

O leitor de Carver

Jane Thompson Brodbeck

I guess I'm old fashioned enough to feel that the reader must somehow be involved at the human level. And that there is still, ought to be, a compact between writer and reader. Writing, or any form of artistic endeavor, is not just expression. It's communication. (Raymond Carver)

Resumo

Este artigo trata especificamente do papel do leitor nas histórias de Raymond Carver. A ficção de Carver tem algumas especificidades que tornam a leitura um processo bastante ativo. A participação do leitor é essencial na construção da história. Aqui algumas das histórias mais conhecidas de Carver são analisadas sob o ponto de vista do leitor. Além disso, o leitor de Carver tem algumas características que o qualificam como um voyeur.

Palavras-chave: Raymond Carver, voyeurismo, papel do leitor.

Abstract

This article deals specifically with the role of the reader in Raymond Carver's stories. Carver's fiction has some specificities that make reading a very active process. The participation of the reader is essential in the construction of the story. Here some of his main stories have been analyzed under the point of view of the reader. Besides Carver's reader has some characteristics that can qualify him as a voyeur.

Key words: Raymond Carver, voyeurism, reader's role.

Na introdução de *Short Cuts*, Robert Altman explica porque ele decidiu produzir um filme baseado nas histórias de Raymond Carver. Ele escolheu nove histórias e um poema chamado "Lemonade". Ao tomar liberdades com o trabalho de Carver, Altman inter cruzou as histórias e as personagens, fornecendo uma idéia de vidas que se misturam para formar um painel da vida norte-americana. Ao transpor a ficção de Carver para a tela, Altman, apesar de ser um diretor talentoso, criou um trabalho diferente, que mal se parece com as histórias de Carver. De fato, muitas pessoas - críticos e fãs - não simpatizaram com o filme. E por que as pessoas reagiram desta forma?

Uma das razões reside na mera transposição de uma forma de arte para outra, neste caso

da palavra escrita para a tela do cinema. Entretanto, o que mais perturbou os espectadores foi o fato de que Carver pertence ao grupo de escritores cuja ficção não recomenda o "explícito" que a imagem contém. As histórias de Carver fascinam exatamente por causa dos detalhes, que não podem ser transpostos para a tela. Há coisas que apenas um leitor pode perceber enquanto no processo da leitura. A imagem realiza um corte cirúrgico que revela o todo, fazendo com que as histórias percam o mistério. É este aspecto que deve ser levado em conta no filme de Altman. O próprio Altman afirma, na introdução do roteiro de *Short Cuts*:

As histórias são mais sobre o que você não sabe do que aquilo que você conhece, e o leitor preenche os

Jane Thompson Brodbeck é Mestre em Letras pela UFRGS (1997) e professora no Departamento de Língua e Literatura da ULBRA. Este ensaio se baseia num dos capítulos de sua dissertação de mestrado: *Filling on the Blanks: On Reading Carver*, onde analisa o papel do leitor na obra de Raymond Carver.

Textura	Canoas	n. 1	2º semestre de 1999	p. 51-58
---------	--------	------	---------------------	----------

espaços em branco, enquanto reconhece o que está nas entrelinhas. (Altman, 1993, p.7)

E são exatamente as afirmações de Altman que demonstram como a leitura das histórias de Raymond Carver constitui-se numa tarefa longe de ser fácil. Ela exige um esforço considerável da parte do leitor, que é um elemento-chave para um resultado bem sucedido. Acima de tudo, as histórias de Carver criam um vínculo entre o narrador e o leitor. O leitor se surpreende, espionando através das vidas das personagens como um *voyeur*, observando os fatos, fazendo parte, por breves instantes, das tragédias diárias das pessoas. Apesar de o conceito de *voyeurismo* não ser novo em arte, na ficção de Carver, ele se torna uma regra. O leitor sempre tem o sentimento de que ele sabe muito mais do que as personagens das histórias, e, sem dúvida, isto acontece.

