean anything special to me. Nothing. Cathedrals. They're something to look at on late-night TV. That's all they are.*

textos, “Cathedral” e o excerto bíblico, o narrador preconceituoso e a multidão intolerante, respectivamente, adicionam valores disfóricos à cegueira e, por isso, repreendem e discriminam os deficientes visuais.

Entretanto, em Carver, a performance do “milagre” é subvertida: se, no livro de Marcos, Jesus detém maior sabedoria e, portanto, tem o poder de restituir a visão ao cego, em “Cathedral”, por outro lado, o cego é mais sábio, mais versátil e, por essa razão, faz o homem que tem olhos perfeitos, mas está incapacitado de enxergar devido aos entraves da intolerância, ter uma visão mais clara e realizar uma descoberta. Assim como o mendigo Bartimeu, o narrador de “Cathedral” também é um homem acometido pela miséria; porém, em seu caso, trata-se de uma carência de afetividade, pois, o narrador não tem nenhum amigo, além de não conseguir satisfazer-se profissionalmente e não ter compaixão pelas outras pessoas.

A atividade de desenhar uma catedral juntos, a mão da personagem cega conduzindo a mão do narrador, estabelece um vínculo fraternal entre ambos: “Nós estamos desenhando uma catedral. Eu e ele estamos trabalhando nela” (1989b, p.227),²⁵³ diz Robert à esposa do narrador. E, em seguida, o visitante lembra ao anfitrião a importância da socialização com a comunidade: “Coloque algumas pessoas aí dentro agora. O que é uma catedral sem as pessoas?” (1989b, p.227)²⁵⁴

Ao sentir-se temporariamente privado de sua visão, pois Robert pedira-lhe que desenhasse de olhos fechados (1989b, p.228), o narrador sente-se na posição do homem cego e, dessa forma, experimenta uma epifania, pois, de repente, há uma iluminação súbita em sua consciência, um momento de verdade percebida, no qual ele se liberta de seu isolamento, de seu individualismo egoísta e intolerante e passa a perceber a realidade de uma maneira nova:

— Então? — disse [Robert]. — Você está olhando?
Meus olhos ainda estavam fechados. Eu estava em minha casa. Eu sabia disso. Mas não me sentia como se estivesse dentro de coisa alguma.

²⁵³ *We're drawing a cathedral. Me and him are working on it.*

²⁵⁴ *Put some people in there now. What's a cathedral without people?*

— É realmente bárbaro — eu disse. (CARVER, 1989b, p.228)²⁵⁵

Ao sentir-se por alguns momentos livre de seu próprio aprisionamento, o narrador adquire consciência do significado de algo que é muito maior do que ele mesmo, do que sua casa, do que seu mundo recluso, e passa a experimentar, ainda sob o efeito da droga, uma liberdade extraordinária. A palavra utilizada por ele para descrever a sensação vivida — *something* — revela seu êxtase e sua incapacidade de articular por meio da linguagem o significado dessa experiência, que é “diferente de tudo em [sua] vida até agora” (1989b, p.228).²⁵⁶

“Cathedral” é, talvez, a história mais conhecida de Raymond Carver e é também um texto inaugural nessa sua nova fase de desenvolvimento do estilo e da sensibilidade artística. Porém, assim como Gordon Lish reivindica seus créditos pela participação na escrita das primeiras histórias de Carver, a viúva deste, Tess Gallagher, afirma ter dado sugestões para o autor criar esse conto, pois ele teria se baseado em Jerry, um amigo cego de Tess, para engendrar a história (GALLAGHER, 1990, p.8). No entanto, como observa Antonio Candido em “A personagem do romance”, esse é um procedimento bastante corriqueiro em literatura, uma vez que as “personagens [podem ser] construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as virtualidades por meio da fantasia” (1998, p.72). Assim, o ser humano, no qual o autor se inspira para criar sua obra de arte é apenas um ponto de partida, e, dessa forma, a personagem resultante desse trabalho de representação nada tem a ver com o modelo inicial (CANDIDO, 1998, p.72).

A seguir, estudaremos o conto “A Small, Good Thing”, no qual a personagem do padeiro truculento é delineada de maneira mais palpável do que na versão da mesma história coligida em *What We Talk About When We Talk About Love*. Além disso, pretendemos

²⁵⁵ “Well?” he said. “Are you looking?”

My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn't feel like I was inside anything.

“It's really something,” I said.

²⁵⁶ *It was like nothing else in my life up to now.*

destacar um momento especial de epifania vivenciada por essa mesma personagem ao final do texto.

3.4. Um lampejo de compreensão em “A Small, Good Thing”

Em “A Small, Good Thing”, a personagem Ann Weiss, uma jovem mãe, cujo filho está prestes a comemorar seu oitavo aniversário, encomenda um bolo a uma padaria, onde trabalha um rude padeiro. Porém, no dia da festa, Scotty, o garoto aniversariante, é atropelado ao atravessar uma rua. O motorista foge sem prestar socorro à criança. Os pais do menino, Ann e Howard, vão às pressas ao hospital e esperam que o garoto acorde de um coma. Neste ínterim, o padeiro, sem saber do acidente com a criança, telefona repetidas vezes para a residência da família Weiss, atormentando-os por eles terem esquecido de pegar e pagar pelo bolo. Como o padeiro não se identifica, os pais ficam angustiados, sem saber quem está dando os telefonemas e chegam a pensar que se trata do mesmo “psicopata” (1989b, p.76)²⁵⁷ que atropelou Scotty. Após a morte do menino, Ann deduz que as ligações estavam sendo feitas pelo padeiro mal-humorado. Então os pais, indignados, vão até a padaria e explicam ao homem que não puderam apanhar o bolo, pois Scotty morrera, e repreendem-no duramente. Ao perceber a monstruosidade que cometera, o padeiro sente-se compungido, pede perdão por ter feito as ligações e oferece-lhes deliciosas guloseimas de sua padaria, dizendo que “Comer é uma coisinha boa em um momento como este” (p.88).²⁵⁸

Em “A Small, Good Thing” é possível perceber, por uma série de razões que pretendemos abordar neste estudo, a tentativa empreendida pelo autor no sentido de ampliar as possibilidades artísticas de seu trabalho e representar de uma forma mais abrangente o trágico destino humano. Partindo de uma trama sentimental, o sofrimento de um casal por

²⁵⁷ [...] *psychopath* [...].

²⁵⁸ *Eating is a small, good thing in a time like this* [...].

causa da agonia de seu único filho, Carver constrói uma longa história em que a incerteza diante da complexidade dos acontecimentos e os problemas de comunicação, um tema obsessivo em sua poética, visam suscitar a empatia do leitor.

Livre da edição agressiva de Lish, Carver, nessa nova coleção, parece sentir-se mais à vontade para alargar as dimensões de sua arte. As estruturas epigramáticas desaparecem, os pequenos enquadramentos infundidos pela sintaxe paratática perdem terreno, os parágrafos sucintos, minimalistas, são inflados com mais descrições, as personagens adquirem maior volume e arquitetura mais elaborada, os sentimentos ganham uma expressão como nunca antes ocorrera nos textos do autor e as histórias parecem dar continuidade a conflitos que eram apenas esboçados em *What We Talk About When We Talk About Love*, por exemplo.

Em “The Bath”, o narrador nos apresenta a seguinte descrição esquemática do padeiro:

Ele era um homem mais velho, esse padeiro, e usava um curioso avental, uma coisa pesada com laços que passavam sob seus braços e ao redor de suas costas e então cruzava-se na frente outra vez, onde estavam amarradas em um nó bem grosso. Ficava enxugando as mãos na parte da frente do avental enquanto ouvia a mulher [Ann], os olhos úmidos dele examinando os lábios dela enquanto esta estudava as amostras e falava.

Ele deixou-a tomar seu tempo. Não estava com pressa. (CARVER, 1989a, p.47-48)²⁵⁹

O parágrafo inicial de “A Small, Good Thing”, por outro lado, apresenta uma descrição mais detalhada do padeiro, na qual traços como sua obesidade, as minúcias de seu estranho avental, os pormenores de seu trabalho e seus modos grosseiros e ensimesmados ganham contornos mais nítidos:

O padeiro, que era um homem mais velho, com um pescoço flácido, ouviu sem dizer nada quando ela [Ann] contou-lhe que seu filho faria oito anos na próxima segunda-feira. O padeiro usava um avental branco que parecia um jaleco. Tiras passavam sob seus braços, davam a volta às suas costas e passavam pela frente outra vez, onde estavam presas sob sua pesada cintura. Enxugava as mãos em seu avental enquanto a ouvia. Manteve seus olhos abaixados em direção às fotografias e deixou que ela falasse. Deixou-a tomar seu tempo.

²⁵⁹ *He was an older man, this baker, and he wore a curious apron, a heavy thing with loops that went under his arms and around his back and then crossed in front again where they were tied in a very thick knot. He kept wiping his hands on the front of the apron as he listened to the woman, his wet eyes examining her lips as she studied the samples and talked.*
He let her take her time. He was in no hurry.

Ele acabara de chegar ao trabalho e ficaria lá a noite inteira, assando, e não estava com muita pressa. (CARVER, 1989b, p.59-60)²⁶⁰

Como podemos perceber, os pequenos pormenores que foram omitidos em “The Bath”, ao figurarem em “A Small, Good Thing”, conferem ao segundo texto uma dimensão mais realista. Os detalhes da compleição física do padeiro e de seu comportamento antisocial ajudam o leitor a formar uma imagem mais palpável desse homem, o que será de fundamental importância para a tessitura da intriga.

Apesar de o padeiro não estar disposto a comunicar-se com Ann, pois ele “não era alegre” e, por esse motivo, “Não houve gracejos entre eles, apenas a mínima troca de palavras, a informação necessária” (CARVER, 1989b, p.60),²⁶¹ a mãe forma uma imagem positiva do padeiro em sua mente, baseada em sua aparência e idade: “pareceu-lhe que todo mundo, especialmente alguém da idade do padeiro — um homem velho o bastante para ser seu pai — deveria ter filhos que passaram por esse momento especial de bolos e festas de aniversário” (p.60).²⁶² Dessa forma, ainda que ele tenha sido “abrupto com ela — não rude, apenas abrupto” (p.60),²⁶³ Ann tem dificuldade em perceber que um homem aparentando já ter muitos anos de vida e filhos crescidos seja o responsável pelos telefonemas anônimos. Essa imagem que ela forma a partir da aparência do padeiro no início do texto não condiz com a imagem do “psicopata” (p.76) desocupado que eles supõem ser o autor das chamadas: “Apenas não seja paciente com esse cara horripilante que fica ligando” (p.64)²⁶⁴, pede Howard à sua esposa pouco antes de esta ir para casa. Contudo, o desenlace do conto vai desfazer essa imagem veiculada pelo padeiro, pois, em vez de um homem grandalhão e

²⁶⁰ *The baker, who was an older man with a thick neck, listened without saying anything when she told him the child would be eight years old next Monday. The baker wore a white apron that looked like a smock. Straps cut under his arms, went around in back and then to the front again, where they were secured under his heavy waist. He wiped his hands on his apron as he listened to her. He kept his eyes down on the photographs and let her talk. He let her take her time. He'd just come to work and he'd be there all night, baking, and he was in no real hurry.*

²⁶¹ [...] *was not jolly. There were no pleasantries between them, just the minimum exchange of words, the necessary information.*

²⁶² [...] *it seemed to her that everyone, especially someone the baker's age — a man old enough to be her father — must have children who'd gone through this special time of cakes and birthday parties.*

²⁶³ [...] *abrupt with her — not rude, just abrupt.*

²⁶⁴ *Just don't put up with this creep who keeps calling.* (CARVER, 1989b, p.64)

vivido, ele revela-se fraco, solitário e ganancioso o suficiente para atormentar Howard e Ann por causa de uma pequena quantia de dinheiro.

Outro fato interessante presente na ficção tardia de Carver é que, além da constituição mais minuciosa dos aspectos externos dos seres fictícios, a interioridade das personagens passa a ser sondada pelo contista. Na seqüência em que o marido, Howard Weiss, retorna ao hospital e tenta reconfortar sua esposa, o narrador descreve os pensamentos de Ann da seguinte maneira:

Pela primeira vez, ela sentiu que eles [Howard e Ann] estavam juntos nisto, neste problema. Ela percebeu, com surpresa, que, até agora, aquilo estivera acontecendo somente com ela e com Scotty. Ela não havia deixado Howard tomar parte nisso, apesar do fato de que ele estava lá o tempo todo. Ela sentiu-se feliz por ser sua esposa. (CARVER, 1989b, p.68)²⁶⁵

O tipo de narrador que vemos em ação nessa história é, segundo a terminologia de Norman Friedman, o “autor onisciente intruso”, pois, este tem mais liberdade para narrar uma vez que observa todas as personagens e os acontecimentos de modo direto, chegando mesmo a explicitar o conteúdo das mentes dos seres ficcionais (LEITE, 2002, p.26-32). Em “A Small, Good Thing”, bem como em outros textos coligidos em *Cathedral*, encontramos a representação dos pensamentos das personagens e seqüências narrativas em que a introspecção fica evidente, o que, como vimos no capítulo II, não é detectável com tanta intensidade na coletânea anterior. Em oposição a “The Bath”, as personagens do conto estendido, por sua vez, possuem uma profundidade psicológica maior e a dimensão interna desses seres ficcionais, dessa forma, muitas vezes é revelada: “eles [Howard e Ann] pareciam sentir o interior um do outro agora, como se a preocupação os tivesse feito ficar transparentes de um jeito perfeitamente natural” (CARVER, 1989b, p.70-71).²⁶⁶

A personagem Howard, que em “The Bath” era desprovida até de um nome, em “A Small, Good Thing”, ao contrário, é delineada de forma mais completa. Na passagem em que

²⁶⁵ *For the first time, she felt they were together in it, this trouble. She realized with a start that, until now, it had only been happening to her and to Scotty. She hadn't let Howard into it, though he was there and needed all along. She felt glad to be his wife.*

²⁶⁶ [...] *they seemed to feel each other's insides now, as though the worry had them transparent in a perfectly natural way.*

o Dr. Francis leva os pais até à sala dos médicos, momentos após a morte de Scotty, o sofrimento de Howard encontra uma desesperada expressão: “Howard entrou no banheiro, mas deixou a porta aberta. Após um ataque violento de choro, abriu a água e lavou seu rosto” (CARVER, 1989b, p.80-81).²⁶⁷ Os atributos da personagem são adicionados com sensibilidade por Carver, algo que em obras anteriores, quer por vontade do próprio artista ou por exigência de seu editor, era contido ao extremo.

A maneira como Carver apreende as “idiossincrasias que existem no movimento aleatório das experiências da vida” (ALTMAN, 1994, p.7) segue um padrão que é incompreensível para as personagens. O desenrolar dos acontecimentos no texto, conforme percebeu Robert Altman ao transcriar a literatura de Carver por meio do cinema, avança de acordo com a “natureza arbitrária do acaso no esquema geral das coisas” (ALTMAN, 1994, p.9). Por essa razão, Ann e Howard apenas reagem aos eventos aleatórios do cotidiano e sua impossibilidade de apreensão dessa complexa estrutura fortuita da realidade colabora para denunciar o estado de alienação das personagens.

