

O silêncio em Raymond Carver: dizendo ao não dizer¹

Carlos Bões de Oliveira²
Marinês Andrea Kunz³

Resumo

Este trabalho analisa o universo discursivo de Raymond Carver, focando-se especialmente no silêncio e em como ele cria mecanismos de significação em um conto do autor. O objetivo principal deste estudo é analisar como a presença recorrente do uso dos silêncios atua sobre a posição social dos personagens do autor, classificados culturalmente como *losers*. Para embasar este trabalho, aparamo-nos nas teorias da Análise do Discurso Francesa, especificamente aquela desenvolvida por Michel Pêcheux, onde os pressupostos acerca do sujeito, história e língua se imbricam. A questão do silêncio é analisada tomando como base as teorias desenvolvidas por Eni Orlandi. Espera-se concluir que os personagens de Raymond Carver utilizam o silêncio em seus discursos por receio em invadir terrenos de significação do qual se julgam não merecedores, permanecendo, portanto, em constante situação subalterna a um discurso dominante. Esperamos, também, ressaltar como a técnica minimalista de Carver afeta sua escritura, criando uma leitura cheia de elipses aonde o sentido deve ser preenchido pelo leitor.

Palavras-chave: raymond carver, silêncio, loser, formação discursiva, formação ideológica

Silence in Raymond Carver: saying by not saying

Abstract

This paper analyzes the discursive universe of Raymond Carver, focusing especially on the role of silence and on how it creates mechanisms of signification in a short story of the author. The main goal of this study is to analyze how the recurrent presence of the use of silence act upon the social position of Carver's characters, culturally classified as losers. To support this paper, we use the theories of French Discourse Analysis, specifically the one developed by Michel

¹Este artigo é uma versão revisada e ampliada de uma comunicação apresentada na IX Semana de Letras da PUC/RS, ocorrido em 2009

²Doutorando em Processos e Manifestações Culturais pela Feevale; Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UFRGS; Graduado em Letras com habilitação em Inglês e literaturas de língua inglesa pela ULBRA. e-mail: caio.boes@gmail.com; tel: (54)81006179.

³Doutora em Linguística e Letras pela PUC-RS; Mestra em Ciências da Comunicação pela UNISINOS; Graduada em Letras Português-Alemão pela UNISINOS. É professora do mestrado e doutorado em Processos e Manifestações Culturais pela Feevale. É coordenadora do Mestrado Profissional em Letras. e-mail: marinesak@feevale.br; tel: (51) 81499192

Textura	Canoas	v. 18 n.38	p. 268-286	set./dez. 2016
---------	--------	------------	------------	----------------

Pêcheux, where the presuppositions about language, history and subject are entangled. The issue of silence is analyzed with the endorsement of the theories developed by EniOrlandi. We expect to conclude that Raymond Carver's characters use silence in their discourses because they are afraid to trespass the land of significations of their own terrain, moving to a field where they do not judge themselves worthy of inhabiting. Therefore, maintaining themselves in a situation of constant subordination to a dominant discourse. We also hope to highlight how the minimalistic technique of Carver affects his narratives, giving birth to an elliptical reading where meanings must be inscribed by the readers.

Keywords: raymond carver, silence, loser, discursive formation, ideological formation

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo analisar a figura do Loser no conto *Vizinhos*, do escritor americano Raymond Carver, que foi contista, poeta e ensaísta, responsável por colocar o conto como gênero em evidência na década de 80. Carver publicou três coleções de contos em sua carreira: *Cala-te, por favor?* (1976); *Do que falamos quando falamos de amor* (1981) e *Catedral* (1983). Ele também publicou livros de poesia e de antologias.

Caminhar entre o dizer e o não-dizer é, sem dúvida, um dos maiores méritos dos contos de Raymond Carver. O perigo de se movimentar no discurso e de arriscar a comunicação são elementos marcantes em suas obras. Seus personagens são sujeitos do desejo e da ideologia “presos” em uma Formação Ideológica⁴ opressora, que lhes impede a passagem e a entrada em outras FIs, deixando-os, apenas, tocar seus limites. Este artigo busca identificar como Raymond Carver estabelece sentido por meio do silêncio. Um dos aspectos formais na sua obra é o estilo minimalista, que cria uma atmosfera de incompletude, como ressalta Robert Altman⁵ na introdução do roteiro de *Short Cuts* (1993, p. 7)⁶: “as histórias são mais sobre o que você não sabe do que aquilo que você conhece, e o leitor preenche os espaços em branco”.

⁴Uma formação social implica na existência de posições políticas e ideológicas que se organizam em formações que mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação.

⁵Robert Altman (1925-2006) foi diretor de cinema norte-americano, famoso por trabalhos como *MASH* (1970), *Nashville* (1975), *O Jogador* (1992) e *Short Cuts: Cenas da Vida* (1993).