Na história que leva o título da coleção de contos *What We Talk About When We Talk About Love* (1981)¹, o leitor é o intruso que ouve a conversa das quatro personagens sobre as suas impressões a respeito do amor. Aparentemente, a história pode ser lida como um encontro de dois casais e, então, soar-á terrivelmente banal. Entretanto, os diálogos fornecem material muito mais rico do que eles sugerem. Mel McGinnis, um cardiologista, e sua segunda mulher, Terri, convidam seus amigos Nick e sua esposa Laura para alguns drinques. Nick, o narrador, conta a história num tom bastante neutro, dando ao leitor a opção de construir tudo aquilo que não foi dito, mas ficou subentendido. Mel tem um conceito idealizado do amor. Ele gostaria de ter vivido numa outra época como cavaleiro: “Você tinha muito mais segurança, usando aquela armadura” (Carver, 1989a, p.148). Contudo, as palavras de Mel contrastam violentamente com a sua própria realidade. Para Mel, as implicações de sentimentos fortes como o amor parecem insuportáveis para se viver. A brutalidade que está implícita numa relação amorosa intensa o faz optar pela realidade idealizada do amor cortesão. Por outro lado, sua mulher, Terri, que experimentou um relacionamento muito cruel com um ex-namorado, defende a idéia de amor como algo onde o perigo, a violência e mesmo o suicídio são plenamente justificáveis porque estes atos pressupõem que alguém se importa com o outro.

Através dos diálogos entre Mel e sua esposa Terri, as outras personagens, Laura e Nick, comportam-se muito mais como uma platéia do que como participantes efetivos. Esta história pode ser comparada às peças de um ato, onde o poder da trama reside não na ação externa mas nos espaços oscuros das almas das personagens. Mel acredita e deseja um amor romantizado e, apesar disso, ele sugere numa fala que gostaria de matar a sua ex-esposa: “Ela é alérgica a abelhas,” Mel disse. “Quando eu não estou rezando para que ela se case novamente, eu rezo para que ela seja picada mortalmente por um enxame de abelhas” (Carver, 1989a, p.152-153).

De repente, todo o ódio que ele sente por sua ex-esposa vem à tona, mas são as outras personagens, mais os leitores, que devem intuir aspectos das emoções escondidas de Mel. O instante muito breve que poderia levar a uma melhor compreensão de seu eu dissolve-se nos detalhes prosaicos do cotidiano quando Mel interrompe bruscamente a conversa “real” e sugere que eles saiam para jantar.

O narrador permite que o leitor tenha liberdade para tirar as suas próprias conclusões. Ele mal fala durante a história, encenando o papel da testemunha que relata a história sem tomar parte nela. O leitor, por sua vez, não pode permanecer neutro. Durante o processo da leitura, a seqüência de imagens mentais ativa a consciência do leitor, e a oposição entre o que foi ativado e as experiências do leitor produzirá uma nova perspectiva na realidade ficcional. Nesta história específica, os diálogos encenados por Mel e Terri engendram a participação do leitor na elaboração da verdade que nenhuma das personagens ousa enfrentar.

Em “Viewfinder”, uma outra história de *What We Talk About*, a questão do *voyeurismo* é mostrada através do narrador em primeira pessoa. Ele nos fala de uma visita inesperada de um “homem sem mãos” que tira fotografias das casas das pessoas. O leitor infere dos diálogos truncados e restritos entre o narrador e o fotógrafo que algo aconteceu na vida do narrador que o levou a morar sozinho. Nada é expresso diretamente, há um jogo sutil entre as duas personagens, uma troca de compreensão que é apenas sugerida. Após olhar a fotografia de sua própria casa, o narrador diz:

¹ Tendo em vista que apenas um dos livros de Carver foi traduzido para o português, ou seja, *Fique quieta, por favor*, tomei a liberdade de traduzir todos os trechos dos demais livros citados neste trabalho. Além disso, também traduzi os teóricos e críticos utilizados neste ensaio.



Havia apenas um pequeno retângulo do gramado, a passagem para os carros, o toldo para os carros, os degraus da porta da frente, as janelas, e a janela onde eu estava observando na cozinha.

“Por que você iria querer uma foto desta tragédia?”

“Eu olhei um pouco mais perto e vi a minha cabeça, minha cabeça, lá dentro da janela da cozinha.

“Aquilo me fez pensar, me ver daquele jeito. Eu confesso, faz um homem pensar”. (Carver, 1989a, p.12)

Neste caso, o narrador, ao ver sua imagem na fotografia, descobre um outro eu, distinto daquele ao qual ele se acostumou. Aqui os detalhes metonímicos, tais como a descrição de partes da casa e sua cabeça na janela, fornecem uma imagem do todo. Ele consegue uma melhor compreensão do que está acontecendo em sua vida através daquela foto, e o mesmo acontece com o leitor. O cenário que o circunda, sua casa vazia, são de uma certa maneira invisíveis para ele. É necessária a imagem impressa de sua casa para lhe mostrar a realidade dolorosa que ele tem evitado até então. O momento epifânico que dura o tempo da visita do fotógrafo expõe um eu que tenta desesperadamente bloquear as memórias melancólicas de seu passado. No final da história, o narrador exhibe o seu eu não apenas ao fotógrafo (o estranho), mas também a toda a vizinhança, no momento em que ele sobe no telhado de sua casa e pede para o fotógrafo tirar uma foto enquanto ele joga uma pedra do telhado.