Howard, que, até o instante do atropelamento de seu filho, tivera uma vida de aparente ordem, vê-se presa de acontecimentos imprevistos e acidentais que fazem seus “alicerces” desmoronarem, como podemos perceber na seguinte passagem:

Até agora, sua vida havia transcorrido suavemente e a contento — faculdade, casamento, outro ano de faculdade para obter o grau avançado de Administração, uma parceria em uma firma de investimento. Paternidade. Ele era feliz e, até agora, tivera sorte — sabia disso. Seus pais ainda viviam, seus irmãos e sua irmã estavam estabilizados, seus amigos da faculdade haviam se espalhado e ocupado seus lugares no mundo. Até agora, ele havia se mantido longe de qualquer problema de verdade, daquelas forças que sabia que existiam e que podiam prejudicar ou aniquilar um homem se a sorte acabasse, se as coisas, de repente, dessem uma guinada. (CARVER, 1989b, p.62)²⁶⁸

²⁶⁷ *Howard went into the bathroom, but he left the door open. After a violent fit of weeping, he ran water and washed his face.*

²⁶⁸ *Until now, his life had gone smoothly and to his satisfaction — college, marriage, another year of college for the advanced degree in business, a junior partnership in an investment firm. Fatherhood. He was happy and, so far, lucky — he knew that. His parents were still living, his brothers and his sister were established, his friends from college had gone out to take their places in the world. So far, he had kept away from any real harm, from those forces he knew existed and that could cripple or bring down a man if the luck went bad, if things suddenly turned.*

Howard reduz a complexa rede de acontecimentos, que culmina com o estado de coma de seu filho e a desordem em sua vida, a dicotomias simplistas como a conjunção ou a disjunção com a sorte. Mas, de acordo com as oposições binárias de Howard, a sorte parece não estar ao seu lado, pois, entre um milhão de casos parecidos ao de Scotty, justamente seu filho tivera a “má sorte” de manifestar as complicações que o levaram a óbito, conforme explicam os especialistas: “Os médicos chamaram isso de uma oclusão escondida e disseram que havia sido um caso em um milhão. Talvez se isso pudesse ter sido detectado de alguma forma e o garoto submetido à uma cirurgia imediatamente, poderiam tê-lo salvado” (CARVER, 1989b, p.80).²⁶⁹

As falhas de comunicação entre as personagens e a alienação que as caracteriza são tematizadas por Carver durante a rotina do hospital. O médico, Dr. Francis, por exemplo, parece mais preocupado com sua própria aparência do que com a saúde do paciente: “Ele estava vestindo terno e gravata diferentes dessa vez. Seu cabelo grisalho estava penteado ao longo de sua cabeça e tinha a aparência de quem acabara de se barbear” (1989b, p.71)²⁷⁰. Seus diagnósticos são permeados por uma linguagem imprecisa, duvidosa e evasiva, que, em vez de conscientizar os pais a respeito do estado da criança, apenas servem para acirrar-lhes ainda mais o pânico e a incerteza:

— Ele está bem, — disse o médico. — Não há nada para se preocupar, ele poderia estar melhor, eu acho. Mas ele está bem. Entretanto, eu gostaria que ele acordasse. Ele deveria acordar em pouco tempo. [...] Saberemos um pouco mais em duas horas, após os resultados de mais alguns exames chegarem. Mas ele está bem, acreditem, exceto pela fratura no crânio. Ele tem isso. (CARVER, 1989b, p.66)²⁷¹

Os demais funcionários do hospital são apenas executores mecânicos das ordens dos médicos, trabalhadores insatisfeitos que realizam atividades seqüenciais e automáticas,

²⁶⁹ *The doctors called it a hidden occlusion and said it was a one-in-a-million circumstance. Maybe if it could have been detected somehow and surgery undertaken immediately, they could have saved him.*

²⁷⁰ *He was wearing a different suit and tie this time. His gray hair was combed along the sides of his head, and he looked as if he had just shaved.*

²⁷¹ *“He’s all right,” the doctor said. “Nothing to shout about, he could be better, I think. But he’s all right. Still, I wish he’d wake up. He should wake up pretty soon. [...] We’ll know some more in a couple of hours, after the results of a few more tests are in. But he’s all right, believe me, except for the hairline fracture of the skull. He does have that.*

sem tomar um conhecimento amplo da situação do paciente. A divisão do tratamento em inúmeras tarefas burocráticas realizadas por profissionais diferentes impede que personagens como enfermeiras e cirurgiões tenham um envolvimento humano com Scotty, denunciando um tipo de relação marcada pela impessoalidade e pela alienação dos profissionais no tocante ao processo de tratamento do garoto como um todo.

Essa impessoalidade fica explícita na atitude de uma enfermeira que entra no quarto de Scotty e, sem dirigir uma palavra sequer aos pais, começa a tirar sangue do braço do menino em coma. Ao ser questionada por Ann, a mulher esclarece: “Ordens do médico, — disse a moça — Eu faço o que mandam. Eles dizem tire sangue daquele, eu tiro” (CARVER, 1989b, p.70).²⁷² No texto original em inglês, o uso do pronome demonstrativo *that*, que é gramaticalmente utilizado para indicar alguém ou algo que está distante do falante, na fala da enfermeira, implica um certo desdém da profissional pelos pacientes com os quais lida, caracterizando, dessa forma, um distanciamento e uma despersonalização do ser humano. A indeterminação do sujeito que pratica a ação (“Eles dizem”) também indica o aspecto impessoal do sistema de saúde. A alienação da enfermeira em relação ao problema de Scotty é sugerida quando esta, após recolher uma amostra de sangue do menino, indaga: “o que há de errado com ele [Scotty], a propósito?” (CARVER, 1989b, p.70).²⁷³ Essa passagem evidencia o processo de reificação da personagem, pois, para a estrutura do sistema hospitalar, Scotty é só mais um doente, só mais uma “coisa” qualquer, uma estatística — “um caso em um milhão” (CARVER, 1989b, p.80),²⁷⁴ como chamam os médicos — sem maior importância. Em uma instituição que deveria zelar pela vida, o que se percebe é o total descaso para com o ser humano, assim como o processo de desumanização dos técnicos e enfermeiras, que executam ordens de forma automática.

²⁷² “*Doctor’s orders,*” *the young woman said. “I do what I’m told. They say draw that one, I draw.*

²⁷³ “*What’s wrong with him, anyway?*”

²⁷⁴ [...] *one-in-a-million circumstance.*

A sensação de incompreensão é generalizado: Howard e Ann não entendem para que servem os equipamentos do hospital, não captam o significado dos procedimentos das enfermeiras e nem conseguem compreender o que dizem os serventes do hospital: “Eles eram homens morenos de cabelos escuros que usavam uniformes brancos e diziam algumas palavras um para o outro em uma língua estrangeira enquanto desligavam o garoto do tubo e carregavam-no de sua cama para a maca” (CARVER, 1989b, p.69).²⁷⁵ Ann esforça-se em “recordar as palavras exatas do médico, procurando por nuances, qualquer pista de alguma coisa por trás de suas palavras, além do que ele havia dito” (CARVER, 1989b, p.72-73),²⁷⁶ mas a desordem é tamanha que ela logo desiste e confessa: “Howard? Eu quero algumas respostas dessa gente” (CARVER, 1989b, p.70).²⁷⁷

Uma forma de alívio momentâneo, Ann logo descobre, é a comunicação. Dessa forma, ela compartilha sua aflição com outra família angustiada, que aguarda na sala de espera que seu filho, Franklin, saia da mesa de cirurgia: “Meu filho foi atropelado por um carro, — Ann disse ao homem. Ela parecia *precisar* explicar-se” (CARVER, 1989b, p.74).²⁷⁸ Na verdade, a inserção dessa ramificação ficcional paralela ao fio narrativo principal, que culmina com a posterior morte de Franklin, funciona como um prenúncio do destino inevitável de Scotty.

A necessidade que Ann sente de “conversar mais com aquelas pessoas que estavam no mesmo tipo de espera que ela” (CARVER, 1989b, p.74)²⁷⁹ evoca os momentos de agonia vivenciados pelo protagonista do conto “Angústia” (1886), de Anton Tchekhov. Nesse pequeno relato, Iona Potápov, um velho cocheiro, está sofrendo calado a morte de seu filho, Kusma Ionitch, e deseja conversar com alguém a respeito de sua tristeza: “Assim como o

²⁷⁵ *They were black-haired, dark-complexioned men in white uniforms, and they said a few words to each other in a foreign tongue as they unhooked the boy from the tube and moved him from his bed to the gurney.*

²⁷⁶ [...] *recall the doctor's exact words, looking for any nuances, any hint of something behind his words other than what he had said.*

²⁷⁷ *“Howard? I want some answers from these people.”*

²⁷⁸ *“My son was hit by a car,” Ann said to the man. She seemed to need to explain herself.*

²⁷⁹ [...] *to talk more with these people who were in the same kind of waiting she was in.*

moço tinha vontade de beber, [Iona] tem vontade de falar [...] É preciso conversar com vagar, com calma... É preciso contar como o filho ficou doente, como sofreu, o que disse antes de morrer, como morreu” (TSCHECOV, 1987, p.94).²⁸⁰

Diante das circunstâncias angustiantes, as personagens parecem impotentes, inaptas para lutar contra sua própria alienação e o tratamento desumano oferecido pelo hospital. Os pais, por exemplo, durante dias esperam de forma paciente que a criança acorde e, mesmo quando os prognósticos otimistas do Dr. Francis revelam-se balelas infundadas e o menino não desperta do coma, eles continuam mantendo uma posição passiva: “Howard não disse nada. Sentou-se outra vez na cadeira e cruzou uma perna sobre a outra. Esfregou o rosto. Olhou para seu filho e então ajeitou-se na cadeira, fechou os olhos e dormiu” (CARVER, 1989b, p.70).²⁸¹

A alienação e a passividade dos pais é minada de forma progressiva pelas abruptas intervenções do padeiro, que, ao telefonar repetidas vezes para a residência da família Weiss, sem identificar-se, converte-se em uma espécie de entidade incorpórea a atormentar Howard e Ann. Ainda que de maneira indireta e atroz, o padeiro é o único a chamar a atenção dos pais para o problema de Scotty, pois, ao contrário da enfermeira, que se referia ao garoto usando o pronome *that*, ele chama a criança repetidas vezes pelo próprio nome. Assim, quando Ann deixa o hospital, cheia de remorsos por deixar seu filho sozinho, sentindo-se “de alguma maneira obscura responsável pelo que havia acontecido à criança” (p.77),²⁸² é aterrorizada pela voz perturbadora a dizer: “Scotty — disse uma voz de homem. — É a respeito do Scotty sim. Tem a ver com o Scotty, esse problema. Será que vocês se esqueceram do Scotty?”

²⁸⁰ Embora Tatiana Belinky, tradutora do livro *O malfeitor e outros contos da velha Rússia* (1987), registre o nome do autor russo como Tschecov, preferimos utilizar a forma “Tchekhov”, como grafada por tradutores como Maria Jacintha e Boris Chnaiderman e de uso mais freqüente em língua portuguesa.

²⁸¹ *Howard didn't say anything. He sat down again in the chair and crossed one leg over the other. He rubbed his face. He looked at his son and then he settled back in the chair, closed his eyes, and went to sleep.*

²⁸² [...] *in some obscure way responsible for what had happened to the child.*

(1989b, p.75).²⁸³ Conforme sugere o texto, o padeiro, embora não de maneira direta, mas por meio do bolo, parece ser o único que realmente se preocupa com Scotty.

Vítima de sucessivas negligências tanto do motorista que o atropelou como do médico e até de seus próprios pais, Scotty não resiste ao trauma e falece, pouco depois de abrir os olhos:

O menino olhou para eles [Howard e Ann], porém, sem qualquer sinal de reconhecimento. Então sua boca se abriu, os olhos se fecharam com força e ele gemeu até não haver mais ar em seus pulmões. A face pareceu relaxar e, em seguida, suavizar-se. Seus lábios se separaram quando o último suspiro foi expelido pela garganta e gentilmente exalado através dos dentes cerrados. (CARVER, 1989b, p.80)²⁸⁴

Somente após o sacrifício de Scotty e as sucessivas intervenções do padeiro, Ann começa a tomar consciência do quão automatizado é o seu comportamento. Por essa razão, ela analisa por alguns instantes suas próprias palavras e toma consciência de que seu sofrimento não passa de um arremedo grosseiro, um mero simulacro de imagens televisivas, como podemos verificar no seguinte excerto:

— Eu não posso deixá-lo [Scotty] aqui, não. — Ela ouviu ela mesma dizer aquilo e pensou o quanto era injusto o fato de que as únicas palavras que pronunciava eram o tipo de palavras usadas nos programas de TV onde pessoas eram aturdidadas por mortes violentas ou súbitas. Queria que suas palavras partissem dela mesma. (CARVER, 1989b, p.81)²⁸⁵

Seu desejo de autenticidade, conforme fica expresso nesse trecho, e sua tomada de consciência atingem o clímax em sua atitude de confrontar o padeiro. Nessa seqüência narrativa, Ann revela uma fúria incontida: “Ela fechou os punhos. Encarou-o ferozmente. Havia uma chama profunda dentro dela, uma fúria que a fazia sentir-se maior do que ela mesma, maior até do que qualquer um daqueles homens” (p.85).²⁸⁶ A personagem começa então a utilizar uma linguagem mais chula e a experimentar sentimentos humanos como a

²⁸³ “Scotty,” the man’s voice said. “It’s about Scotty, yes. It has to do with Scotty, that problem. Have you forgotten about Scotty?”

²⁸⁴ The boy looked at them, but without any sign of recognition. Then his mouth opened, his eyes scrunched closed, and he howled until he had no more air in his lungs. His face seemed to relax and soften then. His lips parted as his last breath was puffed through his throat and exhaled gently through the clenched teeth.

²⁸⁵ “I can’t leave him here, no.” She heard herself say that and thought how unfair it was that the only words that came out were the sort of words used on TV shows where people were stunned by violent or sudden deaths. She wanted her words to be her own.

²⁸⁶ She clenched her fists. She stared at him fiercely. There was a deep burning inside her, an anger that made her feel larger than herself, larger than either of these men.

revolta e o desejo de vingança em relação ao padeiro: “Aquele filho da puta. Eu queria matá-lo. [...] Eu gostaria de dar um tiro nele e observá-lo espernear” (p.83).²⁸⁷

Assim como “Cathedral”, “A Small, Good Thing” é marcado por alusões à simbologia religiosa cristã. O sacrifício de Scotty desenvolve-se de maneira análoga à crucificação de Jesus Cristo: a concussão, o traumatismo craniano e o pulmão cheio de fluido de Scotty evocam as chagas de Cristo e, apesar de ambos serem inocentes, isso não impede que sofram os martírios e sejam entregues à morte. Contudo, assim como Cristo, que, de acordo com as Escrituras, ressuscita dentre os mortos para salvar a humanidade, a morte de Scotty estimula as demais personagens a tomarem consciência de seus erros e a encontrarem consolo por meio da reconciliação.

Os telefonemas do padeiro provocam a transformação dos pais de Scotty, mas ele também é afetado durante esse processo. Ao ser confrontado por Ann e Howard, o homem confessa que agira daquela forma em decorrência de seu materialismo exarcebado, afinal, “Custou-[lhe] tempo e dinheiro fazer aquele bolo” (p.86).²⁸⁸ Por esse motivo, o padeiro opta pela crueldade como forma de expressar sua insatisfação diante da transação comercial frustrada (o bolo não pago). Nesse conto, portanto, encontramos também o sentimento de frustração no tocante aos mitos de prosperidade e estabilidade econômica, pois, o padeiro, embora trabalhe de forma árdua, não é capaz de associar seus esforços a um ganho adequado às suas necessidades: “Senhora, eu trabalho dezesseis horas por dia neste lugar para ganhar a vida. [...] Trabalho dia e noite aqui dentro, tentando ganhar o suficiente para me manter” (p.86).²⁸⁹

Porém, a estafante jornada de trabalho da personagem não lhe possibilita uma melhoria de vida, nem lhe permite um crescimento como ser humano, pelo contrário, apenas

²⁸⁷ “*That bastard. I’d like to kill him. [...] I’d like to shoot him and watch him kick.*”

²⁸⁸ *It cost me time and money to make that cake.*

²⁸⁹ “*Lady, I work sixteen hours a day in this place to earn a living, [...] I work night and day in here, trying to make ends meet.*”

reforça a “impessoalidade das transações comerciais” (ANDERSON, 1988, p.699)²⁹⁰ praticadas por ele. A velocidade frenética da produção, a atividade repetitiva que tem de executar todos os dias e sua constante preocupação com o lucro contribuem para a sua própria desumanização: “Repetir os dias com os fornos eternamente cheios e eternamente vazios. [...] Os pequenos casais de noivos grudados nos bolos. Centenas deles, não, milhares a esta altura” (CARVER, 1989b, p.88-89).²⁹¹

Contudo, ao ser informado por Ann do modo terrível como Scotty morreria e perceber os atos vergonhosos que cometera, o padeiro é sensibilizado pela situação e recobra sua humanidade. Podemos notar que, nesse instante, o homem truculento vivencia uma epifania, pois ele, de maneira súbita, é despertado em sua consciência para uma realidade que até então desconhecia: a tragédia de uma família e, o que é mais doloroso, sua própria contribuição para o sofrimento daquelas pessoas. Entra em ação, portanto, uma “decisiva mudança de atitude [e] entendimento” (REID, 1977, p.56)²⁹² da personagem, que, de maneira repentina e espontânea, desarma-se: “O padeiro colocou o rolo para massas [com o qual ameaçara os pais de Scotty] de volta sobre o balcão” (CARVER, 1989b, p.87)²⁹³. Além disso, ele abre um espaço sobre a mesa, livrando-se de objetos como seu avental sufocante, uma máquina de somar e as notas fiscais, em outras palavras, elementos que constituem índices de seu estado de desumanização e de seu apego ao lucro: “O padeiro havia limpado um espaço para eles na mesa. Ele empurrou a máquina de somar para um lado, junto com as pilhas de papéis e recibos” (p.87).²⁹⁴

²⁹⁰ [...] *impersonality of commercial transactions.*

²⁹¹ *To repeat the days with the ovens endlessly full and endlessly empty. [...] The tiny wedding couples stuck into cakes. Hundreds of them, no, thousands by now.*

²⁹² [...] *decisive change in attitude or understanding.*

²⁹³ *The baker put the rolling pin back on the counter.*

²⁹⁴ *The baker had cleared a space for them at the table. He shoved the adding machine to one side, along with the stacks of notepaper and receipts.*

Assim, a personagem vivencia um momento de iluminação em sua consciência e, envergonhado de seus atos cruéis, toma consciência do significado do perdão. Dessa forma, o homem tenta redimir-se, externando a Howard e Ann o seu arrependimento.