⁶*Short Cuts: Cenas da vida* (1993), filme baseado em nove contos de Raymond Carver, dirigido por Robert Altman e estrelado, entre outros, por Jack Lemmon, Robert Downey Jr., Andie MacDowell e Julianne Moore.

Levando em conta que a noção de incompletude é muito cara à Análise do Discurso, pois todo dizer precisa da falta, todo discurso e todo sujeito são incompletos, a escritura de Raymond Carver torna-se um objeto muito rico. Uma literatura minimalista, recheada de elipses, infiltra-se no universo do silêncio, pois, como lembra Orlandi, “o silêncio é assimétrico em relação ao dizer e a elipse é do domínio do silêncio” (2007, p. 47).

Tomar o silêncio como objeto de estudo apresenta certas dificuldades, porque, na relação do dizível com o indizível, o próprio analista corre o risco de perder-se no caminho entre o dizer e o não-dizer. O objetivo não é interpretar o silêncio nos contos de Carver, mas, sim, compreender os processos de significação que sustentam a interpretação, revelando suas silhuetas mutáveis. Busca-se ver no texto a presença de outro texto silenciado, mas que o constitui.

Para amparar o estudo, a base teórica enfoca a escola francesa da análise do discurso de Michel Pêcheux e nos estudos de EniOrlandi acerca do silêncio. De Pêcheux, são empregadas as noções de sujeito/ideologia/história para esboçar o universo da literatura de Raymond Carver, seus personagens interpelados pela ideologia e marcadamente atravessados pelo inconsciente. Ou, como melhor observa Orlandi (2007, p. 173) sobre o papel da análise do discurso,

[...] aquela que não explica, nem serve para tornar inteligível ou interpretar o sentido, mas que nos leva a melhor compreender os processos de significação, o modo de funcionamento de qualquer exemplar de linguagem para significar. Com efeito, a relação que a análise do discurso estabelece com o texto não é para dele extrair um sentido mas sim para problematizar essa relação, ou seja, para tornar visível sua historicidade e observar a relação de sentidos que aí se estabelece, em função do efeito de unidade.

De Orlandi e seus estudos pioneiros sobre o papel do silêncio no discurso, são trazidos três aspectos: o silêncio fundador, “aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (ORLANDI, 2007, p. 24); a política do silêncio, que se divide em silêncio constitutivo e silêncio local; e, por último, silêncio e resistência, que permite analisar o(s) mecanismo(s) usado(s)

por vozes sociais, reprimidas por uma ideologia dominante, que buscam significar em silêncio.

Para estudar o sujeito, este artigo se ampara nas noções do sujeito dividido da AD. Um sujeito interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente, um sujeito do desejo. O grande psicanalista francês, Jacques Lacan, peça fundamental para a análise do discurso lacaniano, empresta sua teoria para se firmar uma análise em relação à formação do Eu, no Estádio do Espelho, em um conto de Carver. Ainda pensando o sujeito, o artigo envereda em um breve estudo sobre ideologia e, automaticamente, sobre formações discursivas com a ajuda da sociologia, para examinar a figura do *Loser*⁷ na cultura norte-americana.

Esses conceitos são colocados em prática na análise do conto *Os Vizinhos*, que se encontra na primeira coleção de contos de Raymond Carver: *Cale-se, Por Favor?* (1993). A seleção desse conto em particular deve-se ao fato de ele ser um caso exemplar dos mecanismos discursivos mencionados, de modo que será possível avaliar o peso e o funcionamento do silêncio.

RAYMOND CARVER OU A FORMAÇÃO IDEOLÓGICA: LOSER

“É no silêncio que as diferentes vozes do sujeito se entrecruzam em uníssono. Ele é o amálgama das posições heterogêneas.” (ORLANDI, 2007, p. 90)

Em Raymond Carver, as formações discursivas⁸ são bem marcadas e homogêneas. Permitir que os personagens transitem para outra FD sempre representa um grande risco e a possibilidade de colapso. Embora o analista do discurso reconheça a tendência e o perigo de homogeneizar uma FD, sabendo que isso representa um afronte a todos os seus preceitos mais estimados, de que nada é homogêneo, linear, fechado, vê-se nos contos de Carver uma propensão à homogeneização, o que deve ser levado em conta e tratado com cuidado pelo analista. Mas esse fato também manifesta uma faceta interessante de sua obra, que é a materialidade da ideologia e como ela se manifesta nas histórias, pois é nas formações discursivas e no que é possível e impossível de

⁷*Loser* não foi traduzido para o português “perdedor” por se acreditar que o termo perderia muito de seus significados inscritos neste signo, uma vez que é um marcado pela culturalidade.

⁸Complexo de enunciados que podem estar ligados a um mesmo sistema de regras, historicamente determinadas. Uma formação discursiva define o que pode ou não ser por determinado grupo social historicamente determinado.

ser dito em cada uma delas que se tem uma visão mais clara de como a ideologia atua e se materializa.