Diferentemente da história anterior, onde as personagens principais não podiam lidar com seus sentimentos, em “Viewfinder” o narrador tem um papel duplo, ou seja, além de se comportar como um narrador neutro, ele também toma parte ativa na trama. Ele se torna não apenas um *voyeur* de seu próprio personagem, mas também desenvolve uma crítica confiável a respeito de sua situação (“Por que motivo eu iria querer uma foto desta tragédia?”). Este narrador/personagem apresenta um padrão diferente nas histórias de Carver, que têm como norma a isenção de atos ou comentários que poderiam parecer intrusos. Em “Viewfinder”, entretanto, o narrador se afirma numa posição de personagem, mesmo se a ação durar apenas um período muito curto de tempo. Enquanto em “What We Talk About When We Talk About Love” o leitor chega a conclusões por conta própria, em “Viewfinder” o leitor conta com o

auxílio do narrador para desenvolver uma imagem da situação real.

Em “The Idea”, que pertence à coleção de contos *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), o leitor enfrenta um caso de *voyeurismo* duplo, onde um casal preenche as suas vidas vazias observando os vizinhos. A história é narrada pela mulher que é casada com Vern, um cidadão mediano e oriundo da classe média norteamericana que assiste televisão, lê jornal e fuma bastante. Apesar de a mulher representar a esposa estereotipada de meia idade que acha prazer em observar as vidas dos outros, Carver de forma astuta enfatiza a raiva da mulher e a culpa provocada por seu comportamento reprimido em relação ao sexo.

O alvo do casal é um homem que espia a sua própria mulher. Ele tem o hábito de sair de casa e então aproximar-se do quarto onde a sua mulher está tirando a roupa. Este duplo *voyeurismo*, entretanto, apresenta diferenças abissais. Enquanto o primeiro casal (de meia idade) observa os outros, exercendo uma vigilância severa em relação aos vizinhos, o casal que está sendo observado optou pelo *voyeurismo* por vontade própria, a fim de tornar a sua vida sexual mais excitante. A narradora não entende o que está acontecendo na casa vizinha e por pouco não chama a polícia quando vê um homem vigiando a casa. Ela própria afirma: “Pedi a Vern que me explicasse e, ainda assim, demorei a compreender”² (Carver, 1988, p.24). A implicação sexual do comentário da narradora é óbvia quando ela emprega o verbo “penetrate”. Para uma mulher com sólidos valores puritanos, o comportamento provocador e ousado de seus vizinhos parece mais um ato de perversão, e, contudo, ela não consegue deixar de observá-los nos seus rituais noturnos. Quanto à rígida educação moral, Foucault (1990, p.3) faz uma observação sobre o modo como o sexo é visto na sociedade contemporânea:

Por um longo período de tempo nós apoiamos um regime vitoriano e continuamos a ser dominados por ele inclusive hoje em dia. Desta forma, a imagem da pudicícia imperial está brasonada na nossa sexualidade restrita, muda e hipócrita.

A narradora expressa sua raiva em relação à vizinha ao criticar o seu comportamento.

²No original, o verbo usado por Carver é “penetrate”, que se pode traduzir como compreender. Na tradução, entretanto, perde-se a conotação sexual implícita no original em inglês.



Ela se considera a guardiã moral da vizinhança, quando diz para seu marido que: “Algum dia desses eu vou dizer àquela vagabunda tudo o que penso dela - eu disse e olhei para Vern” (Carver, 1998, p.25). Ao mesmo tempo que ela expressa sua repulsa pelos vizinhos, ela se encontra estrangulada por uma teia de contradições ao esperar com ansiedade a oportunidade de observá-los. Tanto Vern quanto a mulher seguem todos os movimentos de seus vizinhos, e, quando as luzes se apagam na casa em frente, a narradora diz que eles estão com fome, e então eles vão para a cozinha e começam a comer tudo o que vêm pela frente: creme de amendoim, pickles, umas fatias de carne assada, azeitonas e batatas fritas. O seu impulso sexual é satisfeito através da comida. Como David Boxer e Cassandra Philips (1979, p.78) observam, “(...) mas a vida sexual deles é tão dissecada que o ‘apetite’ da noite refere-se a comida, grandes quantidades”.