Deixe-me dizer o quão arrependido eu estou [...]. Só Deus sabe como sinto muito. Ouçam. Sou apenas um padeiro. Não afirmo ser qualquer outra coisa. Talvez alguma vez, talvez há anos, fui um tipo diferente de ser humano. Eu me esqueci, não sei ao certo. Mas não sou mais, se é que alguma vez já fui. Agora sou apenas um padeiro. Isso não serve de justificativa para eu ter feito o que fiz, eu sei. Mas estou profundamente arrependido. Sinto muito pelo filho de vocês, e sinto muito pela minha parte nisso. (CARVER, 1989b, p.87)²⁹⁵

Dessa maneira, a incomunicabilidade e o desentendimento são revertidos e as três personagens — Ann, Howard e o padeiro — após travarem um duro embate, passam a articular os sentimentos, até então petrificados, por meio da comunicação. As personagens percebem, então, que o contar é uma necessidade tão vital quanto alimentar-se e o ato de compartilhar uma triste experiência vivida tem o poder catártico de amenizar a angústia e a solidão:

Então [o padeiro] começou a falar. [Howard e Ann] ouviram atentamente. Apesar de estarem muito cansados e angustiados, ouviram o que o padeiro tinha a dizer. Assentiram quando ele começou a falar em solidão, e sobre o sentimento de incerteza e de limitação que o acometia na meia idade. O padeiro contou a eles como era viver todos esses anos sem filhos. Repetir os dias com os fornos eternamente cheios e eternamente vazios. (CARVER, 1989b, p.88-89)²⁹⁶

A personagem do conto de Tchekhov também sente essa necessidade de contar, mas, ao contrário do que ocorre em “A Small, Good Thing”, Iona não encontra um ser humano disposto a ouvi-lo e, por isso, só lhe resta compartilhar a dor de ter perdido seu jovem filho, Kuma, com sua égua franzina, conforme depreendemos da seguinte passagem:

— Assim é, mana egüinha... Não temos mais Kuma Ionitch... Foi-se desta para melhor [...] Agora, imagina tu, por exemplo — tu tens um potrinho, e tu és a mãe deste potrinho... E de repente, imagina, este mesmo potrinho se despacha dessa para melhor... Dá pena ou não dá?
A eguazinha mastiga, escuta e esquenta com seu bafo as mãos do dono...

²⁹⁵ “Let me say how sorry I am [...]. God alone knows how sorry. Listen to me. I’m just a baker. I don’t claim to be anything else. Maybe once, maybe years ago, I was a different kind of human being. I’ve forgotten, I don’t know for sure. But I’m not any longer, if I ever was. Now I’m just a baker. That don’t excuse my doing what I did, I know. But I’m deeply sorry. I’m sorry for your son, and sorry for my part in this” [...].

²⁹⁶ Then he began to talk. They listened carefully. Although they were tired and in anguish, they listened to what the baker had to say. They nodded when the baker began to speak of loneliness, and of the sense of doubt and limitation that had come to him in his middle years. He told them what it was like to be childless all these years. To repeat the days with the ovens endlessly full and endlessly empty.

Iona se deixa arrebatada e conta-lhe tudo... (TSCHECOV, 1987, p.94)

A sensação de conforto proporcionada pelo modo como o animal parece consolar Iona Potápov, aquecendo-lhe as mãos com seu hálito quente, é encontrada também pelas personagens aflitas do conto de Carver, que são reconfortadas pelo calor aconchegante da padaria e o alimento saboroso: “Estava quentinho dentro da padaria [...] [Howard e Ann] comeram rolinhos e tomaram café. Ann estava subitamente faminta e os rolinhos estavam quentes e doces” (CARVER, 1989b, p.88).²⁹⁷

Há uma breve comunhão entre os pais de Scotty e o padeiro, na qual o alimento, que fortalece o corpo, e a alvorada de um novo dia, que ilumina o espírito, sugerem um clima de redenção: “Vocês provavelmente precisam comer alguma coisa. — disse o padeiro — [...] Vocês precisam comer e continuar a vida. Comer é uma coisinha boa em um momento como este” (CARVER, 1989b, p.88).²⁹⁸ Raymond Carver vale-se, então, de elementos da cena bíblica da Santa Ceia, narrada em Matheus 26:20-30, em que Jesus Cristo, reunido com seus apóstolos, reparte o pão e ensina-lhes uma lição de fraternidade, pouco tempo antes de seu calvário. O gesto “arquetípico” (FRYE, 1957, p.103) da divisão do alimento, assim como vários outros símbolos convencionais como a luz e o pão, são utilizados por Carver nesse conto para sugerir o perdão e a comunhão entre as personagens, após tanta incompreensão e graves falhas no processo de comunicação:

Cheirem isso. — disse o padeiro, partindo um pão escuro. — É um pão denso, porém rico. Eles o cheiraram e então ele fez com que o experimentassem. Tinha gosto de melação e grãos integrais. Eles ouviram o padeiro. Comeram o quanto agüentaram. Engoliram o pão escuro. Era como se fosse a luz do dia embaixo das lâmpadas fluorescentes. Continuaram conversando até de manhãzinha, o feixe alto e pálido de luz nas janelas e eles não pensavam em sair. (CARVER, 1989b, p.89)²⁹⁹

²⁹⁷ *It was warm inside the bakery. [...]*

They ate rolls and drank coffee. Ann was suddenly hungry, and the rolls were warm and sweet.

²⁹⁸ *“You probably need to eat something,” the baker said. [...] You have to eat and keep going. Eating is a small, good thing in a time like this.*

²⁹⁹ *“Smell this,” the baker said, breaking open a dark loaf. “It’s a heavy bread, but rich.” They smelled it, then he had them taste it. It had the taste of molasses and coarse grains. They listened to him. They ate what they could. They swallowed the dark bread. It was like daylight under the fluorescent trays of light. They talked on into the early morning, the high, pale cast of light in the windows, and they did not think of leaving.*

Com base nas análises de “The Bath” e “A Small, Good Thing”, podemos afirmar que este é de qualidade superior por debater de forma mais ampla questões relacionadas à condição humana e, sobretudo, “dar voz” à personagem do padeiro. Em “The Bath”, o padeiro é retratado como um ser desumano e sádico (CARVER, 1989a, p.47-56). Em “A Small, Good Thing”, por outro lado, Carver dota-o de uma dimensão psicológica mais palpável, redimindo-o, por meio do diálogo e da partilha do pão, de suas perversidades e transformando-o num homem de meia idade, solitário e comum.

A partir do desenvolvimento do estilo detectado em *Cathedral*, Raymond Carver inicia uma nova transição em sua obra, pressentida, em especial, no conto “Blackbird Pie” (1988), e caracterizada pelos jogos lúdicos, aleatórios e indeterminados com que o autor tece a linguagem de seu texto em sintonia com concepções pós-modernas, como veremos no capítulo IV.

CAPÍTULO IV

MARCAS DO PÓS-MODERNISMO EM “BLACKBIRD PIE”

Nas últimas duas décadas, “pós-modernismo” tornou-se um conceito com o qual lidar, e um tal campo de opiniões e forças políticas conflitantes que já não pode ser ignorado.

David Harvey, *A condição pós-moderna*, p.45.

4.1. Algumas considerações sobre o pós-modernismo

Apesar de alguns críticos literários (NESSET, 1995, p.5-6; BETHEA, 2001, p.5) afirmarem que os textos de Raymond Carver não podem ser facilmente associados ao pós-modernismo, pois “a forte ordem das obras de Carver deve mais à forma como o modernismo privilegia a estrutura e a unidade” (BETHEA, 2001, p.5),³⁰⁰ o presente capítulo desta dissertação objetiva mostrar como “Blackbird Pie”, um dos últimos contos do escritor americano, pode ser lido pelo prisma de teorias pós-modernas.

Porém, antes de procedermos um exame mais atento dessa questão, é necessário tecer algumas considerações sobre o pós-modernismo, a começar pelo próprio termo. A estudiosa Maria Elisa Cevasco atenta para a complicação envolvida na tentativa de definir esse rótulo, pois, trata-se de um termo que “é um ninho de conflitos e indecisão semântica” (2001, p.25). Afinal, qual sua procedência e o que ele designa? O crítico Ihab Hassan elucida, no ensaio “Toward a Concept of Postmodernism”, que as origens do termo pós-modernismo são ainda incertas, porém, essa expressão foi utilizada, talvez pela primeira vez, por Federico de Onís na *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, publicada em 1934, e

³⁰⁰ [...] *the strong order of Carver's pieces owes more to modernism's privileging of structure and unity.*

referia-se a uma reação menor ao modernismo existente no início do século XX (HASSAN, 1987, p.85).

O crítico Terry Eagleton, em *The Illusions of Postmodernism* (1996), estabelece uma distinção inicial entre os termos pós-modernidade e pós-modernismo. Nas palavras do estudioso, “o termo *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico” (EAGLETON, 1997b, p.vii)³⁰¹. Eagleton afirma que a pós-modernidade é um “estilo de pensamento”, que, devido às transformações históricas ocorridas no Ocidente e ao surgimento de um novo tipo de capitalismo aliado à sofisticação tecnológica e ao triunfo do consumismo, tende a desafiar as normas preconizadas pelo Iluminismo e a ver o mundo como um conjunto de culturas desunificadas, contingente, instável, indeterminado, e que, por essa razão, suspeita de “noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, [bem como] da idéia de progresso ou emancipação universais, das estruturas únicas, grandes narrativas ou bases definidas de explicação” (EAGLETON, 1997b, p.vii).³⁰²

O pós-modernismo é definido por Eagleton como um estilo de cultura que reflete alguns aspectos dessas transformações históricas por meio de uma “arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, derivativa, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre as culturas ‘alta’ e ‘popular’, bem como entre arte e experiência cotidiana” (1997b, p.vii).³⁰³ Já o pós-moderno é um termo que pode referir-se tanto à pós-modernidade como ao pós-modernismo.

Dito isto, qualquer tentativa de definir essa dominante cultural é uma atividade arriscada dada “a ênfase no conceito de *processo* que está no âmago do pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p.13), pois, nas palavras de Linda Hutcheon, esse “empreendimento

³⁰¹ *The term postmodernism generally refers to a form of contemporary culture, whereas the term postmodernity alludes to a specific historical period.*

³⁰² *classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation.*

³⁰³ *depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between ‘high’ and ‘popular’ culture, as well as between art and everyday experience.*

cultural” (1991, p.11) ainda está repleto de contradições e, portanto, não é um produto concluído que permita sua resolução inequívoca (1991, p.13).

Dessa forma, entram em cena muitos questionamentos, inclusive sobre a própria pertinência das reflexões acerca desse fenômeno cultural, conforme expressa Hassan:

Podemos realmente perceber um fenômeno, nas sociedades ocidentais em geral e, em particular, em suas literaturas, que necessita ser distinguido do modernismo, necessita ser nomeado? Se assim é, a provisória rubrica “pós-modernismo” servirá? Nós podemos — ou mesmo devemos neste momento — construir a partir desse fenômeno algum esquema experimental, tanto cronológico como tipológico, que poderia dar conta de suas várias tendências e contra-tendências, seu caráter artístico, epistemológico e social? E como esse fenômeno — chamemo-lo de pós-modernismo — relaciona-se com modos mais prematuros de mudança como as vanguardas da virada do século ou o alto modernismo dos anos vinte? (HASSAN, 1987, p.84)³⁰⁴

Há vários estudos em diferentes ramos do conhecimento e da arte que tentam responder a essas mesmas questões feitas por Hassan. Contudo, essas respostas são provisórias devido ao fato de nos encontrarmos ainda em meio ao processo de formulação de hipóteses para as experiências pressentidas dentro dessa nova conjuntura social, econômica e cultural. Alguns estudos, ainda que divergentes e contraditórios, permitem-nos observar alguns pontos em comum como, por exemplo, o fato de que vários deles tentam historicizar o surgimento do que chamamos pós-modernismo mais ou menos após o término da Segunda Guerra Mundial (HASSAN, 1987, p.85-86; HUTCHEON, 1991, p.25; JAMESON, 2000, p.23,27).

³⁰⁴ [...] *can we really perceive a phenomenon, in Western societies generally and in their literatures particularly, that need to be distinguished from modernism, needs to be named? If so, will the provisional rubric 'postmodernism' serve? Can we then — or even should we at this time — construct of this phenomenon some probative scheme, both chronological and typological, that may account for its various trends and counter-trends, its artistic, epistemic, and social character? And how would this phenomenon — let us call it postmodernism — relate itself to such earlier modes of change as turn-of-the-century avant-gardes or the high modernism of the twenties?*

Dessa forma, podemos pensar nesse fenômeno artístico, filosófico e teórico recente como uma resposta estética às experiências do mundo pós-moderno, marcado pelo crescimento de novas tecnologias de informação, conforme observamos no Capítulo II, bem como o consumismo exacerbado, a nova divisão internacional do trabalho, a globalização (HALL, 2002, p.67-68) e o surgimento, nas palavras de Guy Debord, da sociedade do espetáculo (1995, p.12-14).

O teórico norte-americano Fredric Jameson, de formação marxista, concebe a sociedade pós-moderna e as manifestações artísticas ligadas a ela pelo viés do capital. No livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, cuja versão original em inglês data de 1997, Jameson postula que esse fenômeno é uma “dominante cultural”, ou seja, ao contrário de um estilo artístico, o pós-modernismo “dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (JAMESON, 2000, p.29) e, a partir daí, tenta definir as transformações socioeconômicas, das quais o pós-modernismo seria um reflexo, nos seguintes termos:

Apesar dessas incertezas, parece correto afirmar que hoje temos uma idéia aproximada desse novo sistema (chamado de “capitalismo tardio” para marcar sua continuidade em relação ao que o precedeu e não a quebra, ruptura ou mutação que conceitos como “sociedade pós-industrial” pretendiam ressaltar). Além das empresas transnacionais [...], suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluindo os sistemas de transporte como a containerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das conseqüências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, a emergência dos *yuppies* e a aristocratização em escala agora global. (JAMESON, 2000, p.22-23)

O conceito de “capitalismo tardio” é extraído por Jameson das teorias de Ernest Mandel. Em sua investigação, Mandel concebe o processo evolutivo do capitalismo com base em três rupturas fundamentais na força motriz da produção industrial: o primeiro estágio, chamado de capitalismo de mercado, coincide com o advento do motor a vapor a partir de 1848; o final do século XIX presencia uma segunda etapa na evolução tecnológica propiciada pelo desenvolvimento de motores elétricos e de combustão interna, o que estimula o

surgimento do estágio do monopólio ou do imperialismo; O terceiro estágio do capitalismo, ou capital multinacional, passa a ser implementado com a produção, a partir de 1940, de motores eletrônicos e nucleares (JAMESON, 2000, p.60-63). Partindo desses estágios do capitalismo elucidados por Mandel, Jameson relaciona esses momentos fundamentais no desenvolvimento tecnológico, respectivamente, à emergência de três grandes movimentos culturais: o realismo, o modernismo e o pós-modernismo (p.61-62).

Baseado em suas reflexões sobre o panorama econômico e social fornecido por esse “terceiro estágio do capitalismo” (p.23), Jameson chama a atenção para a ressonância desses fatores na mentalidade do ser humano e para como esses aspectos se refletem na produção artística e cultural da contemporaneidade. De acordo com sua visão, a produção estética torna-se uma mercadoria, isto é, a arte perde a sua aura e passa a integrar-se à ordem da indústria cultural, a integrar um processo de comercialização, que, cada vez mais, deve oferecer um aspecto de novidade, deve conter experimentalismos para atrair consumidores (p.14,30). Além disso, há um apagamento das fronteiras entre a cultura erudita, ou alta cultura, e a “assim chamada cultura de massa ou comercial” (p.28) e o surgimento de uma paisagem multicultural, que leva em conta expressões estéticas antes consideradas mediócras, *kitsch* e de baixa qualidade como os seriados de TV, as *pulp fictions*, os filmes B hollywoodianos, as reportagens sensacionalistas, as obras de ficção científica, além de uma infinidade de outros produtos dessa indústria cultural (p.28).

De maneira análoga ao processo de “mercadificação” (HARVEY, 1996, p.62) da arte, há um esmaecimento do afeto através da figura humana, que é transformada em produto na cultura pós-moderna e tem sua imagem comercializada (JAMESON, 2000, p.37-38). Estrelas como Marilyn Monroe ou, mais recentemente, Madonna, transformam-se em suas próprias imagens, que são construídas para despertar o interesse do público e para serem consumidas.

E, assim, a mônada, o sujeito cartesiano ou indivíduo autônomo burguês, caracterizado pelo seu centramento e racionalidade, entra em colapso no mundo pós-moderno, passando a sofrer um “*descentramento*” e a experimentar sua própria “morte” (JAMESON, 2000, p.42). Por essa razão, Jameson conecta a idéia do desaparecimento do sujeito individual e de suas representações formais à uma “crescente inviabilidade de um estilo pessoal”, engendrando, dessa maneira, uma “prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche”, uma espécie de “paródia branca”, presente em produtos culturais que realizam imitações de estilos únicos ou idiossincráticos mortos, porém, de uma forma “neutralizada” e destituída dos efeitos cômicos proporcionados, por exemplo, pela paródia (p.43).

David Harvey observa que “a ‘aura’ modernista do artista como produtor é dispensada” (1996, p.58) e, dessa forma, o autor pós-moderno sente-se livre para incorporar em seu próprio trabalho imagens e idéias já empregadas no passado por outros artistas, ou seja, para executar uma “canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas” (JAMESON, 2000, p.45).