Raymond Carver criou um universo de personagens sufocados e amedrontados pelo mundo exterior. E é no discurso (exterioridade/mundo exterior), tanto na palavra como no silêncio, que o leitor/analista pode perceber a grande tensão e a possibilidade de colapso no mundo dos personagens, já que tudo em suas vidas é um fator de ameaça. Os contos de Carver são habitados por sujeitos completamente separados um do outro, alienados e temerosos em se comunicar, embora este seja um desejo latente entre eles. Toda e qualquer tentativa de aproximação entre os personagens, por meio do discurso, cria a possibilidade de catástrofe, ou, para a AD, de equívoco, de deslocamento. Transitar por diferentes formações discursivas é romper com a ordem, com o estável. Em um mundo frágil e opressor, os personagens/sujeitos do escritor vivem sob a sombra de uma ideologia dominante. A comunicação se faz pelo silêncio. Os personagens só alcançam o outro pelo silêncio. Os limites de uma formação discursiva assujeitada por uma ideologia do oprimido só cruza seus limites pelo silêncio. Tudo que vem da palavra gera medo, suspense. Um telefone tocando ou a campainha da porta são sintomas de ameaça. O leitor de Carver, da mesma forma, nos espaços em branco que separam cada palavra, preenche-os com tensão e ansiedade, sem compreender por completo o que realmente está ou pode estar acontecendo.

Raymond Carver “deu voz”, no silêncio, aos *losers*, que nascem da cultura norte-americana sobre a necessidade de sucesso. Nos contos do escritor, os personagens representam uma classe trabalhadora e, muitas vezes, sem grandes perspectivas de ascensão social. São maridos e esposas em constante luta financeira: em constante mudança de empregos, ou desempregados, ou, então, com mais de um trabalho para tentar manter as contas em dia. Carver “deu voz” ao homem comum, o zelador, a garçonete, o confeitiro, o vendedor. Mas, enfim, o que é um *loser*?

Hoje, o termo já tem definições bem maleáveis. Mas a palavra e o tipo nascem com os fundadores da América e seus ideais. O sonho americano é o criador por excelência de *losers*. Ou nas palavras de Scott A. Sandage, “o fracasso não é o lado negro do Sonho Norte-americano; mas a fundação dele. O Sonho Americano dá a cada um de nós, a chance de nos tornarmos *losers*”⁹

⁹ “Failure is not the dark side of the American Dream; it is the foundation of it. The American Dream gives each of us the chance to be a born loser” (SANDAGE, 2005, P.278)

(2005, p. 278, tradução nossa). Uma sociedade que se julga a terra escolhida, a terra de vencedores, não passa de uma grande fachada. Se analisarmos como a filosofia norte-americana evoluiu, percebemos que o que realmente acontece é um fenômeno completamente oposto. Quantos americanos alcançam o sonho? Quantos têm um emprego estável? Uma família estruturada? Um sistema de saúde eficiente e barato? A resposta é poucos, muito poucos. A maioria dos americanos vive uma vida de insatisfação e alienação, inconscientes do que sentem. A maior parte vive em uma formação ideológica submissa à elite.

AMÉRICA: REDUTO DE *LOSERS*

Muitos americanos se enxergam como *losers* em um mundo que respeita apenas os vencedores. A ideologia que pregava um amanhã sempre melhor do que o hoje está desacreditada. A confiança de que, por meio de muita determinação, trabalho e boa vontade, qualquer indivíduo pode alcançar o sucesso, desabou. Ao invés disso, hoje, os americanos estão à deriva, distanciando-se dos ideais fundadores da nação, desconfiados com o presente e muito preocupados com o futuro. Já se foi o tempo em que a História é a história do progresso.

De acordo com Bernard Carl Rosen¹⁰, essa transformação na ideologia de muitos americanos advém da mudança da estrutura econômica, que ocorreu nos últimos trinta anos do século XX, quando os meios de produção, que dependiam da manufatura, foram incisivamente deslocados para um grau inferior, por uma nova economia focada na tecnologia e em serviços. Essa nova economia é impiedosa com os que não se ajustam e não lhe são mais úteis. Bíceps saudáveis perderam prestígio e utilidade. Muitos norte-americanos que viviam respeitosamente do trabalho manufatureiro foram substituídos por estratégias que se moldaram ao novo mercado. A classe trabalhadora, até os anos 70, havia adquirido muitos direitos. Seus salários eram “justos”, tinham um emprego estável, seguro, tinham direito a uma boa aposentadoria, enfim, tinham se tornado muito caros. A nova economia que se instaurava na América do Norte e em boa parte dos países desenvolvidos baseava-se nos desenvolvimentos das telecomunicações e tecnologias de computação, responsáveis pela criação, implementação e distribuição de serviços de forma mais simples e rápida. Com isso, transferiram suas fábricas para países em desenvolvimento, onde a mão de obra é abundante, onde não há

¹⁰ Professor Emérito em Sociologia da Cornell University. Diretor de projetos de pesquisa sobre causas e efeitos de mudança social em cinco países e três continentes.

grandes direitos trabalhistas, onde o trabalho é quase escravo e o trabalhador custa pouco.