No final da história, a narradora encontra formigas na sua cozinha e comenta que “Elas vinham de algum lugar debaixo dos canos, sob a pia, num fluxo regular, subindo e descendo pelo cano” (Carver, 1998, p.26). Ela trata de borrifar inseticida nas formigas. Depois, vai para a cama, mas não consegue dormir, pois fica pensando nas formigas. “Logo, comecei a imaginá-las pela casa inteira” (Carver, 1988, p.27). Há um claro paralelismo entre as formigas que invadem a sua cozinha e os vizinhos. Tendo em vista que a narradora não está consciente de seus próprios desejos, ela direciona a sua raiva e frustração pela vida insossa que ela e o marido levam contra as formigas, que são pequenas e indefesas, mas que literalmente invadem a sua cozinha. Através desta história, Carver mostra com habilidade os tormentos desta mulher, cujo julgamento das atitudes de seus vizinhos apenas perpetua velhos preconceitos. Como a história é contada através do ponto de vista da mulher, o leitor também se torna um *voyeur* e tem a oportunidade de observar a total falta de controle sobre sua vida. O final da história é extremamente irônico, porque a narradora puritana termina a história olhando através da janela e gritando “aquela vagabunda”, obviamente se referindo à sua vizinha, e também acrescenta que “Usei palavras mais fortes; coisas que nem posso repetir” (Carver, 1988, p.27).

Enquanto o casal em “The Idea” não pode realizar as suas fantasias sexuais, os Millers, que são os personagens principais de “Neighbors”, fazem o oposto. A história é contada por um narrador em terceira pessoa que afirma, na primeira linha da história, que “Bill e Arlene Miller eram um casal feliz” (Carver, 1988, p.15). Entretanto, os Millers comparam as suas próprias vidas às de seus vizinhos, Harriet e Jim Stone, que levam uma “vida mais dinâmica e interessante”. Aqui o *voyeurismo* serve como *Leitmotiv* para fazer com que suas fantasias se tornem verdadeiras. Quando os Stones deixam a cidade em virtude de uma viagem de Jim, os Millers ficam encarregados de cuidar do apartamento dos seus vizinhos. Durante a sua ausência, Bill e Arlene irão revelar aspectos de suas personalidades desconhecidos para eles próprios. A primeira vez que Bill entra no apartamento vazio ele alimenta o gato e vai para o banheiro, onde “olhou-se no espelho” (Carver, 1988, p.16). Este primeiro dia nos Stones revela alguns indícios do comportamento de Bill nos dias que se seguem. Ao longo da história, há cenas recorrentes, tais como Bill e sua obsessão com o espelho, além da perda gradual de sua identidade. No primeiro dia, Bill se comporta como dono da casa, abrindo o armário e servindo-se uma bebida. Ele perde a noção de que aquele apartamento pertence aos seus vizinhos. Gradativamente, ele desenvolve uma compulsão por ser de fato os Stones. Ele muda seus hábitos e começa a sair mais cedo do seu emprego a fim de ficar mais tempo no apartamento dos Stones. Ele não apenas examina cada detalhe, abrindo gavetas, armários, deitando-se na cama, mas também satisfaz os seus impulsos feticistas ao usar as roupas de Jim e as calcinhas e o sutiã de Harriet. Enquanto ele experimenta as roupas dos vizinhos, ele se olha constantemente no espelho, mas o espelho sempre lhe devolverá uma imagem invertida e, neste momento específico, o leitor pode retratá-lo como um homem no meio de um processo esquizofrênico - metade sendo Bill e outra metade tentando ser Jim.