Jameson aborda, ainda, as questões do tempo, da temporalidade e do sintagmático dentro da lógica cultural do capitalismo tardio. Segundo o teórico, se o sujeito perdeu sua capacidade de organizar suas experiências vividas, bem como seu passado e seu futuro de forma coerente em virtude desse descentramento da mônada, é de se esperar que sua produção estética converta-se em uma pletora de elementos fragmentários, heterogêneos e aleatórios (p.52). Jameson chama de “disjunção esquizofrênica” essa quebra, já estudada por Lacan, na cadeia de significantes que constituem um enunciado e geram significados: “Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo” (p.53). Essa estética esquizóide aliada ao senso de “enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas formas de temporalidade privada”

(p.32) instaura, portanto, um “interessante exercício de descontinuidades” (p.55) que permeia a produção artística pós-moderna.

Essa ruptura na cadeia de significantes está relacionada com as concepções desenvolvidas pelo movimento “desconstrucionista”, propulsionado por Jacques Derrida durante a década de 1960, e que foram importantes para os modos de pensamento pós-modernos (HARVEY, 1996, p.53). Dessa forma, o trabalho de Derrida estimula uma nova maneira de pensar sobre os textos e, conseqüentemente, de lê-los. Derrida sugere que a montagem e a colagem são práticas essenciais do pós-modernismo. Segundo suas teorias, a leitura de um texto fragmentário, instável, desconstruído, como os atualmente produzidos, permite diluir, minimizar o poder do autor de impor significados ao texto e oferecer uma narrativa contínua (HARVEY, 1996, p.53-55). Assim, o leitor pode recombinaar esses fragmentos da maneira que desejar, criar sua própria interpretação e ir jogando com os significantes da obra.

Relevantes para uma reflexão em torno do pós-modernismo são as contribuições adicionadas pela teórica canadense Linda Hutcheon. No livro *The Politics of Postmodernism* (1989), a pesquisadora argumenta que

parece razoável dizer que a preocupação inicial do pós-moderno é desnaturalizar algumas das características dominantes de nossos modos de vida; chamar a atenção para o fato de que aquelas entidades que nós irracionalmente experimentamos como “naturais” (elas poderiam até mesmo incluir o capitalismo, o patriarcado, o humanismo liberal) são de fato “culturais”; feitas por nós, não dadas a nós. (HUTCHEON, 1993, p.2)³⁰⁵

A narrativa, ou as “metanarrativas”, como denomina Jean-François Lyotard, portanto, parece ser a maneira pela qual essas entidades “legitimam a si mesmas” (CONNOR, 1992, p.30-32). No ensaio “Re-presenting the Past”, Hutcheon observa que a narrativa, em

³⁰⁵ [...] it seems reasonable to say that the postmodern's inicial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us.

estudos recentes, sobretudo em Lyotard, tem sido considerada uma “estrutura de criação humana” (HUTCHEON, 1993, p.62).³⁰⁶ Este pressuposto rompe com concepções tradicionais de que a narrativa seria um gênero “natural” ou determinado quando, na realidade, sabemos tratar-se de fruto de uma atividade de construção. Hutcheon afirma, ainda, que as formas narrativas familiares, dotadas de começo, meio e fim, denotam a existência de um processo de estruturação que impõe um significado, uma ordem, caracterizando, portanto, um “modo de representação ‘totalizante’” (1993, p.62).³⁰⁷ No prefácio de *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), cuja versão original em inglês foi publicada em 1987, a pesquisadora explica que

“totalizar” não significa apenas unificar, mas sim unificar com vista ao poder e ao controle, e, como tal, esse termo aponta para as relações ocultas de poder que estão por trás de nossos sistemas humanista e positivista para a unificação de materiais distintos, sejam estéticos ou científicos. (HUTCHEON, 1991, p.13)

Dessa forma, os modos “totalizantes” de representação indicam o processo pelo qual os historiadores, escritores, cientistas, teóricos, entre outros, de maneira consciente ou não, tornam seus textos coerentes, contínuos, unificados, teleológicos, porém, sempre impondo um controle e um domínio em relação a esse material, mesmo arriscando cometer violência contra esses elementos (HUTCHEON, 1993, p.62).

As concepções de Hutcheon são, portanto, interessantes para se repensar, por exemplo, a Historiografia, que, de acordo com sua visão, também deixou de ser considerada um registro objetivo e desinteressado do passado para tornar-se uma tentativa de compreendê-lo e dominá-lo por meio de trabalho, seja narrativo ou explicativo (HUTCHEON, 1993, p.64). Por essa razão, a “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991, p.21; HUTCHEON, 1993, p.66), termo cunhado pela autora para denominar as obras de arte literária que

³⁰⁶ [...] *human-made structure* [...].

³⁰⁷ [...] *mode of ‘totalizing’ representation*.

ficcionalizam personagens e acontecimentos históricos de maneira auto-reflexiva, resulta em um trabalho diferente daquele executado pelas narrativas historiográficas tradicionais com seu senso de unidade, fechamento e evolução. A atividade de narrativização desses eventos passados, portanto, “não é mais escondida; os acontecimentos não parecem mais falar por si mesmos” (HUTCHEON, 1993, p.66),³⁰⁸ mas são mostrados como narrativa conscientemente composta, construída e ordenada.

Como podemos perceber, os romances de fundo histórico pós-modernos buscam colocar o leitor em contato com as Histórias (no plural) dos perdedores, e não apenas com o discurso oficial dos vencedores, bem como do regional, colonial, dos marginalizados, dos excluídos e de mulheres assim como de homens (HUTCHEON, 1993, p.66). Na verdade, a multiplicidade de produtos estéticos engendrada por diversos grupos é uma tendência pluralista do pós-modernismo, que Harvey explicita nos seguintes termos: “A idéia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno” (HARVEY, 1996, p.52). O que as obras pós-modernas fazem é chamar a atenção para aquilo que não *cabe* nas narrativas-mestras (HUTCHEON, 1993, p.86), para o papel do que Hutcheon chama de “ex-cêntrico”, ou seja, a fronteira, o marginal, “seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia” (1991, p.29), provocando, assim, o descentramento da perspectiva monolítica dos discursos centristas e totalizantes da nossa cultura.

De acordo com Linda Hutcheon, o significado do relato histórico, dessa forma, deve ser encarado hoje como algo instável, contextual, relativo e provisório, como sempre foi, muito embora a tendência dos historiadores modernos seja a de esconder essas marcas da narrativização dos eventos brutos (HUTCHEON, 1993, p.72-74). O pós-modernismo tem, por essa razão, aberto a “caixa preta” do discurso histórico e explicitado a forma como o historiador utiliza-se de representações novelísticas para delinear a natureza narrativa de

³⁰⁸ [...] *is not hidden; the events no longer seem to speak for themselves* [...].

muitos desses conhecimentos. Todos os acontecimentos passados são “fatos” históricos em potencial, observa a pesquisadora, mas os que se tornam fatos são aqueles que são escolhidos para serem narrados (HUTCHEON, 1993, p.75). A ficção pós-moderna investiga essa distinção entre o acontecimento em estado bruto e o fato dotado de um significado. Por isso, os romances pós-modernos têm mostrado que o gênero “não-ficcional” é tão construído e narrativamente concebido quanto a ficção (1993, p.76).

Portanto, esse é o paradoxo do pós-modernismo: não podemos tomar conhecimento dos acontecimentos históricos do passado por meio de um acesso direto a esses eventos, mas por intermédio de evidências textuais como documentos, arquivos, fotografias, filmes, textos literários, entre outras formas, que não deixam de ser representações complexas e indiretas que chegaram até nós na atualidade (HUTCHEON, 1993, p.78). Desse modo, tais arquivos de natureza especificamente textual estão sujeitos a incontáveis problemas de hermenêutica, pois possibilitam diferentes interpretações devido ao fato de que esses elementos apenas podem outorgar *significado* e não *existência* aos acontecimentos do passado (HUTCHEON, 1993, p.80-82).

Nizia Villaça, no livro *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção* (1996), sintetiza esses procedimentos do pós-modernismo e argumenta que esse fenômeno

Insere-se na discussão mais ampla da crise da representação, da crise do sujeito, reconhecendo o momento atual como o da problematização, mais do que da negação, de todos os modelos e parâmetros. Opção pela multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas micro-abordagens em substituição à ortodoxia, aos macro-diagnósticos, às totalizações provenientes do desejo característico do racionalismo que orientou predominantemente o paradigma do saber no ocidente. (VILLAÇA, 1996, p.7)

Conforme buscamos salientar, portanto, durante esse breve percurso por algumas teorias do pós-modernismo, alguns artefatos estéticos produzidos atualmente oferecem uma arena propícia para a contestação da autoridade dos arquivos históricos bem como problematizam noções cristalizadas que concebem os discursos, sejam científicos, históricos ou literários como instrumentos capazes de produzir verdades irrefutáveis. Vejamos agora

como as perspectivas sugeridas pela indeterminação contribuem para a desnaturalização desses construtos discursivos.

4.2. O papel da indeterminação no *ethos* pós-moderno

Ihab Hassan refere-se ao seu ensaio “Culture, Indeterminacy, and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age” (1977) como “ficção inconclusiva do nosso tempo” (1987, p.46).³⁰⁹ Com isso, o teórico deseja explicitar a “ordem e desordem do conhecimento” (p.47) no atual cenário pós-moderno e problematizar o caráter de grandes instâncias como a linguagem, a verdade, a razão, entre outras. Hassan sugere que, a partir do século XIX, o desenvolvimento de teorias como a da relatividade e a formulação de outros pressupostos filosóficos sobre a natureza da realidade provocam uma espécie de desaparecimento gradual de noções unitárias de discurso, conhecimento e, por conseguinte, de sujeito como “uma idéia particular, uma figuração concreta da história” (p.53)³¹⁰. Por essa razão, a ingenuidade demonstrada pelo homem ao impor-se como significado e medida do valor de todas as coisas deixou de ser uma postura condizente com o *ethos* pós-moderno (p.48-53).

As teorias do pós-modernismo, como vimos, têm enfatizado o pluralismo de perspectivas artísticas, filosóficas, sociais, políticas, entre outras, que movimentam uma série de formas discursivas indeterminadas, lúdicas, provisórias, abertas, irônicas etc., (HASSAN, 1987, p.93) e visam, talvez, provocar uma “decisiva mutação histórica” (p.94)³¹¹ afetando todos os campos do discurso no ocidente. Um desses procedimentos discursivos é a indeterminação, ou, como prefere Hassan, as “indeterminações” (p.92)³¹², e uma série de processos que se relacionam ou se confundem com ela como a ambigüidade, a destotalização, a descontinuidade, a disjunção, além de vários outros procedimentos.

³⁰⁹ [...] *inconclusive fiction of our time.*

³¹⁰ [...] *as a particular idea, a concrete figuration of history.*

³¹¹ [...] *decisive historical mutation [...].*

³¹² [...] *indeterminacies [...].*

A indeterminação é um termo recentemente incorporado ao vocabulário crítico e indica os diversos significados sugeridos pela literatura a partir de estruturas inconclusivas, parciais e descontínuas, que, portanto, dificultam uma total interação do apreciador com os dados do universo imaginário. Embora seja muitas vezes confundida com a ambigüidade, Hassan postula que esta pode configurar-se um elemento que contribui para delinear o caráter da indeterminação (1987, p.92).

A ambigüidade, característica intrínseca ao discurso da arte, tem sido muitas vezes definida como uma palavra ou um texto que pode dar margem a dois ou mais sentidos de forma simultânea (BECKSON & GANZ, 1989, P.10) ou a possibilidade de um conteúdo veiculado por uma única frase variar dependendo das circunstâncias em que esse enunciado ambíguo é lido e interpretado (MARTIN, 1994, p.103-104). A indeterminação, por outro lado, é uma propriedade ainda mais profunda, que pode valer-se de vários dispositivos textuais como a aleatoriedade e a descontinuidade para afetar a interpretação da obra, ensejar a incerteza e estimular a dúvida quanto à autoridade do texto e sua suposta capacidade de expressar “verdades” incontestáveis. Nas palavras de Gerald Graff, “o conceito de indeterminação objetiva ameaçar a autoridade da literatura e da interpretação literária de uma maneira que o conceito de ambigüidade não alcançava” (1995, p.165).³¹³

Ainda que a literatura possua, por definição, um caráter indeterminado, o crítico Ihab Hassan reconhece na indeterminação um traço pós-moderno crucial, pois ela desafia noções clássicas de linguagem e de razão tradicionalmente concebidas como absolutas, completas e seguras (1987, p.62). Por este motivo, a indeterminação “evidencia uma limitação ou falha de um texto em cumprir seu propósito, seja este o propósito de uma obra literária de

³¹³ [...] *the concept of indeterminacy claims to threaten the authority of literature and literary interpretation in a way that the concept of ambiguity did not.*

expressar a verdade a respeito da condição humana, ou o propósito de um intérprete de apreender o significado da obra literária” (GRAFF, 1995, p.165).³¹⁴

Dessa forma, tomemos como exemplo o conto “Why, Honey?”, de Raymond Carver, coligido no volume de histórias *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976). Nesse texto de estrutura epistolar, uma mulher relata a trajetória de mentiras de seu filho, desde sua infância, passando pela formatura, pela carreira militar, até sua eleição para o cargo de governador. Como o filho, segundo essa narradora não-confiável, comete uma série de atos perversos ao longo de sua juventude e é incapaz de dizer a verdade, ela começa a temer por sua própria vida e passa a esconder-se dele, a trocar de nome e a sentir medo que seu filho, sendo agora um homem poderoso, possa querer matá-la.

Apesar de ela constantemente passar a idéia de que é apenas uma mãe enfrentando dificuldades para “criar um filho com as coisas do jeito que estão esses dias” (CARVER, 1992, p.174)³¹⁵, percebemos que seu empenho em arrancar dele “a verdade”, bem como seu cuidado materno são, muitas vezes, obsessivos, pois ela não consegue respeitar a individualidade do rapaz.

No conto de Carver, o passado, assim como a verdadeira identidade das personagens, seus caracteres, seus interesses etc., são “filtrados” por uma narradora que dá claras demonstrações de insanidade e paranóia, o que impossibilita o acesso do leitor a informações mais confiáveis. Seu relato não possui credibilidade, é um texto repleto de elipses, de “zonas indeterminadas” (ROSENFELD, 1998, p.33-35). O tempo todo ela tenta convencer o leitor de que seu filho é uma espécie de monstro e, para validar seu discurso, narra uma série de episódios ambíguos, em uma tentativa de representação do passado.

A natureza indeterminada do relato da mãe torna-se evidente desde o primeiro parágrafo do conto devido à obscuridade dos fatos narrados e a maneira como a narradora

³¹⁴ [...] *bespeaks a limitation or failure of a text to fulfill its purpose, whether this be a literary work's purpose of expressing the truth about the human condition, or an interpreter's purpose of arresting the meaning of the literary work.*

³¹⁵ [...] *to raise a child with things the way they are these days [...].*

tenta manipular as palavras, construir seus argumentos, impor sua rígida ordem aos fatos, porém, omitindo informações cruciais da história por, talvez, sentir-se receosa de que esses dados possam porventura contradizer seu relato. Por essas razões, “Why, Honey?” configura-se um depoimento parcial, incongruente e que dificulta a totalização dos significados sugeridos pelo texto. Nesse sentido, o crítico Gerald Graff argumenta que

As obras literárias ‘tematizam’ (ou escolhem como tema) esses conflitos que as fazem indeterminadas — conflitos entre a afirmação que as obras fazem de contar a verdade, representar o mundo e apresentar um retrato autoritário das coisas, e a forma como seu status de linguagem e ficção leva essas afirmações a um questionamento. Em outras palavras, a teoria não é apenas de que as obras literárias são indeterminadas, mas de que elas são, em algum nível, comentários sobre sua própria indeterminação. (GRAFF, 1995, p.171-172)³¹⁶

Dessa maneira, um conto como “Blackbird Pie”, de Raymond Carver, conforme estudaremos de modo mais preciso adiante, tematiza a impossibilidade ou dificuldade experimentada pelo narrador do texto literário de manipular de modo rigoroso as unidades significativas do mundo imaginário da obra literária e de fornecer uma visão totalizante desses mesmos elementos, capaz de suscitar o completo “preenchimento concretizador” (ROSENFELD, 1998, p.17) do leitor. Com isso, o narrador deixa de constituir-se como instância teleológica confiável incumbida da função de representar de maneira totalizante os dados narrados e passa a protagonizar seu próprio colapso como eixo estável responsável por apreender e dar sentido ao universo ficcional projetado pelo texto. A impossibilidade do narrador de fornecer uma “verdade” totalizante dos fatos narrados é, em alguns casos, manifestada no artefato literário por meio de uma narrativa repleta de áreas elípticas, descontínuas e, sobretudo, indeterminadas. No entanto, como observa Ihab Hassan, a indeterminação pode assumir outras formas no âmbito da obra de arte:

A indeterminação nas artes tem muitos disfarces. [...] E ela assume inúmeras formas artísticas: colagens, montagens, [...] arte conceptual, minimalismo, poesia concreta [...] formas parciais, descontínuas, [...], lúdicas, ou auto-reflexivas de todo tipo e muito mais.