Com essa mudança na estrutura econômica do país, nenhum grupo sente-se mais maltratado do que a classe trabalhadora. Acreditam que seus interesses estão sendo negligenciados, que sua segurança econômica esteja em perigo e que seu status está na sola de sapato de alguém.

Fatores econômicos, apenas, não explicam o descontentamento da classe trabalhadora. É verdade que muitos trabalhadores se sentem em apuros. Alguns perderam seus empregos; outros tiveram uma diminuição de salário; e não acreditam em um aumento no pagamento. Isso é doloroso, e sem dúvida contribui para a ansiedade dos trabalhadores de “colarinho-azul”. Mas isso não é a única causa dos seus descontentamentos, nem mesmo a mais importante... Não é apenas privação econômica, o estado da conta bancária, do qual alguns trabalhadores sofrem; também é de uma relativa privação social, um estado mental. O que de fato entrou em declínio para quase todos trabalhadores de colarinho-azul é a satisfação que eles sentem em relação a sua posição social. Quando eles contrastam a sua posição com o que eles acham que deveria ser, eles experimentam uma sensação de perda. Mas é menos uma perda de dólares do que uma perda de respeito¹¹. (ROSEN, 1998, p. 183-184, tradução nossa).

Essa mudança econômica que começa a aparecer e se instaurar na vida dos americanos nos anos 70 exige uma nova leva de trabalhadores. Sujeitos que tenham a motivação, as habilidades, os talentos e os valores necessários para fazer o sistema funcionar. Enquanto, durante muito tempo, eram os trabalhadores braçais, capazes de produzir bens que faziam a roda girar, na nova economia de serviços e tecnologia, a atenção se volta para aqueles com habilidade em dispensar serviços e processar informações. Estes, os Novos Elitistas¹², são altamente educados, passando por boas faculdades e especializações, são hábeis em manipular dinheiro e finanças, são influentes e

¹¹ “Economic factors alone do not explain working-class discontent. It is true that many factory workers feel pinched. Some have lost their jobs; others have taken pay cuts; most find pay increases harder to come by. This is painful and no doubt contributes to blue-collar anxiety. But it is not the only cause of their discontent, not even the most important one... It is not only economic deprivation, a state of the pocketbook, from which some workers suffer; it is also relative social deprivation, a state of the mind. What has in truth declined for almost all blue-collar workers is their satisfaction with what they think it should be, they feel a distinct sense of loss. But it is less a loss of dollars than a loss of respect” (ROSEN, 1998, p. 183-184)

¹² Termo usado por Rosen, para descrever uma classe social emergente e poderosa na era da economia da informação.

bem pagos, altamente competitivos e adeptos da arte de criação de ideias e imagens. Também acreditam que alcançaram poder e satisfação financeira através do próprio mérito, legitimando, assim, a ideologia do homem americano que se constrói sozinho (o *self-made man*), através do trabalho duro e da ambição.

O contraste se dá com outro americano, aquele que não alcança tamanho sucesso, mesmo em uma sociedade que, supostamente, lhe oferece todas as ferramentas necessárias. A classe trabalhadora é desvalorizada e foi pega de surpresa em uma revolução que não lhe pertence, mas da qual não pode escapar. Ela se sente deixada de lado e fora da corrida. O sucesso não é mais possível. O futuro é incerto. Sem compreender as mudanças que acontecem, ela silencia.

Palavras deixam os trabalhadores desconfortáveis. Eles estão acostumados a fazerem objetos tangíveis e tendem a julgar o valor das coisas pelas suas utilidades óbvias. Eles desconfiam das ferramentas usadas pelos Elitistas para exercer suas trocas: palavras e imagens, dispositivos misteriosos de valor dúbio. Mas sem as palavras e a habilidade para usá-las, faltam aos trabalhadores as armas adequadas para lidar com a Elite¹³. (ROSEN, 1998, p. 199, tradução nossa)

A posição-sujeito *loser*, nascida da cultura capitalista norte-americana, inscreve-se nos personagens de Raymond Carver. O discurso representa o tipo de relação entre os personagens. Todos com autoestima abalada, desconfiados um do outro, sempre à espera de um golpe. As relações humanas em suas histórias são recheadas de ansiedade e cólera. Não é à toa que muitos de seus contos terminam em algum tipo de violência. “Raiva reprimida se manifesta em sentimentos de medos irracionais e inquietações, e também em uma sensação de estar perdido e alienação. Seus efeitos podem ser vistos na profunda ansiedade que aflige os losers de colarinho azul¹⁴” (ROSEN, 1998, p. 200, tradução nossa). Os *losers* de Carver são sobreviventes e resistem a um

¹³ “Words make worker uncomfortable. They are accustomed to making tangible objects and tend to judge the value of things by their obvious utility. They are suspicious of the tools Elitists use to ply their trades: words and images, mysterious devices of dubious value. But without words and the skill to use them, workers lack the right weapons to deal with the Elite” ¹³. (ROSEN, 1998, p. 199)

¹⁴ “Repressed anger surfaces in feelings of irrational fear and restlessness and in a sense of drift and alienation. Its effects can be seen in the pervasive anxiety that afflicts blue-collar losers” (ROSEN, 1998, p. 200)

mundo que os coíbe e os marginaliza. A materialidade dessa resistência social se encontra no silêncio.