Este processo de mudança afetará a vida sexual dos Millers, tornando-a cheia de excitação. O seu casamento adquire novas feições, e eles põem em prática as suas fantasias sobre a vida sexual dos Stones, que sempre lhes pare-



cera muito mais estimulante que a sua vida sexual. Nas suas primeiras visitas ao apartamento dos Stones, Bill está sempre sozinho, mas quando Arlene se dá conta das mudanças em Bill, ela também expressa curiosidade em ir até o apartamento dos vizinhos: "Fique à vontade enquanto vou ali em frente" (Carver, 1988, p.19). Agora é Arlene que passa um longo tempo no apartamento dos Stones, e, ao constatar a sua demora, Bill decide averiguar a razão da sua permanência. Arlene responde a Bill, usando as mesmas palavras que ele empregou: "Demorei muito?". Deste momento em diante, os dois personagens se tornam prisioneiros do delírio de ser efetivamente os Stones. Através de algumas pistas, Arlene expressa sua confusão ao agir de forma diferente: "É engraçado" - ela disse. "- Sabe, entrar na casa de alguém assim...". Apesar de ela não estar consciente do que está acontecendo com eles, ela intui que o apartamento dos Stones exerce uma forte atração em ambos.

O desejo dos Millers por outras identidades os desconecta cada vez mais da realidade, a tal ponto que Arlene exclama: "Talvez eles não voltem" (Carver, 1988, p.20). Consequentemente, as mudanças aparentes que ocorreram, ao invés de libertá-los de um mundo claustrofóbico, operam o inverso, encurralando os Millers num mundo, "com nenhum recurso a não ser retornar às suas antigas vidas vazias" (Campbell, 1992, p.17).

Para Lacan, o sujeito é uma entidade permanentemente instável, "dividido entre a vida consciente do 'ego' e a vida inconsciente do 'desejo'" (Selden, 1989, p.77). Em "Neighbors", os Millers transpuseram o limiar de sua consciência e satisfizeram os seus desejos inconscientes, mas, ao mesmo tempo, esta jornada os deixou numa espécie de limbo quanto ao futuro, pois esta incerteza está presente no texto quando Arlene se dá conta de que esqueceu a chave dentro do apartamento quando eles saíram. A presença deles no corredor representa a incerteza quanto ao futuro de suas vidas. O mundo de novas possibilidades (o apartamento dos Stones) está trancado, impedindo a sua entrada, e o retorno ao apartamento se apresenta como a única opção que eles não ousam enfrentar. O final da história demonstra a sua desorientação: "Eles ficaram ali. Abraçaram-se. Recostaram-se na porta, como se se protegessem

do vento, e apoiaram-se um ao outro" (Carver, 1988, p.21).

A respeito desta história, David Applefield faz a seguinte observação:

Carver faz com que Bill Miller experimente a roupa de baixo de seu vizinho na história "Vizinhos" porque as pessoas fazem essas coisas na vida real. A honestidade é a força propulsora de Carver, as duas tábuas da lei. E talvez seja precisamente esta insistência em capturar a honestidade da vida real com toda a sua incrível banalidade, domesticidade e perversidade que cause uma aparente contradição entre a simplicidade do homem e as histórias habilmente escritas e manipuladas. A realidade de Carver chega muito próxima da vida real para que se tenha conforto. (Gentry e Stull, 1990, p.205)

Em "Menudo", que faz parte da última coleção de histórias de Carver, *Where I'm Calling From*, a história desenvolve-se em horas tardias e encerra-se no início da manhã. Durante este período de tempo, o narrador expõe seu sofrimento através de um tom confessional, ao discurrir sobre o fracasso de seu casamento, infidelidades, as relações com as mulheres e o seu tormento diante de um futuro desconhecido. Mais uma vez nós temos o narrador-*voyeur*, que observa os seus vizinhos que moram do outro lado da rua. Desta vez, entretanto, o narrador-*voyeur* toma parte nos acontecimentos. O narrador abre a história com a descrição do que está acontecendo na casa de Amanda, sua vizinha e amante:

Faz três dias que Oliver saiu de casa. São quatro horas da manhã, e não se ouve nenhum som - não há vento, carros, ou mesmo a lua - apenas a casa iluminada de Oliver e Amanda, folhas empilhadas sob as janelas da frente. (Carver, 1989b, p.454)

A insônia do narrador foi provocada pela crise conjugal que os seus vizinhos estão atravessando logo após Amanda ter confessado ao seu marido que ela estava tendo um caso. Apesar de ela não ter revelado o nome dele a Oliver, ele sente-se culpado por ser a causa do rompimento do casamento. Através da janela do seu quarto, o narrador idealiza os atos de Amanda: sentada numa cadeira grande de couro com o seu robe cor-de-rosa, fumando cigarros, a mesa próxima repleta de revistas.