³¹⁶ *Literary works ‘thematize’ (or take as their theme) those conflicts that make them indeterminate — conflicts between the claims the works make to tell the truth, represent the world, and present an authoritative picture of things, and the way their status as language and fiction calls these claims into question. In other words, the theory is not only that literary works are indeterminate, but that they are at some level commentaries on their own indeterminacy.*

Todas essas ‘artes’ tendem, através de diversos meios, a adiar fechamentos, frustrar expectativas, promover abstrações, sustentar uma divertida pluralidade de perspectivas, e, geralmente, balançar o chão do significado junto ao seu público. (1987, p.73)³¹⁷

A pluralidade de perspectivas induzida pelas estruturas indeterminadas do texto e estimulada pelo pós-modernismo tende a subverter os princípios aristotélicas de enredo como um tecido “singular, uno e completo” (MAGALHÃES JR., 1973, p.16), um “todo [...] que contém um começo, um meio e um fim” (ARISTOTLE, VII, 1992, p.54).³¹⁸ Assim, o texto tende a fragmentar-se, a jogar com a linguagem, visar a incompletude e a parcialidade, estimulando, dessa maneira, a atitude analítica e frustrando as expectativas do leitor.

Leonard Ashley, no livro *The History of the Short Story*, sugere que o conto produzido atualmente muitas vezes fornece apenas uma espécie de “‘walk away’ ending”, ou seja, um final em que não há uma resolução rigorosa da intriga e, portanto, muitos fatos ficam em suspenso, indeterminados, dependendo da mediação das lacunas, que deve ser realizada pelo leitor:

Em vez de haver uma resolução habilmente manipulada do conflito central, muitos contos hoje não contêm conclusões claramente definidas. Nada acontece no sentido de configurar todas as coisas da forma ‘correta’. Ao contrário, o leitor é deixado para meditar sobre as implicações da visão do autor de uma situação e deve trabalhar à sua própria maneira no sentido de buscar alguma conclusão. (ASHLEY, 1984, p.26)³¹⁹

Passemos agora à análise do conto “Blackbird Pie”, no qual Raymond Carver articula seu texto valendo-se de alguns desses expedientes discursivos parciais, descontínuos e indeterminados, que instalam e subvertem as noções de conclusão, causalidade e totalização da narrativa.

³¹⁷ [...] indeterminacy in the arts has many guises. [...] And it takes innumerable artistic forms: collages, montages, [...] concept art, minimalism, concrete poetry, [...] absurdist, uncanny, and fantastic modes, partial, discontinuous, decreative, ludic, or self-reflexive forms of every kind, and many more. All these ‘arts’ tend, by diverse means, to delay closures, frustrate expectations, promote abstractions, sustain a playful plurality of perspectives, and generally shift the grounds of meaning on their audiences.

³¹⁸ A whole [...] which has a beginning, a middle, and an end.

³¹⁹ [...] instead of there being a cleverly manipulated resolution of the central conflict, many short stories today contain no clearly defined conclusion. Nothing happens to set everything ‘right.’ Instead, the reader is left to meditate on the implications of the author’s view of a situation and must work his own way toward some conclusion.

4.3. Marcas do pós-modernismo em “Blackbird Pie”

Em “Blackbird Pie”, penúltimo conto de Raymond Carver, coligido no volume *Where I’m Calling From: New and Selected Stories* (1989), um homem, cujo nome não nos é revelado, narra os insólitos acontecimentos da noite em que sua esposa o deixou. O narrador afirma que tem uma boa memória e que, portanto, tem facilidade “para se lembrar de nomes e datas, invenções, batalhas, tratados, alianças e coisas desse tipo” (1989c, p.491-492).³²⁰ Ironicamente, porém, ele não se lembra do local exato onde colocou uma suposta carta que teria sido escrita a ele por sua esposa na noite da separação. O narrador estranha o teor da missiva, pois, embora “os sentimentos expressos na carta poderiam ter pertencido à [sua] esposa [...] a caligrafia não era a caligrafia dela (1989c, p.494).³²¹ Ele a relê repetidas vezes, mas não consegue encontrar uma explicação plausível para esse fato tão peculiar já que ele e a esposa viviam sozinhos e, dessa forma, “ninguém mais — até onde [ele] sabia, de qualquer forma — estava na casa e poderia ter escrito a carta” (p.495).³²² Decidido a investigar, ele caminha pela casa e descobre uma manada de cavalos pastando em seu gramado. Sua esposa, “vestida em suas melhores roupas” (p.502),³²³ está acariciando os cavalos que haviam escapado de uma fazenda nas proximidades, e então diz a ele que o está deixando. O narrador sente-se muito confuso e vulnerável. Em seguida, chegam a viatura do xerife e a caminhonete do proprietário dos cavalos. A mulher consegue que o fazendeiro, após ter recolhido seus cavalos, “leve-[a] até à cidade e [...] deixe-[a] na rodoviária” (p.507).³²⁴ E, deste modo, ela vai embora e deixa o marido, estático, “no nevoeiro, assistindo-a partir” (p.509)³²⁵.

³²⁰ [...] *to remember names and dates, inventions, battles, treaties, alliances, and the like.*

³²¹ [...] *the sentiments expressed in the letter may have belonged to [his] wife [...] the handwriting was not her handwriting.*

³²² *No one else — to [his] knowledge, anyway — was in the house and could have penned the letter.*

³²³ [...] *dressed in her best clothes.*

³²⁴ [...] *carry [her] into town and [...] drop [her] off at the bus station.*

³²⁵ [...] *in the fog watching her drive off.*

A partir dessa situação, o narrador-personagem inicia um complexo processo de reconstituição dos acontecimentos passados de sua vida, em uma busca de representar e de compreender a sua própria experiência.

“Blackbird Pie”, desde seu primeiro parágrafo, instaura um questionamento interessante da autenticidade de uma carta de rompimento e da dificuldade desse mesmo elemento textual em iluminar questões obscuras do passado do casal em crise representado na história. Esses expedientes são problematizados pelo narrador, que, embora admita que as acusações presentes na carta podem ter sido imputadas a ele por sua esposa, a caligrafia com a qual a suposta carta foi redigida não condiz com a grafia cursiva de sua mulher: “O mais importante, portanto, a caligrafia não era da minha esposa. Mas, se não era a caligrafia dela, então de quem era? (1989c, p.491)³²⁶

O narrador, que se diz habilidoso em recordar-se de tudo aquilo que lê (1989c, p.491), afirma estar convencido de que a caligrafia presente na carta não pertence à sua esposa e então recorre a diversas outras evidências textuais para validar seu parecer. O narrador remete à “pré-história” (1989c, p.495)³²⁷ de seu relacionamento com sua mulher e assegura que “ela escrevia cartas para mim todos os dias em que estava distante e ela esteve distante por dois anos, sem contar os feriados e as férias de verão” (p.495).³²⁸ Graças à sua “habilidade de recordar-se de nomes e datas” (p.491)³²⁹ e ao seu esforço em conferir a tudo um senso de exatidão, ele faz uma estimativa de que, durante todo o seu relacionamento com sua mulher, descontados os períodos de ausência e de incomunicabilidade, o narrador teria recebido cerca de “mil e setecentas ou possivelmente mil e oitocentas cartas manuscritas dela”, sem mencionar os “outros centenas, talvez milhares de bilhetes informais” (p.496).³³⁰ Dessa

³²⁶ *Most important, however, the handwriting was not my wife's handwriting. But if it wasn't her handwriting, then whose was it?*

³²⁷ *[...] pre-history days [...].*

³²⁸ *She wrote letters to me every day that she was away, and she was away for two years, not counting holidays and summer vacations.*

³²⁹ *[...] ability to remember names and dates.*

³³⁰ *[...] seventeen hundred or possibly eighteen hundred and fifty handwritten letters from her, [...] hundreds, maybe thousands, more informal notes.*

forma, o narrador de “Blackbird Pie” acredita que, com base nos milhares de outros textos já produzidos por sua esposa e “arquivados” em sua espantosa memória, ele pode afirmar com a precisão de um perito especializado, que esse último texto, essa carta de despedida, por meio de um método comparativo de caligrafias, definitivamente não provém de sua esposa ou, pelo menos, não foi escrita por ela de próprio punho.

A discrepância detectada pelo narrador na carta de rompimento leva-o a reagir com receio e estranhamento diante desse inusitado elemento textual, o qual ele se propõe a recriar, valendo-se, para tanto, das informações que “se fixam em [sua] cabeça” (p.493)³³¹ e da sua habilidade de memorização: “Eu me lembro. Então, quando digo que posso recriar a carta — a porção que eu li e que cataloga as acusações contra mim — eu falo sério” (p.493).³³²

Porém, a proposição do narrador de recriar a carta de sua esposa a partir de sua memória resulta em uma atividade, no mínimo, problemática, uma vez que essa recriação é parcial em ambas as acepções do termo. Em primeiro lugar, o narrador não tem um conhecimento total do texto, pois só se deu ao trabalho de ler a “porção [...] que cataloga as acusações” contra ele (p.493) e, mesmo que quisesse ler toda a carta, isso seria impossível, pois ele mesmo explica que a perdeu: “Eu não li [a carta] na íntegra, e não lerei, posto que não consigo encontrá-la agora” (p.496).³³³ Além disso, sua recriação da carta é também parcial porque, como a questão da separação envolve duas partes litigantes, o narrador, que mais tarde dá mostras de não ser um enunciador confiável, pode muito bem ter omitido o restante da carta para não revelar informações que pudessem comprometê-lo, expondo apenas os trechos em que ele aparece como vítima dos acontecimentos, visando, com isso, criar um sentimento de empatia no leitor.

Dessa forma, “Blackbird Pie” inscreve-se no cerne de várias discussões relevantes para os estudos do pós-modernismo. A primeira delas relaciona-se exatamente à natureza

³³¹ [...]stick in [his] head.

³³² I remember. So when I say I can re-create the letter — the portion that I read, which catalogues the charges against me — I mean what I say.

³³³ [...] I haven't read it through in its entirety, and won't, since I can't find it now.

eminentemente textual do trecho da carta inserida no relato, também este de natureza textual, do narrador e a falta de credibilidade desse texto.

No conto de Carver, os acontecimentos passados, assim como a verdadeira procedência da carta são postos em dúvida. A única forma de acesso que o leitor encontra ao documento textual da esposa é por intermédio de uma recriação problemática feita por um narrador que, embora afirme que sua “memória prestava-[l]he] bons serviços” (p.492),³³⁴ é capaz de fornecer apenas uma evidência circunstancial do que estaria escrito na carta de despedida. Em outras palavras, o leitor somente pode inferir as razões que levaram a esposa a deixar seu marido por meio de uma representação textual de outra representação textual. Se essa carta, tal como aparece no texto, realmente existiu algum dia do passado, o que o narrador nos fornece no conto é uma recriação textual no presente desse suposto texto perdido. Temos, assim, um processo bastante complicado e sujeito a todo o tipo de desconfiança e contradição.

Como o passado não nos é acessível, o que nos resta são representações desses acontecimentos. Portanto, nenhum tipo de representação de eventos ocorridos, seja feita de maneira “objetiva” por um historiador, seja tematizada em obras de ficção, está isenta de interpretações, modificações, fabricações de acordo com os interesses do enunciador. Podemos, então, afirmar que a atitude do narrador do conto ao tentar outorgar credibilidade ao seu relato, inclusive anexando trechos da carta recriada como forma de prova documental, o que, a princípio, poderia passar por fidelidade factual, com um ar de autenticação realista, na verdade, induz mais ao erro do que à uma ilusão de objetividade.

Dessa maneira, a recriação da suposta carta é inserida no corpo do discurso ficcional como um elemento “paratextual, [...] como uma espécie de colagem” (HUTCHEON, 1993, p.87-88).³³⁵ Há lacunas em branco entre o enunciado do narrador e o corpo da carta recriada, cujas margens também são afastadas em relação ao restante do texto. Essa estratégia

³³⁴ [...] *memory stood [him] in good stead.*

³³⁵ [...] *paratextual, [...] a kind of collage [...].*

cria uma espécie de moldura em branco separando essas inserções do resto do conto justamente para conferir uma aparência de evidência documental a elas:

As coisas se fixam na minha cabeça. Eu me lembro. Então, quando digo que posso recriar a carta — a porção que eu li e que cataloga as acusações contra mim — eu falo sério. Em parte, a carta continha o seguinte:

Querido,

As coisas não estão bem. As coisas, de fato, estão péssimas. As coisas têm ido de mal a pior. E você sabe do que eu estou falando. Nós chegamos ao fim da linha. Está acabado entre nós. Ainda assim, eu me pego desejando que nós tivéssemos conversado a respeito disso.

[...]

Em todo caso. Não há culpa. *Não há culpa*. Esta carta não tem nada a ver com isso. *Eu quero falar sobre nós*. Eu quero falar sobre o *agora*. O momento chegou, sabe, para admitirmos que *o impossível* aconteceu. [...]

Eu li até aqui e parei. Alguma coisa estava errada. Alguma coisa não estava cheirando bem na Dinamarca. (CARVER, 1989c, p.493-494)³³⁶

Contudo, qualquer tentativa por parte do narrador em dar uma impressão de fidelidade documentária à carta de sua esposa é irremediavelmente minada por sua flagrante parcialidade. Em vez de validar sua versão dos fatos, o narrador apenas consegue ressaltar o caráter ficcional e impreciso de sua recriação, pois, contrariando as convenções realistas de representação, a própria configuração do cabeçalho e de outros elementos que marcam a forma epistolar, conforme observa Hutcheon, já apontam para o caráter “ficcional e o padrão organizacional” do texto (1993, p.85-86).³³⁷ Além disso, se levarmos em consideração que a carta apresentada pelo narrador não é um documento, mas uma mera representação, uma recriação, uma reminiscência de um texto epistolar que o narrador não leu por completo e cuja

³³⁶ *Things stick in my head. I remember. So when I say I can re-create the letter — the portion that I read, which catalogues the charges against me — I mean what I say.*

In part, the letter went as follows:

Dear,

Things are not good. Things in fact, are bad. Things have gone from bad to worse. And you know what I'm talking about. We've come to the end of the line. It's over with us. Still, I find myself wishing we could have talked about it.

[...]

In any case. No blame. No blame. That's not what this letter is about. I want to talk about us. I want to talk about now. The time has come, you see, to admit that the impossible has happened. [...]

I read this far and stopped. Something was wrong. Something was fishy in Denmark.

³³⁷ [...]*fictive*[...] and the organizational patterning [...].

existência chega a ser duvidosa, sua estratégia de inserir no discurso narrativo um recurso paratextual revela-se ainda mais questionável.

Outros fatores também denunciam a inautenticidade dos fragmentos textuais que o narrador introduz em seu relato e alega serem recriações da carta de sua esposa. No terceiro parágrafo do conto, por exemplo, o narrador tenta dar uma demonstração de sua acurada memória oferecendo um longo rol de fatos e personagens históricas que, à primeira vista, não compartilham de nenhuma ligação coerente entre si (CARVER, 1989c, p.491-493). Além disso, a questão da profissão do narrador também não é elucidada, porém, todos os indícios, como analisaremos a seguir, levam a crer que se trate de um historiador. Mas, ao reproduzir, ao recriar um trecho da carta de sua esposa, a passagem menciona diversas personagens históricas e literárias, mais precisamente, célebres casais que viveram relacionamentos conturbados³³⁸: “O tempo chegou e já se foi para nós — nós, você e eu — colocarmos todas as cartas na mesa. Tu e eu. Lancelot e Guinevere. Abélard e Héloïse. Tróilo e Cressida. Píramo e Tisbe. JAJ e Nora Barnacle, etc. Você sabe do que eu estou falando” (p.499)³³⁹. Dessa forma, o suposto texto da esposa aparece permeado pelo discurso histórico do narrador, o que, de fato, coloca em dúvida a autoria da carta.

O narrador também estranha que embora sua “esposa *nunca* grifava suas palavras para dar ênfase. Nunca. Não me recordo de um único exemplo dela fazendo isso” (p.496)³⁴⁰, a suposta carta deixada por ela é cheia de palavras grifadas. Contudo, o hábito de destacar palavras, na verdade, pertence ao narrador. Seu texto é cheio de expressões e até de frases inteiras marcadas em itálico e seu estilo de escrita é marcado pela repetição enfática de

³³⁸ O romance ilícito de Lancelot e da rainha Guinevere, esposa do rei Arthur, escandalizou a Bretanha medieval; O filósofo francês Peter Abélard (1079-1142) e a jovem Héloïse (1101-1164) viveram um trágico relacionamento que desafiou a tradicional família de Héloïse e culminou com a emasculação de Abélard e no enclausuramento dos dois amantes em um convento (LOMBARDI, 2004, p.1); Nora Barnacle (1884-1951) foi a esposa de James Joyce (1882-1941) (JOYCE, 1996, p.1-2); Tróilo e Cressida, bem como Píramo e Tisbe, são figuras mitológicas que protagonizam, respectivamente, as peças *Troilus and Cressida* e *A Midsummer's Night Dream* de Shakespeare.

³³⁹ *The time has come and gone for us — us, you and me — to put all our cards on the table. Thee and me. Lancelot and Guinevere. Abélard and Héloïse. Troilus and Cressida. Pyramus and Thisbe. JAJ and Nora Barnacle, etc. You know what I'm saying.*

³⁴⁰ [...] *wife never underlined her words for emphasis. Never. I don't recall a single instance of her doing this.*

termos: “Isto é, qualquer um poderia encontrar-se em uma situação que é completamente atípica e, *dada a pressão do momento*, fazer alguma coisa que não é característica e traçar uma linha, a mais simples *linha*, sob uma palavra, ou talvez sob uma frase inteira” (p.496).³⁴¹

Dada a precariedade dessas representações textuais em possibilitar uma interação mais confiável com os acontecimentos passados e a questão da autoria duvidosa da carta que, de maneira irônica, aponta para o próprio narrador, somos levados a questionar sua sanidade mental e sua credibilidade como enunciador.