A ANÁLISE DO DISCURSO E O SILÊNCIO

“O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico.” (Orlandi, 2007, p. 29)

A Análise do Discurso da escola francesa de Michel Pêcheux ganha força a partir dos anos 60, trabalhando, através do discurso (seu objeto teórico), as relações entre sujeito, língua e história. Como propõe a analista de discurso Denise Maldidier (2003, p. 15): “o discurso me parece, em Michel Pêcheux, um verdadeiro nó. Não é jamais um objeto primeiro ou empírico. É o lugar em que se intrincam literalmente todas suas grandes questões sobre a língua, a história, o sujeito”. A AD foca-se, em especial, na textualização do político e em como as relações de poder podem ser significadas e simbolizadas. Para construir seu instrumento de análise, a AD utiliza um sujeito dividido, o do inconsciente lacaniano e o sujeito da ideologia, a linguística e o materialismo histórico, que, como diz Pêcheux, “hoje o marxismo procura casar-se, ou contrair relações conjugais” (2008, p.16). Esse casamento do Marxismo com a Psicanálise e a Linguística levou Pêcheux a criar um instrumento de pesquisa capaz de analisar os mecanismos discursivos, produtores de “evidências” do sentido.

A Análise do Discurso pressupõe o legado do materialismo histórico, isto é, que há um real da história de tal forma que o homem faz história mas esta também não lhe é transparente. Daí, conjugando a língua com a história na produção de sentidos, esses estudos do discurso trabalham o que vai-se chamar a forma material (não abstrata como a da Linguística) que é a forma encarnada na história para produzir sentidos: esta forma é portanto linguístico-histórico. (ORLANDI, 2003, p. 19)

Na análise do discurso, a língua não é fechada, como é a da linguística saussuriana. Para a AD, a língua é um objeto sócio-histórico em que o linguístico é constituinte. Não se estuda a língua fechada, mas, sim, o discurso, ou seja, a prática da linguagem. Para Pêcheux, a linguagem é um lugar

passível de ambiguidade, e é só na relação entre sujeitos (locutores) que os efeitos de sentido podem ser alcançados. O discurso é o lugar do *particular*, em que as formações ideológicas, representadas pelas formações discursivas, significam “antes, em outro lugar e independentemente” (ORLANDI, 2005, p. 11), e fazem da luta de classes um elemento representacional constituinte. As formações discursivas permitem ao sujeito dizer o que é possível e o que é impossível em uma situação e posição estabelecida, ligando o dizer às condições de produção.

Este particular, entre o social e o individual, implica exatamente que todo discurso é determinado por outros discursos já existentes, o já-dito: determinado pelo lugar social do sujeito que, ao tomar a palavra, nunca tem o controle absoluto do seu dizer, uma vez que é interpelado pela ideologia: determinado ainda pela presença do outro, pelo lugar que este outro ocupa no seu imaginário; e determinado pelo fato de que o(s) sentido(s) para quem fala não necessariamente são o(s) mesmo(s) para quem ouve. Ou seja, dizer que o discurso é o lugar do *particular* é dizer exatamente que a exterioridade é constitutiva do discurso. (LISBÔA, 2008, p. 23)

Eni Orlandi (2007) amplia os horizontes da disciplina ao envolver o silêncio no campo epistemológico. Para ela, o silêncio é uma posição em que o sujeito se insere no sentido. Há, pois, sentido no silêncio, que não tem a característica mortificadora à qual era relegado, em que representava o “resto” da linguagem. A autora situa-o em posição fundamental e indissociável ao discurso e, para isso, estabelece alguns pressupostos: estar em silêncio é estar no sentido; o silêncio, como a linguagem, tem um caráter de incompletude, também é o lugar do equívoco e do deslocamento de sentidos; há processos de produção de sentidos silenciados; o silêncio é o lugar da polissemia; o silêncio é o real do discurso. “O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras” (ORLANDI, 2007, p. 37). Em outra passagem, a autora completa:

O silêncio é assim a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 2007, p.13)

O sentido não é “um”, ele não está preso a algum lugar pré-definido, mas é construído nas relações entre locutores, já que sentidos e sujeitos se

constroem mutuamente, no jogo das múltiplas formações discursivas. As diferentes formações discursivas “recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes” (ORLANDI, 2007, p. 20). Para analisar o silêncio e seus mecanismos discursivos, é necessário estudar as formações discursivas, sabendo que é no silêncio que o movimento dos sentidos é possível e que as diferentes formações discursivas podem ser transpostas.