Exatamente neste minuto, Amanda está, eu imagino, folheando uma revista, interrompendo a leitura para dar uma olhada numa ilustração ou nas tiras. (Carver, 1989b, p.455)

Ambas ações - espiar e idealizar as ações de Amanda - servem como diretrizes para a revisão que o narrador faz de sua vida. Ao imaginar os sentimentos da amante, ele revela os seus próprios. Gradativamente, fatos do passado emergem, como a morte de seu pai, a infidelidade de sua atual esposa há um ano, a vida que ele teve com a primeira mulher. Quando ele lembra o primeiro casamento, a primeira coisa que recorda são os votos que fizeram de se amar para sempre. Os efeitos da dissolução do seu casamento são marcados pelo desequilíbrio apresentado atualmente. Como o narrador afirma, ele e sua esposa Molly tinham imaginado que o casamento iria durar a vida inteira.

Quando Molly e eu estávamos crescendo, ela era parte de mim e, é claro, eu era parte dela também. Nós nos amávamos. Era nosso destino. Naquela época eu acreditava em mim. Mas agora eu não sei no que acreditar. Eu não estou me queixando, simplesmente constatando um fato. Eu não sirvo para nada. E eu tenho de continuar assim. Sem destino. A próxima coisa significando seja o que for que você pense. Compulsão e erro, exatamente como o resto das pessoas. (Carver, 1989b, p.461)

Atrás de todas estas memórias que assaltam o narrador, há uma convicção profunda de que sua vida atual mudou de forma irremediável, de que a ilusão que ele alimentava quanto a uma vida normal e tranqüila acabou e de que as coisas estão fora do controle. Quando ele grita que gostaria de ser "como todos que moram na vizinhança - uma pessoa básica, normal e não realizada", nós sabemos que o desespero dele provém do fato de que foi expulso do paraíso (inocência) para o inferno (consciência). Quanto mais ele cava no seu passado, buscando alívio, mais a sua dor aumenta. O paraíso perdido se refere não ao fracasso de seu casamento, mas ao fato de que ele mudou e nada será o mesmo novamente.

Na verdade, eu gostaria de falar com Molly, se eu pudesse, mas eu não posso - agora ela é outra pes-

soa. Ela não é a mesma Molly. Mas - o que eu posso dizer? - eu também sou outro. (Carver, 1989b, p.461)

Sua narrativa, cheia de *flashbacks*, parece ser possuída pelo demônio da linguagem, e "como expulsar um demônio?", pergunta Barthes. "A solução seria o exorcismo da palavra demoníaca por outra, mais tranqüila" (Barthes, 1990, p.81). Entretanto, o narrador não consegue encontrar uma palavra mais calma, que represente a "normalidade" tão desejada que ele procura nos outros. Por esta razão, ao invés de tranqüilizar-se com esta revelação inesperada, sente-se cada vez mais desorientado por esta nova percepção de si próprio e de sua relação com os outros. Nesta história, não há nenhum momento catártico em operação, tendo em vista que sua confissão se transforma numa angústia crescente, que não termina com o final da história.

Assim como o narrador de "Intimacy", que olha para a pilha de folhas e pensa que alguém deveria pegar um ancinho e juntá-las, o narrador em "Menudo" observa no início da história que "as folhas se acumulavam embaixo das janelas da frente" (Carver, 1989b, p.454) da casa de Amanda. Mais tarde, após trazer à tona o episódio da morte de sua mãe, ele se sente extremamente culpado por não ter lhe comprado um rádio. O narrador, então, faz uma outra referência às folhas: "A luz na cozinha de Amanda ainda está acesa. É uma luz brilhante que se espalha sobre todas aquelas folhas" (Carver, 1989b, p.463). Nos últimos parágrafos da história, o narrador decide fazer alguma coisa, pegando o ancinho da garagem e limpando não apenas o seu jardim, mas também o do seu vizinho. Apesar disso, o ato de limpar e juntar as folhas espalhadas no pátio não o faz se sentir melhor. A história termina sem que haja um prenúncio de tempos melhores para o narrador, e a última linha da história mostra uma interrupção abrupta da narrativa: "Eu olho para os dois lados e então atravesso a rua" (Carver, 1989b, p.471). Sobre o final da história, Mark Facknitz observa que:

'Menudo' não trata de salvação, mas sim de uma alma que espera, deseja, necessita disso, mas perde as poucas chances. De fato, este narrador parece ser um retardatário dos primeiros contos de Carver, pois, apesar de ele ter passado por um processo de desintoxicação do álcool, ele continua a ser vítima



do destino e do desejo, sentindo-se atraído por uma mulher enquanto ainda apaixonado por outra. (...) Dentro das fronteiras da história, não há esperança para um futuro brilhante. Ao invés disso, ao amanhecer, nós o encontramos agindo como um *Candide* pós-moderno, limpando o seu próprio pátio e, então, porque ele tem de fazer alguma coisa enquanto espera, indo para a casa vizinha para limpar o pátio de Baxter. (Facknitz, 1992, p.139)