Uma série de indícios, fornecidos pelo próprio protagonista, estimulam até mesmo um leitor menos atento a pressentir a inconfiabilidade desse narrador. De início, ele lamenta ter perdido a carta de sua esposa pois, se a tivesse em mãos no momento de sua narração, poderia reproduzi-la de maneira mais fiel: “Eu queria nesse momento que tivesse guardado a carta, então poderia reproduzi-la até a última vírgula, o último ponto de exclamação descortês” (p.491).³⁴² Não obstante ele reconheça a dificuldade de reproduzir a carta na íntegra, pois “eu a perdi, ou a extraviei [...] [enquanto] estava limpando minha escrivaninha e posso tê-la acidentalmente jogado fora” (p.491)³⁴³ o narrador, mais adiante, afirma, de maneira irônica, que ele consegue “lembrar-se de cada palavra” que lê (1989c, p.491),³⁴⁴ e que, portanto, é capaz de recriar a carta extraviada: “Eu me lembro. Então, quando digo que posso recriar a carta [...] eu falo sério (1989c, p.493).³⁴⁵

Outro forte indício aponta para a confusão mental do narrador de “Blackbird Pie”. Ele nos informa que havia “recém se recuperado de uma doença que [o] impedia de fazer a maioria das coisas” (p.494).³⁴⁶ Embora ele não especifique qual a natureza exata de seu problema de saúde, aparentemente sério, somos levados a crer que se trate de alguma espécie

³⁴¹ *That is, anyone could find himself in a situation that is completely atypical and, given the pressure of the moment, do something totally out of character and draw a line, the merest line, under a word, or maybe under an entire sentence.*

³⁴² *I wish now I'd kept the letter, so I could reproduce it down to the last comma, the last uncharitable exclamation point.*

³⁴³ *I lost it, or else misplaced it [...] cleaning out my desk and may have accidentally thrown it away.*

³⁴⁴ [...] *recall every word [...].*

³⁴⁵ *I remember. So when I say I can re-create the letter [...] I mean what I say.*

³⁴⁶ [...] *just recovered from an illness that had set [him] back in most things.*

de distúrbio psicológico dada a série de atitudes incoerentes do narrador. Além disso, o conto faz repetidas referências ao denso nevoeiro que imperava na noite em que a história acontece e que turvava a visão da personagem, impedindo-o de ver com clareza: “Uma pessoa não consegue enxergar nada neste nevoeiro” (1989c, p.507),³⁴⁷ comenta Frank, o fazendeiro, ao chegar à casa do narrador. A utilização que Carver faz dessa névoa que envolve o ambiente do conto é mais um forte indício de insanidade e, simbolicamente, sugere a vulnerabilidade emocional e mental do narrador-personagem, de sua visão nebulosa dos fatos.

A seqüência dos cavalos que entram no gramado da casa do narrador e a paisagem nebulosa que domina o ambiente é uma cena recorrente na obra de Carver. O conto “Call If You Need Me”, descoberto pela viúva do escritor americano na biblioteca da Ohio State University, em 1999, apresenta uma seqüência semelhante (2001, p.71-73). A cena dos cavalos também é mencionada no poema “Late Night With Fog and Horses”, do premiado livro de poesia *Where Water Comes Together With Other Water* (1985):

Eles estavam na sala de estar. Dizendo
adeus. A perda ressoando em seus ouvidos.
Haviam passado por muita coisa juntos, mas agora
não podiam dar nem mais um passo. Além disso, para ele
havia uma outra pessoa. As lágrimas estavam caindo
quando um cavalo saiu do nevoeiro
e pisou no quintal. E então um outro, e
mais um outro. Ela foi lá fora e disse,
— De onde vocês vieram, doces cavalinhos?
e caminhou no meio deles, chorando,
tocando seus flancos. Os cavalos começaram
a pastar no gramado. (1986, p.100-101)³⁴⁸

Nesse poema, cujo título, “Late Night With Fog and Horses”, soa como o nome de uma pintura, o surgimento dos cavalos, a situação do casal e a presença quase física da neblina conferem ao texto um clima de alucinação. Por esse motivo, a aparência indistinta, evanescente, onírica e ilógica dos acontecimentos representados tanto no poema como em

³⁴⁷ *A fellow can't see anything in this fog.*

³⁴⁸ *They were in the living room. Saying their / goodbyes. Loss ringing in their ears. / They'd been through a lot together, but now / they couldn't go another step. Besides, for him / there was someone else. Tears were falling / when a horse stepped out of the fog / into the front yard. Then another, and / another. She went outside and said, / "Where did you come from, you sweet horses?" / and moved in amongst them, weeping, / touching their flanks. The horses began / to graze in the front yard [...].*

“Blackbird Pie” colaboram para o aspecto surrealista da cena. Da mesma maneira que a bruma ao redor da ilha de Avalon na tetralogia *The Mists of Avalon* (1982-1983), de Marion Zimmer Bradley, aprisiona e ilude o rei Artur e os outros cavaleiros distraídos, o nevoeiro que envolve o espaço onde se passa o relato de “Blackbird Pie” denuncia o estado mórbido e confuso do protagonista.

É sabido que um narrador que conta sua própria história ou a de outrem, que, por esse motivo, utiliza os mecanismos gramaticais da “primeira pessoa”, muito embora Genette argumente que essa é uma designação imprópria (1979, p.243), torna, ainda que isso possa soar controverso, seu relato suscetível a desconfianças e problematizações devido ao fato de essa situação narrativa envolver um grau de subjetividade muito grande. O estudioso Wallace Martin explicita essa noção nos seguintes termos:

Qualquer narrativa em primeira pessoa [...] pode provar-se *inconfiável*, pois parte de um eu que escreve ou fala e dirige-se a alguém. Essa é a condição do discurso, no qual, como sabemos, a possibilidade de dizer a verdade cria a possibilidade de se entender e perceber algo de forma equivocada, ou até mentir. (1994, p.142)³⁴⁹

A obra de Raymond Carver é prolífica nesse tipo de “narrador duvidoso”, ou seja, narradores que explicitamente inspiram a dúvida e a desconfiança do leitor. Esse é o caso de contos como, por exemplo, “Why, Honey?” do volume *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976); a versão de “Mr. Coffee and Mr. Fixit”, coligida em *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), entre outros textos do autor. Esse procedimento está vinculado de maneira direta ao fato de Carver, em seu processo de escrita, adotar a “função testemunhal” do narrador (GENETTE, 1979, p.254-255), isto é, o enunciador dá um depoimento no qual narra, com evidente parcialidade, episódios de sua vida, que não deixam de envolver outras personagens, quase sempre recorrendo à sua memória dos fatos, conferindo ao relato o seu ponto de vista unilateral, altamente subjetivo e que enseja uma série de questionamentos pertinentes à confiabilidade e à autenticidade da história que conta. Genette observa ainda que

³⁴⁹ Any first-person narrative [...] may prove unreliable because it issues from a speaking or writing self addressing someone. This is the condition of discourse, in which, as we know, the possibility of speaking the truth creates the possibility of misunderstanding, misperceiving, and lying.

essa função é orientada para o próprio narrador e para a relação ideológica que ele mantém com seu testemunho:

[Essa é uma relação] afetiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si; [...] Mas as intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história podem tomar também a forma mais didática de um comentário autorizado da ação: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a função ideológica do narrador [...]. (GENETTE, [197-], p.255)

A relação emotiva do narrador com a sua própria história e a conseqüente omissão do âmbito do discurso ficcional de elementos que explicariam ou justificariam as atitudes e pensamentos das personagens colaboram para a ruína de expedientes como os efeitos de continuidade e de fechamento do texto, instaurando, assim, um amplo campo de ação para noções pós-modernas como a destotalização e a indeterminação.

O narrador de “Blackbird Pie” é acometido por diversos entraves que sugerem sua confusão mental e, por conseguinte, comprometem a credibilidade de seu relato. Ele próprio parece perceber isso e, a certa altura de seu testemunho, hesita em prosseguir e indaga: “O que mais posso dizer e ainda manter a credibilidade?” (1989c, p.495)³⁵⁰. No entanto, por mais que ele tente entender sua própria experiência e, de certa forma, impor alguma ordem às suas reminiscências nebulosas, o narrador parece perder-se ainda mais no labirinto de seus próprios construtos mentais.

Muito de sua confusão psicológica e de sua angústia devem-se à sua dificuldade em estabelecer relações de forma adequada entre os acontecimentos de seu passado, em articular e compreender os fatos que o levaram a essa situação tão delicada. Além de seu flagrante distúrbio mental, o narrador parece incapaz de analisar os fatos com o mínimo de profundidade, de reconhecer seus significados implícitos e de entendê-los com clareza. Sua visão das coisas e dos seres que o rodeiam é limitada e bastante superficial:

Então um homem corpulento vestindo uma capa de chuva saiu do carro. Era um homem mais robusto que o fazendeiro e também usava um chapéu de caubói. Porém, sua capa de chuva estava aberta e eu pude ver uma pistola presa à sua cintura. Ele só podia ser o xerife

³⁵⁰ *How much more can I say and still retain credibility?*

adjunto. Apesar de tudo o que estava acontecendo e da ansiedade que eu sentia, achei que *valia a pena* mencionar que ambos os homens estavam usando chapéus. (CARVER, 1989c, p.503-504)³⁵¹

O narrador não só demora para compreender o que está acontecendo, atendo-se a pormenores irrelevantes do vestuário das personagens, como também confunde os objetos e faz analogias absurdas:

[O carro] foi seguido, um minuto depois, por uma caminhoneta puxando o que parecia ser um trailer para cavalos, apesar de que, com o nevoeiro, era difícil distinguir. Poderia ter sido qualquer coisa — um enorme forno portátil, digamos. [...] Ambos os veículos mantinham seus faróis acesos e seus motores funcionando, o que contribuía para o aspecto estranho, bizarro das coisas. (CARVER, 1989c, p.503)³⁵²

A vulnerabilidade emocional do protagonista e sua provável insanidade, figurativizada pelo nevoeiro que se forma ao redor de sua casa no campo e que torna sua visão dos fatos indistinta, sugerem sua incapacidade de apreender e de interagir com a complexidade de sua própria experiência. Isso denuncia um problema epistemológico do narrador, que também estrutura seu relato de maneira problemática, valendo-se de estratégias narrativas como a inserção de metatextos, que apenas provam ser evidências circunstanciais, meras representações incertas, sem nenhum peso documental nem compromisso efetivo com a autenticidade.

Em sua incapacidade de configuração dos elementos fornecidos pelo seu cotidiano, ele falha em perceber, ou pelo menos age como se não percebesse, a dimensão de sua culpa no colapso de seu casamento. No entanto, uma análise mais atenta dos sentidos sugeridos pelos variados procedimentos discursivos que o enunciador dissemina ao longo de seu relato pode levar-nos a elaborar hipóteses interessantes no sentido de elucidar o caráter do narrador e sua relação com a esposa.

³⁵¹ *Then a big man in a raincoat got out of the car. He was a much bigger man than the rancher, and he, too, was wearing a cowboy hat. But his raincoat was open, and I could see a pistol strapped to his waist. He had to be the deputy sheriff. Despite everything that was going on, and the anxiety I felt, I found it worth noting that both men were wearing hats.*

³⁵² [...] *was followed, a minute later, by a pickup truck pulling what looked like a horse trailer, though with the fog it was hard to tell. It could have been anything — a big portable oven, say. [...] Both vehicles kept their headlights on and their engines running, which contributed to the eerie, bizarre aspect of things.*

Em determinado momento do conto, por exemplo, a esposa reclama da crueldade do marido, a quem ela chama de “garoto”, e, consciente da dificuldade que ele tem de compreender os fatos, explica-lhe o motivo da separação em termos quase pueris: “Ela disse, ‘Havia essa garota [a própria esposa], sabe. Você está ouvindo? E essa garota amava tanto esse garoto. [...] Mas o garoto — bem, ele cresceu [e] tornou-se cruel sem ter a intenção de ser cruel’” (CARVER, 1989c, p.503).³⁵³ Elementos disfóricos como a violência e a crueldade são evocados constantemente ao longo do texto. Partindo deste pressuposto, podemos concluir que, mais do que uma forma de ostentar sua erudição e atestar sua memória privilegiada, os episódios históricos selecionados pelo marido com tanto entusiasmo apenas prefiguram as barbáries e o horror das guerras e sugerem, na verdade, a crueldade implícita do próprio narrador:

se me pedissem agora mesmo para [...] falar a respeito de Cartago, aquela cidade arrasada pelos romanos após a derrota de Hannibal [...], eu poderia falar. Se solicitado para falar sobre a Guerra dos Sete Anos, a dos Trinta Anos ou a Guerra dos Cem Anos, ou simplesmente a Primeira Guerra Silesiana, eu poderia ir em frente com o grande entusiasmo e confiança. (CARVER, 1989c, p.492)³⁵⁴

Ao falar das baixas dos exércitos em combates, o narrador parece não se sensibilizar com as perdas humanas e, em seu apego à precisão, restringe-se a uma comparação meramente matemática: “Mais uma coisinha. As perdas dos franceses e dos russos em um dia em Borodino somadas eram de setenta e cinco mil homens — o equivalente em fatalidades a um avião jumbo lotado espatifando-se a cada três minutos do café da manhã até o pôr do sol” (1989c, p.492).³⁵⁵

O título do conto, por exemplo, faz referência à uma canção infantil muito popular em países de língua inglesa, chamada “Four and Twenty Blackbirds Baked in a Pie” ou “Sing

³⁵³ *She said, ‘There was this girl, you see. Are you listening? And this girl loved this boy so much. [...] But the boy — well, he grew up [...] got cruel without meaning to be cruel [...].’*

³⁵⁴ *[...] if I were asked right now to [...] talk about Carthage, that city razed by the Romans after Hannibal’s defeat [...], I could do so. If called upon to talk about the Seven Years’ War, the Thirty Years’, or the Hundred Years’ War, or simply the First Silesian War, I could hold forth with the greatest enthusiasm and confidence [...].*

³⁵⁵ *Something else. The combined French and Russian losses in one day at Borodino were seventy-five thousand men — the equivalent in fatalities of a fully loaded jumbo jet crashing every three minutes from breakfast to sundown.*

a *Song of Sixpence*”, sobre um bobo da corte que tem a idéia de colocar vinte e quatro melros vivos dentro de uma torta para o rei. Dessa forma, quando o monarca fosse comê-la, os pássaros começariam a cantar e seria muito divertido. Contudo, os melros, ultrajados com tamanha violência, resolvem se vingar da cozinheira que preparara a iguaria e arrancam-lhe o nariz (GUIDI, 2004, p.11). Embora a cantiga tenha um aspecto lúdico, há um alto grau de sadismo e crueldade implícitos:

Cante uma canção de seis “pence” ou um punhado de centeio
Vinte e quatro melros assados dentro de uma torta.
Quando a torta foi aberta, os pássaros começaram a cantar,
Oh! não era um prato delicioso para se colocar perante o rei?
O rei estava na tesouraria contando seu dinheiro,
A rainha estava no salão comendo pão e mel
A criada estava no jardim pendurando as roupas,
Quando veio um melro e arrancou seu nariz! (GUIDI, 2004, p.12)³⁵⁶

Uma imagem análoga à da mutilação de narizes aparece em outra passagem do conto, na qual o narrador menciona o combate dos cristãos no século XVI contra as hordas árabes, lideradas pelo temido Ali Muezzin Zade, “um homem que apreciava cortar pessoalmente os narizes de seus prisioneiros antes de chamar os verdugos” (CARVER, 1989c, p.492).³⁵⁷ Outra referência à mutilação de órgãos é evocada pelo narrador ao citar o caso de Peter Abélard, um controverso pensador de seu tempo, que se envolveu sexualmente com uma aluna, a bela Héloïse, vinte anos mais nova que ele, e acabou tendo seus órgãos sexuais mutilados por ordem do rancoroso tio de Héloïse (LOMBARDI, 2004, p.1-2). O tema da perda de partes fundamentais do corpo conecta todas essas figuras e sugere o doloroso dilema vivenciado pelo narrador de “Blackbird Pie”: ao ser deixado por sua esposa, ele rompe seu último vínculo afetivo com sua família, perde sua única companheira e toda a história de vida que, ao longo dos anos, construiu ao lado dela: “Poderia-se dizer, por exemplo, que aceitar

³⁵⁶ *Sing a song of sixpence a pocket full of rye, / Four and twenty blackbirds baked in a pie. / When the pie was opened the birds began to sing, / Oh wasn't that a dainty dish to set before the king? / The king was in his counting house counting out his money, / The queen was in the parlour eating bread and honey / The maid was in the garden hanging out the clothes, / When down came a blackbird and pecked off her nose!*

³⁵⁷ [...] *a man who was fond of personally cutting off the noses of his prisoners before calling in the executioners.*

uma mulher como esposa é aceitar uma história. E se assim for, então eu compreendo que estou fora da história agora [...]. Ou poderia-se dizer que minha história me deixou” (CARVER, 1989c, p.510).³⁵⁸

Outro problema que pode ter colaborado para o fim do relacionamento do casal parece ser a falta de uma comunicação adequada: “Na noite em questão, nós jantamos um tanto *silenciosamente*, mas não desagradavelmente, como era o nosso costume” (1989c, p.497, grifo nosso)³⁵⁹. A insociabilidade e a falta de comunhão entre as personagens é, portanto, marcante. Em vários momentos da narrativa, a esposa reclama da incomunicabilidade de seu marido, pois ele não lê suas mensagens: “Você não leu a minha carta, leu? Você deve ter olhado superficialmente, mas você não a leu. Admita!” (p.503),³⁶⁰ nem tampouco presta atenção ao que ela diz: “Você está ouvindo?” (p.503).³⁶¹ E ainda que o narrador afirme ter recebido milhares de cartas e bilhetes de sua esposa, ele parece nunca ter se dado ao trabalho de responder a essas mensagens.