O limite de uma formação discursiva é o que a distingue de outra (logo, é o mesmo limite da outra), o que permite pensar que a formação discursiva é heterogênea em relação a ela mesma, pois já evoca por si o “outro” sentido que ela não significa. (ORLANDI, 2007, p. 21)

É aí que se encontra o trabalho com o silêncio, no funcionamento do equívoco, do *nonsense*, do sentido “outro”. O silêncio é a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um com o múltiplo, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa” (ORLANDI, 2007, p. 24).

A analista do discurso classifica dois funcionamentos principais no trabalho com o silêncio: o silêncio fundador, aquele presente em toda linguagem e em todas as palavras, significando o não-dito e dando espaço de recuo significante; e a política do silêncio, subdividida em silêncio constitutivo e silenciamento. No silêncio constitutivo, esboça-se a ideia de que todo dizer cala alguma coisa, diz-se (y) para significar(x), ou seja, todo dizer tem sentidos silenciados. Na política do silêncio, trabalha-se com a concepção de que alguns sentidos são censurados, ou pelo sujeito de uma formação ideológica, ou para toda uma comunidade em algum local historicamente determinado. “Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2007, p. 29).

Esse é o caso dos contos de Raymond Carver. Seus personagens estão, de tal forma, aprisionados em determinadas formações ideológicas, que não conseguem transpô-las, a não ser, através do silêncio. O silêncio se torna, na literatura deste autor, o local de resistência.

O SILÊNCIO EM RAYMOND CARVER

Os enunciados dos sujeitos de Carver são determinados pelas condições de produção, revelando a dominância de uma formação discursiva específica. Como estão submetidos e construídos em uma ideologia do *Loser*, é através da política do silêncio que eles manifestam sua resistência a essa dominação. Em Raymond Carver, o silêncio fundante, aquele que está nas palavras e entre as palavras, aquele que se relaciona com todas as formas de manifestação de linguagem, marca sua obra de forma especial. Podemos identificar este silêncio na forma estrutural de seus contos, no que diz respeito ao estilo minimalista utilizado pelo escritor. Dizer que podemos identificar o silêncio fundador na escritura de Carver é uma afirmação um tanto perigosa, pois, como explica Orlandi (2007, p. 29), “o silêncio é a matéria significativa por excelência, um *continuum* significativa. O real da significação é o silêncio”. Devemos lembrar que o real é intraduzível pela linguagem, e este real está na forma do silêncio. O silêncio nos contos de Carver pode ser visto de duas formas: o silêncio fundador, que está presentemente ausente nos espaços em branco que dividem cada palavra, nos espaços que dividem cada letra, neste “outro” discurso indizível pela linguagem que atravessa o texto; e, também, na política do silêncio, como nos enunciados que calam outro(s) sentido(s), subjugados por algum tipo de censura.

A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo (ORLANDI, 2007, p. 73).

No estilo minimalista desenvolvido pelo autor, há a crença em duas regras: menos é mais; e mostre, não conte. Como na teoria do iceberg criada por Ernest Hemingway, segundo a qual apenas 10% do iceberg ficam acima da superfície, os outros 90% ficam abaixo, nas águas, assim são os textos de Carver, revelando pouco, silenciando todo o resto, tudo que pode ser. Seus contos curtos, de frases curtas, calam sentidos inalcançáveis ao leitor menos preparado. Ao ler as obras do autor, o leitor se depara com uma sensação profunda de incompletude, e durante todo ato de leitura, parecem brotar das palavras duras sensações de temor, ansiedade e angústia. O silêncio que transpassa o texto é inquieto e se comunica de forma inconsciente, revelando-se potencialmente polifônico. “O sentido é múltiplo porque o silêncio é constitutivo. A falha e o possível estão no mesmo lugar, e são função do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 71).

No que concerne à política do silêncio, Raymond Carver “dá voz” a uma formação ideológica silenciada por outra(s). No mundo simbólico do *loser*, retratado pelo autor, não há muitas oportunidades para ascensão. Os personagens vivem em um mundo que raptou as ferramentas para que o Sonho Americano pudesse ser alcançado. Percebe-se nos contos de Carver como a censura opera no ideológico dos personagens. Eles são levados a calar sentidos por não terem uma determinada posição de poder.