Se a velha de “The Idea” e o casal de “Neighbors” são *voyeurs* prototípicos, o narrador de “Menudo” representa um tipo mais complexo. Seu *voyeurismo*, longe de conter implicações sexuais, como as histórias mencionadas anteriormente, funciona como um espelho para sua própria vida. Ao olhar Amanda através da janela de seu quarto, ele compara o seu próprio eu ao dela: “Talvez ela seja como eu e esteja apavorada” (Carver, 1989b, p.463-464). Enquanto a velha e o casal não estão conscientes de seus desejos reprimidos, o narrador de “Menudo” pelo menos sabe que ele está passando por uma série crise e, apesar disso, tem o mesmo final que as personagens dos outros contos.

Além dessa impressão constante de comportar-se como um dos personagens *voyeurs*, o leitor também se sente atraído pela narrativa de Carver por sua habilidade de desestabilizar o familiar. Apesar de sua ficção ter como matéria-prima as pessoas comuns, a narrativa árida que algumas vezes atinge pináculos de inarticulação carrega um mundo cheio de significados por tudo o que não é dito. Consequentemente, quando nós começamos a ler Carver, deveríamos ter em mente esta especificidade do seu trabalho ficcional. Avesso a qualquer tipo de embelezamento de sua prosa, Carver parte de uma situação determinada e, mais tarde, emprega o mínimo exigido para compor uma história. Quando Carver diz que “talvez escrever ficção sobre determinados tipos de pessoas, vivendo tipos particulares de vidas, permitirá que certas áreas da vida sejam melhor compreendidas” (Gentry e Stull, 1990, p.52), ele está corroborando os conceitos de Iser de estratégias narrativas, especialmente quando Iser reforça a idéia de que “o familiar facilita nossa compreensão do não-familiar, mas o não-familiar, por sua vez,

reestrutura nossa compreensão do familiar” (Valdés e Miller, 1978, p.109).

Em “Tell the Women We’re Going”, os dois personagens principais, Bill Jamison e Jerry Roberts, são amigos desde a escola elementar. Eles cresceram juntos, “trocavam entre si as camisas e os blusões” (Carver, 1989a, p.57). Esta relação simbiótica chega a um término quando Jerry se casa antes de terminar a escola secundária. Bill, por sua vez, também decide se casar, assim como Jerry, de forma que eles pudessem fazer as mesmas coisas novamente. Enquanto Jerry trabalha numa loja de departamentos, Bill se emprega na fábrica de Darigold. Nos fins de semana, os dois casais se encontram e “se o tempo estivesse bom, eles iriam visitar Jerry para fazer cachorro-quentes e deixar as crianças soltas na piscina que Jerry tinha conseguido por um preço de banana como tantas outras coisas que ele conseguia do Mart” (Carver, 1989a, p.59).

O narrador em terceira pessoa traz à baila fatos comuns, reforçando as atitudes e os comportamentos estereotipados. O repertório desta história se refere à rotina de qualquer trabalhador nos Estados Unidos. O cenário abrange empregos estáveis, uma família feliz, uma boa casa e o desejo de Bill por um “Pontiac Catalina de quatro portas”. Entretanto, repentinamente o narrador interrompe de forma abrupta a descrição da rotina de Bill e Jerry e introduz a seguinte frase: “Era um domingo na casa de Jerry quando aquilo aconteceu” (Carver, 1989a, p.59). As expectativas do leitor aumentam a partir desta nova frase. A partir desse ponto na narrativa, o leitor se prepara para algo inesperado na vida dos personagens.

Nesse mesmo domingo, Jerry se sente entediado e convida Bill para dar uma saída. Eles pegam a estrada e param num bar, onde cada um deles bebe cinco latas de cerveja. Quando eles voltam para a auto-estrada, eles vêem duas garotas andando de bicicleta. Jerry toma a iniciativa e começa a falar com as garotas. Eles a seguem até um lugar chamado Picture Rock. Quando eles finalmente encontram as garotas, Jerry pega uma pedra e mata as duas.