O xerife, talvez por estar mais habituado a ver “as vidas das pessoas se desintegrando” (p.506)³⁶², pressente a razão pela qual o casal está se separando e aconselha: “Mantenham todas as linhas de comunicação abertas” (1989c, p.509).³⁶³ Além disso, a relação pouco afetuosa que o narrador mantém com seus filhos é também resultado de falhas de comunicação entre eles: “Nossos dois filhos haviam saído de casa há muito tempo. De vez em quando, uma carta de um deles chegava. E muito raramente, em um feriado, digamos, um deles telefonava — uma ligação a cobrar, é claro, e minha esposa ficava tão feliz em aceitar as tarifas” (495).³⁶⁴

³⁵⁸ *It could be said, for instance, that to take a wife is to take a history. And if that's so, then I understand that I'm outside history now [...]. Or you could say that my history has left me.*

³⁵⁹ *On the evening in question, we ate dinner rather silently but not unpleasantly, as was our custom.*

³⁶⁰ *“You didn't read my letter, did you? You might have skimmed it, but you didn't read it. Admit it!”*

³⁶¹ *“Are you listening?”*

³⁶² *[...] people's lives flying apart [...].*

³⁶³ *“Keep all lines of communication open.”*

³⁶⁴ *Both our children had left home long ago. Now and then a letter came from one of them. And once in a blue moon, on a holiday, say, one of them might telephone — a collect call, naturally, my wife being only too happy to accept the charges.*

O narrador é um homem insensível que não percebe o sofrimento de sua esposa com a distância e a indiferença dos filhos: “Essa aparente indiferença da parte deles [dos filhos] era, eu creio, a principal causa da tristeza e do geral descontentamento da minha esposa — um descontentamento do qual, devo admitir, eu só tinha uma vaga consciência antes de nossa mudança para o campo” (p.495).³⁶⁵

Como ele parece incapaz de se socializar com as outras pessoas, afasta-se do convívio social, pois sente-se “feliz pela solidão” (p.494)³⁶⁶, buscando, assim, o isolamento de uma casa no campo e infligindo à sua esposa, “uma mulher que estava acostumada a ter amigos” (p.494)³⁶⁷, uma vida solitária e monótona em um lugar ermo, desprovido de conexões com o restante do mundo.

A busca da liberdade empreendida pela esposa do narrador possui uma situação correlata dentro da história: da mesma maneira que a mulher deseja deixar a casa onde sente-se sozinha e encontrar a felicidade e a satisfação, os cavalos em seu gramado, que fogem da propriedade do fazendeiro, também estão em busca de uma pastagem mais verdejante. O tema da busca da liberdade e da satisfação cria um vínculo metafórico entre ambas as situações representadas no texto. Na verdade, as imagens utilizadas por Carver no momento em que a esposa vai embora prefiguram um futuro promissor para ela. O fato de ela estar vestindo suas melhores roupas simboliza o começo de uma nova vida, em um lugar melhor, “longe deste local medonho” (p.506).³⁶⁸ O narrador, embora não mostre possuir uma atitude de deciframento, descreve outra seqüência narrativa bastante interessante e que também sugere a esperança e a libertação para a esposa, inspiradas nas imagens de iluminação: “A última imagem que tenho da minha esposa foi quando *um fósforo reluziu* na cabine da caminhoneta e eu a vi inclinar-se com um cigarro *para aceitar a chama que o fazendeiro estava oferecendo*.

³⁶⁵ *This seeming indifference on their part was, I believe, a major cause of my wife's sadness and general discontent — a discontent, I have to admit, I'd been vaguely aware of before our move to the country.*

³⁶⁶ *glad for the solitude.*

³⁶⁷ *a woman who was used to having friends.*

³⁶⁸ *[...] away from this awful place.*

Suas mãos estavam em concha ao redor *da mão que segurava o fósforo* (1989c, p.509, grifos nossos).³⁶⁹

As possibilidades para o narrador, por outro lado, não reluzem com a mesma intensidade: ele perde sua mulher, que “sabia cozinhar e fazer amor. Ela era um prêmio” (p.510),³⁷⁰ e permanece envolto pelas brumas espessas, cada vez mais solitário e “faminto por fatos” (p.497),³⁷¹ apesar de enxergá-los de maneira superficial e de não conseguir depreender sentidos.

Ao utilizar um narrador com fortes indícios de perturbação psicológica, que se propõe a dar um depoimento e recriar “provas” documentais, que sejam fiéis aos fatos, Carver provoca um colapso de estruturas supostamente seguras e inequívocas do relato do tipo autobiográfico, criando um texto irônico que joga o tempo todo com as convenções realistas do discurso testemunhal, pois, segundo Martin:

Os autobiógrafos são tão falíveis quanto os outros seres humanos. Eles, em geral, apresentam-se sob o melhor ângulo possível, suprimindo alguns fatos, falhando em reconhecer a significação de outros e esquecendo incidentes que os biógrafos poderiam considerar importantes. Tais deslizes merecem estudo, pois não são as características que definem a forma. Todos nós mostramos o mesmo tipo de parcialidade em relação a nós mesmos na escrita e na conversação. Mais interessantes são os elementos da autobiografia que enfocam a condição básica de sua criação: alguém descreve o significado pessoal de experiências passadas pela perspectiva do presente. (1994, p.75)³⁷²

Torna-se impossível, portanto, tirar conclusões precisas a respeito do conto de Carver, pois ele não possibilita fechamentos rigorosos e, em algumas passagens, constitui-se a partir de lembranças, elementos textuais justapostos, sem uma hierarquia definida, compostos a partir de invenções e memórias, de uma maneira fragmentária. Podemos dizer que o

³⁶⁹ *The last image I have of my wife was when a match flared in the cab of the pickup, and I saw her lean over with a cigarette to accept the light the rancher was offering. Her hands were cupped around the hand that held the match.*

³⁷⁰ [...] *knew how to cook and to make love. She was a prize.*

³⁷¹ [...] *hunger for facts [...].*

³⁷² *Autobiographers are as fallible as other human beings. They often present themselves in the best possible light, suppressing some facts, failing to recognize the significance of others, and forgetting incidents that biographers can show were important. Such shortcomings deserve study, but they are not the defining features of the form. We all display the same sort of partiality to ourselves in writing and in conversation. Of greater interest are the elements of autobiography that issue from the basic condition of its creation: someone describes the personal significance of past experience from the perspective of the present.*

protagonista de “Blackbird Pie” sofre de uma espécie de esquizofrenia, talvez não no sentido patológico do termo, mas conforme a concepção de Fredric Jameson que, a partir de leituras de Lacan, descreve a esquizofrenia como “uma ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado” (2000, p.53). Dessa forma, o esquizofrênico, no caso, o narrador do texto de Carver, restringe-se “à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo” (JAMESON, 2000, p.53). Assim, a personagem, sob forte pressão psicológica, lê as “páginas [da carta] de forma aleatória” (1989c, p.500),³⁷³ rompendo a linearidade sintática e instaurando um processo de descontinuidade e fragmentação da realidade:

...batendo em retirada ... uma coisa pequena o bastante, mas ... talco espalhado no banheiro, incluindo as paredes e os rodapés ... uma concha ... sem mencionar o manicômio ... até finalmente ... uma visão equilibrada ... o túmulo. O seu “trabalho” ... Por favor! Me dá um tempo! ... Ninguém, nem mesmo ... Nem mais uma palavra sobre esse assunto! ... As crianças ... porém, a verdadeira questão ... sem mencionar a solidão ... Jesus H. Cristo! Realmente! Quero dizer... (CARVER, 1989c, p.501)³⁷⁴

Como o narrador de “Blackbird Pie” vivencia um momento de intensa desordem mental que o impede de apreender sentidos dos acontecimentos passados e presentes, fazendo-o apenas justapor imagens e sentir-se “fora da história” (CARVER, 1989c, p.510)³⁷⁵, podemos inferir que a personagem sofre de uma “disjunção esquizofrênica” (JAMESON, 2000, p.56), denunciada por sua “incapacidade de unificar passado, presente e futuro na frase” (HARVEY, 1996, p.56) e, por conseguinte, construir uma noção unificada e significativa de suas próprias experiências e do mundo.

³⁷³ [...] *pages at random* [...].

³⁷⁴ ...*withdrawing farther into ... a small enough thing, / but ... talcum powder sprayed over the bathroom, / including walls and baseboards ... a shell ... not to / mention the insane asylum ... until finally ... a / balanced view ... the grave. Your "work" ... Please! / Give me a break ... No one, not even ... Not another / word on the subject! ... The children ... but the / real issue ... not to mention the loneliness ... Jesus / H. Christ! Really! I mean...*

³⁷⁵ [...] *outside history* [...].

O conto questiona a concepção tradicional da linguagem como instrumento capaz de impor ordem, de expressar verdades incontestáveis, de forjar certezas inabaláveis, e revela, por meio de estratégias ficcionais complexas, “o poder coercivo da linguagem” (GRAFF, 1995, p.171)³⁷⁶ e a forma como os elementos textuais não passam de representações duvidosas, incertas e indeterminadas dos acontecimentos. Ao ensejar a dúvida e a contingência em “Blackbird Pie”, o leitor é induzido a problematizar as idéias apresentadas pelo texto e os valores construídos por meio da linguagem. E, ao desconfiar desses construtos discursivos, ao tomar a atitude de analisar “as dúvidas que eles reprimem ou deixam sem dizer e como esse elemento reprimido ou ‘ausente’ pode solapar ou desfazer o que o texto diz” (GRAFF, 1995, p.171),³⁷⁷ o leitor desenvolve uma maior consciência da indeterminação do discurso e, dessa forma, passa a desmistificar “a ilusão criada pela linguagem” (GRAFF, 1995, p.175).³⁷⁸

Além de denunciar a indeterminação da própria linguagem e da representação do mundo, “Blackbird Pie” é um relato repleto de áreas indeterminadas. Devido ao fato de o narrador estar mentalmente confuso e de seu testemunho ser estruturado de maneira subjetiva e problemática, não podemos gozar de uma visão global dos acontecimentos, nem tampouco podemos afirmar que seu relato seja baseado em sua experiência empírica ou apenas fabricação de sua mente atormentada. O enunciador apenas nos apresenta uma visão parcial e instável das coisas, uma “visão territorial”, que apenas pode ser “apreciada à distância” (CARVER, 1989c, p.494)³⁷⁹. Muitos fatos ainda permanecem indeterminados na história como, por exemplo, o tipo exato de doença da qual o narrador estava convalescendo, ou a verdadeira razão que levou a esposa a abandoná-lo, sem mencionar, obviamente, a dúvida

³⁷⁶ [...] *the coercive power of language.*

³⁷⁷ [...] *the doubts they repress or leave unsaid and how this repressed or ‘absent’ element can undermine or undo what the text says.*

³⁷⁸ [...] *the illusion created by language.*

³⁷⁹ [...] *‘territorial view’ [...] appreciated only at a distance.*

central do conto: a quem atribuir a autoria da carta de rompimento? Contudo, essas indagações permanecem sem respostas rigorosas.

“Blackbird Pie” recusa-se a fornecer uma representação “totalizante” dos fatos e, portanto, desafia “a forma narrativa familiar de começo, meio e fim” (HUTCHEON, 1993, p.62),³⁸⁰ pois, nesse conto, Raymond Carver realiza experimentações com a linguagem, joga de maneira lúdica e irônica com as estratégias discursivas, criando assim um texto elíptico, repleto de ausências, de incertezas e de trechos inconclusivos e indeterminados que, muitas vezes, estimulam a reflexão e contrariam as expectativas do leitor.

³⁸⁰ [...] *the familiar narrative form of beginning, middle, and end.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, nossos esforços concentraram-se no sentido de mostrar como as variadas estratégias narrativas utilizadas pelo escritor Raymond Carver em suas quatro principais coletâneas de contos engendram sentidos poéticos e tentam representar de maneira artística o cotidiano de fracasso e de incerteza do ser humano diante das experiências confusas proporcionadas por um mundo em rápida mudança e fragmentação.

Como vimos nas análises dos contos “Night School” e “The Student’s Wife”, presentes em *Will You Please Be Quiet, Please?*, o primeiro livro de histórias do autor, a utilização de diversas técnicas narrativas como índices, símbolos e outros investimentos figurativos são engendrados para sugerir sentimentos como o desencanto, a contingência e a falta de perspectivas experimentadas por personagens que vivem o avesso do Sonho Americano.

Como vimos, o Sonho Americano é um mito responsável pela construção da cultura nacional e dos modos de representação da identidade do povo norte-americano, pois, a crença nessa utopia, associada a uma pluralidade de símbolos e representações, serve de base para a construção da identidade e dos valores nacionais dos Estados Unidos. Além disso, esses valores e ideologias, com os quais os americanos podem se identificar e, por conseguinte, construir suas identidades, são responsáveis pela produção do que Stuart Hall denomina “sentidos sobre ‘a nação’”, e se refletem nas concepções e no modo de agir desse povo.

Porém, a visão que Carver apresenta de seu país rompe com a imagem idealizada da América como um “santuário na Terra”, por apresentar personagens frustradas com as narrativas míticas que contribuiriam para a construção da identidade nacional dos Estados Unidos. E, ainda que os textos do autor não façam alusões explícitas a problemas de ordem social ou política, podemos relacionar sua produção ficcional com o clima de inflação

descontrolada e estagnação da economia vivido pelos Estados Unidos durante as décadas finais do século XX.

Durante esse período, fenômenos que já vinham sendo observados desde o fim da Segunda Guerra Mundial, como o aumento do consumismo, o crescente desejo da sociedade americana de acumular bens, assim como o desenvolvimento de novos e ágeis meios de comunicação estimulados pela quase ubiquidade de aparatos eletrônicos como o televisor e o telefone nos lares americanos, tendem, portanto, a intensificar-se e a produzir consideráveis alterações no cenário cultural. Associada a essa era de sofisticação tecnológica, encontramos formas de intercâmbio de dados e informações apoiadas em uma linguagem fragmentária, sintética e, muitas vezes, incompreensível, e essa condensação passa a ser mapeada por alguns artistas a partir dos anos setenta, em especial, os escritores vinculados ao minimalismo.

What We Talk About When We Talk About Love, o segundo volume de contos de Raymond Carver, quando da sua publicação no ano de 1981, tornou-se um livro axial para o desenvolvimento dessa tendência literária calcada na extrema brevidade, na condensação dos relatos e intrigas, ao instaurar uma estrutura sintática que prima pelos períodos simples e pelo uso freqüente da parataxe, bem como pela sugestão de sentidos a partir de aspectos corriqueiros da vida doméstica, por meio de símbolos, imagens e outros dispositivos textuais, além de atenuar a posição analítica e organizadora do narrador convencional.

Como vimos durante as análises dos contos “So Much Water So Close To Home” e “What We Talk About When We Talk About Love”, as estratégias narrativas minimalistas, empregadas por Carver nesse segundo livro de histórias, valem-se da eliminação de elementos não-essenciais da trama, procedimento já descrito pela “Teoria da Omissão” de Hemingway, para infundir o suspense e as incertezas no leitor, que precisa aguçar seu próprio senso artístico para meditar sobre as lacunas e as “indeterminações” suscitadas por esses artefatos literários.

No terceiro capítulo desta dissertação, estudamos a suposta participação que Gordon Lish, o editor dos textos de Carver, teve sobre a produção das duas primeiras coletâneas do escritor e a forma como isso moldou seu estilo, conferindo-lhe um formato que lembra o de uma ampulheta, iniciando de modo ampla, então estreitando-se durante o período minimalista de *What We Talk About When We Talk About Love*, e, em seguida, dilatando-se outra vez. Dessa forma, após libertar-se da edição mutiladora que Lish executava em seus textos, Carver deixa de produzir histórias compactas, elípticas e truncadas para descrever vãos mais ambiciosos e arriscados com sua ficção. Dessa forma, contos como “Cathedral” e “A Small, Good Thing” visam investigar de modo mais abrangente e profundo os problemas da condição humana. Nesses textos, percebe-se que o escritor tenta ampliar suas intenções artísticas, criando enredos mais elaborados, personagens construídas de maneira mais palpável, expandindo e até ultrapassando, dessa forma, o estilo minimalista praticado em seu livro anterior.