Assim concebida, a censura pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas. Conseqüentemente, a identidade do sujeito é imediatamente afetada enquanto sujeito-do-discurso, pois, sabe-se, a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e não em outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido. Ao mudar de formação discursiva, as palavras mudam de sentido. (ORLANDI, 2007, p. 76)

Com Carver, os personagens têm de dizer (y) por não poderem dizer (x). As relações humanas nas histórias são habitadas por esse silenciamento. O lugar do outro é o lugar do desejo, e é o lugar inatingível pelo discurso. Essa relação com o sujeito e as formações ideológicas é fundamental para se apreciar melhor “os processos de identificação do sujeito ao inscrever-se na região do dizível para produzir(-se) sentido”(ORLANDI, 2007, p. 81).

OS VIZINHOS, AS PAREDES E OS SILÊNCIOS

O conto *Vizinhos*, da primeira coleção de histórias de Raymond Carver, *Will You Please be quiet, please?*(1976), é marcadamente curto e é narrado em terceira pessoa, afastando o leitor dos personagens, tirando-lhes a voz. Há pouquíssimos diálogos na história, e os que existem estão marcados pelo não-dito. A história retrata a vida de dois casais vizinhos, os Millers e os Stones, os quais representam duas formações ideológicas distintas. Os Millers podem ser retratados como os *losers*, insatisfeitos com a vida, com baixa autoestima e sexualmente frustrados. O contrário pode ser visto no imaginário dos Miller sobre os Stones: “os Miller achavam que os Stone levavam uma vida mais interessante e animada. Os Stones viviam saindo para jantar, davam festas, viajavam pelo país graças ao *tipo* de trabalho de Jim” (CARVER, 1993, p.13, grifo nosso).

Essas duas formações ideológicas entram em conflito quando os Stones deixam os Millers cuidando do seu apartamento por um período de 10 dias.

Eles deveriam regar as plantas e alimentar o gato, mas Bill e Arlene Miller iniciam um deslocamento para essa outra Formação Ideológica e, ao fazerem isso, dão início a um processo de perda da própria identidade. Estar no apartamento dos Stones é a possibilidade de ser outra pessoa. Esse processo de deslocamento também se torna altamente afrodisíaco. Em outra formação ideológica e discursiva, que antes era inalcançável, os Miller tornam-se sexualmente ativos, realizando seus desejos inconscientes. Depois de visitar o apartamento dos Stone pela primeira vez, Bill retorna para sua casa transformado.

- Por que demorou? – perguntou Arlene. Estava sentada com as pernas dobradas por baixo do corpo, vendo televisão.

- Nada. Fiquei brincando com a Kitty – respondeu, aproximou-se dela e tocou seus seios.

- Vamos para a cama, meu bem – ele disse. (CARVER, 1993, p. 15)

Nesse trecho, também encontramos um exemplo de silêncio constitutivo, onde se diz (x) por não poder dizer (y). Quando Arlene pergunta por que demorou, ele responde: “Fiquei brincando com a Kitty”, mas o leitor sabe que Bill estava fazendo outras coisas. Ele estava se experimentando em outro espaço, em outra formação ideológica e discursiva: “Bill foi até o banheiro. Olhou para si mesmo no espelho, em seguida fechou os olhos, e olhou mais uma vez” (CARVER, 1993, p.13). Ele roubou remédios de Harriet Stone e bebeu no gargalo dois goles de Chivas Regal¹⁵. O que isso representa é difícil de explicar, mas pode-se inferir que Bill já mostrava indícios de que o apartamento dos Stones era um lugar onde ele poderia experimentar coisas novas, proibidas a ele. O estímulo sexual acontecerá todas as vezes que eles regressam do apartamento dos vizinhos. No segundo dia, Bill volta mais cedo do trabalho para visitar o apartamento. Quando retorna a sua casa, o casal, novamente, faz sexo.

Arlene lhe entregou a chave para que Bill abrisse a porta. Ele olhou para a porta do outro lado do corredor antes de entrar atrás da esposa.

- Vamos para a cama – ele disse.

- Agora? – ela riu. – O que deu em você?

- Nada. Tire o vestido. – Ele a agarrou meio sem jeito e Arlene disse:

- Meu Deus, Bill.

¹⁵ Whisky considerado produto de elite.

Ele soltou o cinto.

Mais tarde pediram comida chinesa, e quando chegou, comeram esfomeados, sem falar, e ouviram discos. (CARVER, 1993, p. 15-16)

Esse fenômeno acontece primeiramente com Bill. É ele quem visita o apartamento dos vizinhos com o pressuposto de alimentar o gato e regar as plantas. Mas o apartamento torna-se o lugar do inconsciente, onde o tempo passa de forma irregular. A perda da identidade em Bill é levada a termos extremos, levando-o a crer que poderia ser outra pessoa, ou os Stones. Isso fica evidente com sua obsessão em se olhar no espelho quando está no apartamento dos vizinhos. Na primeira visita, isso já acontece: “Bill foi até o banheiro. Olhou para si mesmo no espelho, em seguida fechou os olhos, e olhou mais uma vez” (CARVER, 1993, p.13). Nas outras visitas, isso sempre se repete. Em outro momento do conto, ele abre o armário do vizinho, escolhe uma camisa havaiana e uma bermuda e se observa no espelho. Talvez ele se identifique como um “turista” naquela casa, mas logo após troca de roupa, escolhendo um terno azul e sapatos pretos, imaginando-se, talvez, na posição social do vizinho. E, por último, não reconhecendo seu reflexo no espelho com essas roupas, ele veste um sutiã e as calcinhas de sua vizinha. Através desses atos, pode-se imaginar que Bill não reconhece mais sua identidade e que está experimentando outras.