A primeira coisa que choca o leitor após terminar a leitura é o tom monocórdio do narrador. Em nenhum momento ele se torna passional ou enraivecido, e é exatamente a sua frieza que preenche a história com uma sensação tão terrível. O



assassinato das garotas é referido de forma rápida, como se fizesse parte da rotina: “Jerry usou a mesma pedra em ambas as garotas, primeiro na garota chamada Sharon e então naquela que deveria ser de Bill” (Carver, 1989a, p.66). A história termina com esta frase, deixando o leitor com a impressão que alguma coisa está faltando. A história, ao ser contada através de artifícios minimalistas, ilumina o poder do “texto duplo”, que subjaz atrás daquele exposto. O efeito da distância absoluta produzida pela neutralidade do narrador reforça a gratuidade do crime. A brutalidade do assassinato é inserida na história como algo banal e, neste sentido, Carver atinge o efeito desejado sobre o leitor. Ao eliminar quaisquer artificialismos da história, o leitor experimenta, através da leitura, este sentimento de indiferença que permeia a história. Desde a primeira frase até a última, a narrativa se restringe a uma voz imparcial. O distanciamento serve como uma maneira de fazer o leitor formar a sua própria *gestalt* a respeito da “realidade” daquelas personagens.

Em “Tell the Women We’re Going”, nós podemos distinguir uma justaposição de dois mundos: aquele que está impresso na página e focaliza um determinado momento na vida das personagens e o mundo que emerge do texto não-escrito, o “texto duplo”. Nesse mundo, que toma forma a partir de nossa percepção, nós nos deparamos com um universo destituído de valores, onde os objetos excedem o sujeito. Antes de matar as garotas, Jerry fala sobre elas como se elas fossem mercadorias:

Eles tinham acabado de passar por aquela velha pick-up carregada de móveis quando eles viram as duas garotas. “Olhe aquilo!”, Jerry disse, reduzindo a marcha. “**Eu poderia fazer uso daquilo**”. (Carver, 1989a, p.61)³

Jerry reifica a garota e, ao transformá-la em sua propriedade, ele opta pela destruição do objeto. Enquanto na obra de Camus, *L’Étranger*, o crime cometido por Mersault significava uma alegoria dum mundo absurdo, o crime nesta história mostra que “A banalidade é a fatalidade de nosso mundo contemporâneo” (Gane, 1993, p.45).

Em “Tell the Women We’re Going”, a austeridade verbal do narrador deixa espaços em branco através da história, os quais devem ser preenchidos pela sensibilidade do leitor. Dessa

reconstrução do mundo não-visível, o leitor pode finalmente alcançar uma visão mais abrangente do sistema inteiro que produz indivíduos como os Jerrys e os Bills.

O leitor de Carver, portanto, deve enfrentar certos desafios a fim de visualizar as coisas não-descritas. Uma leitura superficial tem como resultado rotular as histórias como simples e muito “domésticas”. Entretanto, é exatamente essa aparência de domesticidade que torna as histórias tão poderosas. A força de Carver reside precisamente na palavra/mundo suprimido, e cabe ao leitor dar formas a esse “outro” mundo, que vem à luz através da efetiva interação entre leitor e texto. Como Carver afirma, “... há sempre um mistério em cada história. Alguma coisa a mais está acontecendo sob a superfície” (Gentry e Stull, 1990, p.208).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Robert. **Short Cuts**. New York: Vintage Books, 1993.
- BOXER, David, PHILLIPS, Cassandra. Will You Please Be Quiet, Please? Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver. **Iowa Review**, v.10, p.75-90, 1979.
- CAMPBELL, Ewing. **Raymond Carver**. New York: Twayne Publishers, 1992.
- CARVER, Raymond. **Fique quieta, por favor**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. Tradução de Maria Helena Torres.
- _____. **What we Talk About When We Talk About Love**. New York: Vintage Books, 1989a.
- _____. **Where I’m Calling From**. New York: Vintage Books, 1989b.
- FACKNITZ, Mark A. R. Raymond Carver and the Menace of Minimalism. In: CAMPBELL, Ewing. **Raymond Carver**. New York: Twayne Publishers, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality**. New York: Vintage Books, 1990, v.1. Tradução do francês para o inglês por Robert Hurley.
- GANE, Mike. (Ed.) **Braudrillard live**. New York: Routledge, 1993.
- GENTRY, Marshall Bruce, STULL, William L. **Conversations with Raymond Carver**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1990.



³ Grifo da autora.