No capítulo dedicado ao conto “Blackbird Pie”, penúltimo texto da coletânea *Where I'm Calling From: New and Selected Stories*, investigamos as marcas do pós-modernismo como a indeterminação e a disjunção esquizofrênica presentes nessa história. Em nossas reflexões sobre o pós-modernismo, vimos que o estudo desse fenômeno artístico, cultural, político, filosófico etc., é uma atividade complexa devido ao fato de este ainda estar em pleno processo de constituição, mas que esse fenômeno é uma “dominante cultural” e não apenas um estilo artístico, pois permite a coexistência de características diferentes e, até mesmo, contraditórias.

Dessa maneira, alguns artefatos estéticos pós-modernos oferecem um cenário receptivo ao desenvolvimento de atitudes pluralistas e à contestação de noções cristalizadas de discurso, seja científico, histórico ou literário, como instrumentos capazes de proporcionar acesso direto à “verdade” absoluta. Essa postura pluralista das teorias do pós-modernismo enseja o florescimento de incontáveis formas discursivas indeterminadas, lúdicas, provisórias,

abertas, irônicas, etc., afetando todos os campos do discurso no ocidente. Um desses mecanismos discursivos é a indeterminação, um termo crítico recente que se refere à diversidade de significados sugeridos, em especial, pela literatura, e que, com frequência, comprometem o preenchimento imaginário do leitor. A indeterminação configura-se, portanto, como uma propriedade que utiliza-se de vários dispositivos como os jogos aleatórios e a descontinuidade para solapar a interpretação da obra de arte literária, suscitar a incerteza e abalar a ordem autoritária do texto e da linguagem.

Conforme procuramos mostrar nas análises, o conto “Blackbird Pie” fornece elementos que evidenciam o caráter duvidoso, impreciso e indeterminado das representações textuais da suposta carta deixada pela esposa do narrador, o que induz o leitor a desconfiar das informações forjadas pela linguagem, pois o enunciador somente apresenta seu ponto de vista superficial e parcial dos acontecimentos. Essas incertezas são inspiradas pelo narrador, que, em vez de “garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado”, papel que a tradição literária lhe reservou, elabora raciocínios contraditórios e, em decorrência desses problemas, “esta ordem é posta em dúvida” (ROSENFELD, 1969, p.82). Assim, esse narrador duvidoso “falha” em propiciar uma visão total dos fatos, deixando muitos acontecimentos envoltos no mistério e na indeterminação.

Por essas razões, podemos dizer que “Blackbird Pie” aponta para um novo desenvolvimento do estilo de Carver, no qual o autor recusa-se a fornecer uma representação “totalizante” dos fatos e, portanto, desnaturaliza o modelo aristotélico de narrativa fechada, firmemente estruturada em começo, meio e fim, realizando jogos lúdicos e irônicos com o discurso e aproximando-se das linguagens propostas pelo pós-modernismo.

Em vez de impor uma conclusão ao trabalho aqui desenvolvido, parece-nos que a posição mais correta é a de salientar o caráter provisório e suscetível a contestações de nossa pesquisa. Dessa maneira, em decorrência da quantidade de outras possibilidades de

abordagem que, de certa forma, fugiram ao âmbito deste trabalho, ressaltamos a seguir algumas idéias que podem revelar-se fecundas para estudos posteriores.

A publicação recente de um livro como *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) do escritor gaúcho João Gilberto Noll, chama a nossa atenção para os procedimentos narrativos minimalistas empregados nos 338 microcontos que compõem essa obra e levam-nos a refletir sobre a possível relação entre a tendência minimalista norte-americana e as práticas de condensação extrema e de indeterminação praticadas por um autor brasileiro como Noll ou ainda Dalton Trevisan. Como se daria essa relação? Ela ocorreria em decorrência do *Zeitgeist*, ao qual se refere Anatol Rosenfeld (1969, p.73), presente no período histórico que o mundo contemporâneo atravessa, e que, de certa forma, unificaria os espíritos criadores, colocando manifestações culturais, com suas peculiaridades locais, como o minimalismo, por exemplo, em contato? E quais as especificidades em termos de procedimentos formais e tratamentos temáticos que essas obras e autores nacionais empregariam?

Além disso, ao utilizarmos as análises feitas por Erich Auerbach do emprego da parataxe em passagens da *Canção de Rolando*, para refletir a respeito do estilo paratático dos contos minimalistas de Carver, somos compelidos a questionar de que maneira esse processo estacante, justapositor, desprovido de conexões inter-oracionais, com o que se dissipam as relações causais e até temporais, instaurado pelas sentenças paratáticas, fragmentando a realidade em uma seqüência de pequenas parcelas estáticas e produzindo no texto a impressão de uma cena dissolvida em quadros justapostos, pode, dessa forma, ser associado ao “exercício de descontinuidades” presente na arte pós-moderna. De que forma a parataxe presente no minimalismo pode ser vinculada ao pós-modernismo e ao modo como este evita estruturas textuais fechadas, unitárias e evolucionárias para privilegiar elementos artísticos aleatórios e indeterminados?

Essas são apenas algumas das questões que a nossa pesquisa provoca e que podem ser desenvolvidas no futuro. Pretendemos, no entanto, que o nosso trabalho tenha sido útil

para elucidar questões inerentes ao conto, talvez o gênero mais antigo conhecido pela humanidade, para estimular a reflexão em torno do pós-modernismo e, sobretudo, para apresentar aos brasileiros o engenho e a sensibilidade do escritor Raymond Carver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor:

CARVER, R. *Call If You Need Me: The Uncollected Fiction and Other Prose*. New York: Vintage, 2001.

_____. *Will You Please Be Quiet, Please?* New York: Vintage, 1992.

_____. *What We Talk About When We Talk About Love*. New York: Vintage, 1989a.

_____. *Cathedral*. New York: Vintage, 1989b.

_____. *Where I'm Calling From: New And Selected Stories*. New York: Vintage, 1989c.

_____. *Where Water Comes Together With Other Water*. New York: Vintage, 1986.

Referências Bibliográficas:

AGUIAR, F. As questões da crítica literária. In: MARTINS, M. H. (Org.). *Outras leituras*. São Paulo: Itaú cultural/SENAC, 2000. P.19-35.

ALLEN, W. E. *O sonho americano e o homem moderno*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Lido, 1972.

ALTMAN, R. Colaborando com Carver. In: CARVER, R. *Short Cuts: cenas da vida*. 2.ed. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.7-11.

ANDERSON, Q. The Emergence of Modernism. In: ELLIOTT, E. (Ed.) *Columbia Literary History of the United States*. Collector's Edition. New York: Columbia University Press, 1988, p.698-714.

ARISTOTLE. Poetics. In: ADAMS, H. (Ed.) *Critical Theory Since Plato*. Philadelphia: Harcourt Brace Jovanovich, 1992, p.49-66.

ASHLEY, L. *The History of the Short Story*. Washington, D.C.: Information Agency, 1984.

AUERBACH, E. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKER, K. *Minimalism: Art of Circumstance*. New York, London and Paris: Abbeville Press, 1988.

BANKS, R. When We Talk About Raymond Carver. *The Atlantic*, v.268, 2, p.99-104, Aug 1991.

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.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BATCHELOR, D. *Movimentos da Arte Moderna: Minimalismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BECKSON, K.; GANZ, A. *Literary Terms: A Dictionary*. 3.ed. New York: Noonday, 1989.

BETHEA, A. F. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver (Studies in Major Literary Authors)*. New York: Routledge, 2001.

BIRKERTS, S. The Struggle for the Soul of the Sentence. *The Wilson Quarterly*, v.25, 4, p.68, Autumn 2001.

BLOOM, H. (Ed.) *Raymond Carver (Bloom's Major Short Story Writers)*. Philadelphia: Chelsea House, 2002.

BOUDON, R. *A ideologia ou a origem das idéias recebidas*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Ática, 1989.

BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (Org.) *Modernismo: Guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, M. Neorealist Fiction. In: ELLIOTT, E. (Ed.) *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988, p.1126-1141.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. A personagem do romance. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.53-80.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CEVASCO, M. E. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHIAMPI, I. (Org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 6.ed. São Paulo: Loyola, 1992.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Tradução de Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.

CRÈVECOEUR, M. G. What Is An American? In: QUEEN, D. (Org.) *Reflections on America & Americans – Essays on American Society and Character*. Washington, D.C.: Information Agency, 1982, p.1-11.

DE MARIA, L. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DEBORD, G. *The Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995.

DRUMMOND, R. *Quando fui morto em Cuba*. 10.ed. São Paulo: Atual, 1998.

EAGLETON, T. *Ideologia*. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: UNESP/Boitempo, 1997a.

_____. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1997b.

FAULKNER, W. On Privacy: The American Dream, What Happened to It? In: QUEEN, D. (Org.) *Reflections on America & Americans: Essays on American Society and Character*. Washington, D.C.: Information Agency, 1982, p.85-93.

FITZGERALD, F. S. *The Great Gatsby*. New York: Penguin, 1982.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GALLAGHER, T. *Carver Country*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2003.

GRAFF, G. Determinacy/Indeterminacy. In: LENTRICCHIA, F.; McLAUGHLIN, T. (Ed.) *Critical Terms for Literary Study*. 2.ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995, p.163-173.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GRIMAL, C. Stories Don't Come Out of Thin Air. Interview with Raymond Carver. Translated by Willian L. Stull. *Clockwatch Review: A Journal of the Arts*, v.10, 1995-1996, p.9-16. Disponível em: <<http://titan.iwu.edu/~jplath/carver.html>> Acesso em: 08 Apr 2003.

GUIDI, E. *Grandi Scrittori Americani: "Blackbird Pie / Torta di merli", racconto di Raymond Carver*. Disponível em: <<http://ercoleguidi.altervista.org/anthology/blackbirdpie.htm>> Acesso em: 02 Mar 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALLETT, C. W. Minimalism and the Short Story. *Studies in Short Fiction*, v.33, 4, p.487-496, Winter 1996.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 6.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HASSAN, I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio University Press, 1987.

HENNING, B. Minimalism and the American Dream: "Shiloh" by Bobbie Ann Mason and "Preservation" by Raymond Carver. *Modern Fiction Studies*. West Lafayette, Indiana, v.35, 4, p.689-698, Winter 1989.

HOCHSCHILD, J. L. *Facing Up To The American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

HOLLINGTON, M. Svevo, Joyce e o tempo modernista. In: BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (Org.) *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.352-362.

HUTCHEON, L. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1993.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.

JOYCE, J. *Dubliners*. New York: Penguin, 1996.

KARNAL, L. *Estados Unidos: da colônia à independência*. São Paulo: Contexto, 1990.

KENNEDY, J. G. From Anderson's *Winesburg* to Carver's *Cathedral*: The Short Story Sequence and the Semblance of Community. In: _____. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.194-215.

KERMODE, F. No Tricks. Rev. *Call If You Need Me* by Raymond Carver. *London Review of Books*, London, 19 Oct 2000. Disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v22/n20/kerm01_.html> Acesso em: 01 Jul 2003.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2002.

LODGE, D. A linguagem da ficção modernista: metáfora e metonímia. In: BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (Org.) *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.394-407.

LOMBARDI, E. *Abélard and Héloïse*. Disponível em: <http://classiclitt.about.com/cs/articles/a/aa_abelard_p.htm> Acesso em: 03 Mar 2004.

MAGALHÃES JR., R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

MARTIN, W. *Recent Theories of Narrative*. 3.ed. London: Cornell University Press, 1994.

MAX, D. T. The Carver Chronicles. *New York Times Magazine*. New York: 09 Aug 1998a, p.34-37. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/library/books/081098carver-mag.html>> Acesso em: 01 Jul 2002.

_____. Caso Carver evidencia mito do escritor solitário. Tradução de Ruth Helena Bellinghini. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 30 Ago 1998b. Disponível em: <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/98/08/30/news034.html>> Acesso em: 28 Jun 2003.

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.

MEYER, A. Now You See Him, Now You Don't, Now You Do Again: The Evolution of Raymond Carver's Minimalism. *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction*, v.30, 4, p.239-251, Summer 1989.

MORAMARCO, F. *Carver's Couples Talk About Love*. San Diego, CA: 1999. Disponível em: <<http://www.hostedby.whitman.edu/carver/moramarco.html>>. Acesso em: 17 Aug 2002.

NESSET, K. *The Stories Of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio University Press, 1995.

REID, I. *The Short Story*. London: Methuen, 1977.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.10-49.

_____, Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.73-95.

RULAND, R.; BRADBURY, M. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Penguin, 1992.

SALTZMAN, A. M. To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism. *Contemporary Literature*, v.31, 4, p.422-433, Winter 1990.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.44-60.

SAVI, V. E.; MONTANER, J. M. (Org.) *Less Is More*. Barcelona: Actar, 1996.

SELLERS, C. et al. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

STAATS, C. Far More Than Just A Burglary: 'Watergate' as shorthand for a slew of official misdeeds. *CNN All Politics*, 17 Jun 1997. Disponível em: <<http://www.cnn.com/allpolitics/1997/gen/resources/watergate/identify.html>> Acesso em: 01 Apr 2004.

STEWART, R. Reimagining Raymond Carver on Film: A Talk With Robert Altman and Tess Gallagher. *The New York Times*, 12 Sept 1993. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman2.html>>. Acesso em: 18 abr 2002.

STULL, W. L. *Raymond Carver's Biographical Essay*. Disponível em: <<http://www.hostedby.whitman.edu/carver>>. Acesso em: 15 Aug 2002.

TRUSSLER, M. The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver. *Studies in Short Fiction*, v.31, 1, p.23-37, 1994.

TSCHECOV, A. P. *O malfeitor e outros contos da velha Rússia*. Tradução de Tatiana Belinky. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

VILLAÇA, N. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WOOD, M. Stories Full Of Edges And Silence. *New York Times Books Review*, New York, 26 Apr 1981. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-wood.html>> Acesso em: 14 Ago 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 3.ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP, 1993.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, R. *Mitologias*. 9.ed. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BORGES, J. *Nueva Antología Personal*. Siglo Veintiuno: Mancera, Mexico, 1974.

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BROWN, A. A. Raymond Carver and Postmodern Humanism. *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction*, 31, 2, Winter 1990, 125-136.

BROYARD, A. Books of the Times: *What We Talk About When We Talk About Love* by Raymond Carver. *The New York Times Book Review*, 15 Apr 1981. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver~what.html>> Acesso em: 01 Fev 2002.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos / Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

CHKLOVSKI, V. Arte como procedimento. In: FORMALISTAS RUSSOS. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Globo, 1983.

CLARK, M. M. Raymond Carver's Monologic Imagination. *Modern Fiction Studies*, v.37, 2, p.240-247, Spring 1991.

_____. Contemporary Short Fiction and the Postmodern Condition. *Studies in Short Fiction*, v.32, 2, p.147-160, Summer 1995.

DEDERER, C. Small, Good Things. Rev. *Call If You Need Me* by Raymond Carver. *The New York Times Book Review*, 21 Jan 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver~cathedral.html>> Acesso em: 01 Fev 2002.

FIORIN, J. L. *Elementos da análise do discurso*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 1994.

HEMINGWAY, E. *Men Without Women*. New York: Penguin, 1962.

HOWE, I. Stories of Our Loneliness. Rev. *Cathedral* by Raymond Carver. *The New York Times Book Review*, 11 Sept 1983. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/reviews/010121.21dederet.html>> Acesso em: 01 Fev 2002.

JAMESON, F. *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London and New York: Verso, 1998.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LYOTARD, J-F. *O pós-moderno*. 4.ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MARTIN, Q. E. Hemingway's 'The Killers'. *The Explicator*. Fall 1993, 1, 52, p.53-58.

McINERNEY, J. Raymond Carver: A Still, Small Voice. *The New York Times*. New York: 06 Aug 1989. Books. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/mcinerney-carver.html>> Acesso em: 01 Jul 2002.

NOLL, J. G. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

_____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POWELL, J. The Stories of Raymond Carver: The Menace of Perpetual Uncertainty. *Studies in Short Fiction*, v.31, 4, p.647-657, Winter 1994.

ROBINSON, M. Marriage and Other Astonishing Bonds. Rev. *Where I'm Calling From* by Raymond Carver. *New York Times Book Review*, 15 May 1988, p.1-2.

SCOFIELD, M. Story and History in Raymond Carver. *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction*, v.40, 3, p.266-271, 1999.

SHEPARD, S. *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.

SODOWSKY, R. The Minimalist Short Story: Its Definition, Writers, and (Small) Heyday. *Studies in Short Fiction*, v.33, 4, p.529-541, 1996.

STERNE, J. Introduction. In: _____. (Ed.) *Micro Fiction: An Anthology of Really Short Stories*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1996, p.15-19.

TCHEKHOV, A. *As três irmãs / Contos*. Tradução de Maria Jacintha e Boris Chnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1979a.

_____. *Contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Otto Pierre, 1979.

TREVISAN, D. *O grande deflorador e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM. 2000.

WEBER, B. Raymond Carver: A Chronicler of Blue-Collar Despair. *The New York Times Book Review*, 11 Sept 1983. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver~weber.html>> Acesso em: 05 Fev 2002.

WOLFF, G. Short Fiction. Rev. *Will You Please Be Quiet, Please?* by Raymond Carver. *The New York Times Book Review*, 07 Mar 1976. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver~what.html>> Acesso em: 01 Fev 2002.