Esses eventos podem ser analisados pela psicanálise lacaniana, no que concerne ao estádio do espelho, o qual representa a entrada do sujeito no mundo do simbólico. É quando o bebê, ao ver sua imagem refletida no espelho, inicia uma caminhada de reconhecimento, separando-se da mãe, que até então julgava fazer parte dele. Esta primeira identificação com a sua imagem é a gênese de todas as demais identificações. “Basta-nos compreender o *estádio do espelho* como uma identificação, no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 2007, p.98, grifo nosso). Aqui o Outro (a imagem de si mesmo refletida no espelho) assume um papel fundador. É através desse Outro primeiro que o indivíduo poderá construir sua identidade. E será esse mesmo movimento, de reconhecer-se no Outro, que definirá todas as futuras ligações de construção de identidade. Para Lacan, o Outro tem um papel fundador da identidade.

Este desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal, que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito,

apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt*¹⁶ para o *Umwelt*¹⁷ gera a quadratura inesgotável das enumerações do eu. (LACAN, 2007, p.100, grifo nosso)

Percebendo as mudanças que se passam com Bill, Arlene decide visitar também o apartamento. O mesmo fenômeno parece acontecer com ela. No momento em que Bill vai ao apartamento dos vizinhos atrás de sua esposa, o mesmo diálogo se repete:

-Demorei tanto assim? – perguntou.
- Bom, demorou bastante – respondeu o marido.
- É mesmo? – ela disse. – *Acho que fiquei brincando muito tempo com Kitty.*
Ele a observou com atenção e Arlene virou o rosto, a mão ainda pousada na maçaneta. (CARVER, 1993, p.19, grifo nosso)

A mesma frase que Bill usou para silenciar o que de fato aconteceu no apartamento, é repetida por Arlene. Então, “Bill notou fios de linho branco presos às costas do suéter da esposa e suas faces estavam bastante coradas” (CARVER, 1993, p. 19). Ela poderia estar experimentando outras roupas e também, pelas faces coradas, estar excitada. O casal começa a se beijar, e Bill sugere pegar os cigarros e voltarem os dois juntos para o apartamento dos vizinhos, para então realizarem as fantasias juntos, para entrarem neste mundo imaginário onde eles seriam os Outros. Trancaram a porta do seu apartamento, e, juntos no corredor, separados pelo próprio apartamento e o do vizinho, separados por duas formações ideológicas distintas e por tudo que as formações discursivas nessas FIs permitem que eles sejam (no apartamento dos Stones, eles são realizados, poderosos e atraentes; em seu próprio apartamento, o casal agoniza em uma sensação de que nada na vida deles é gratificante), param.

Os dois se deram as mãos para atravessar a curta distância do corredor, e quando ele falou, ela mal podia escutar sua voz.
- A chave – disse Bill. – Me dê a chave.
- O quê? – ela exclamou. Olhou para a porta.

¹⁶ Mundo interior.

¹⁷ Mundo circundante.

Bill experimentou o trinco. Estava fechado. Arlene tentou girar a maçaneta. Não rodava. Seus lábios estavam separados, sua respiração era pesada, ansiosa. Bill abriu os braços e a acolheu entre eles.

- Não se preocupe – ele cochichou na sua orelha. – *Pelo amor de Deus, não se preocupe.*

Ficaram ali de pé. Abraçados. Recostaram-se na porta como se um vento contrário estivesse soprando, e se apertaram um ao outro. (p. 20, grifo nosso) (CARVER, 1993, p. 20).

E é neste ponto que o conto chega ao fim. O casal transpusera sua formação ideológica quando estavam na casa dos Stone. Mas agora a porta estava trancada. Seus desejos não poderão mais ser satisfeitos, eles não poderão mais enunciar a partir daquela formação discursiva. O corredor os coloca em uma situação de limbo e incerteza sobre o futuro, o que é sugerido pelo tipo de conforto que o marido oferece à esposa: “Pelo amor de Deus, não se preocupe”. O leitor percebe o desespero silenciado nesse enunciado, criando uma frase quase contraditória. Eles não podem regressar ao lugar dos desejos e àquela formação ideológica, a qual estava desfrutando, pois ela lhes foi negada. Recostaram-se na porta dos vizinhos, e “como se um vento contrário estivesse soprando” (CARVER, 1993, p. 20) obrigando-os a retornar a sua FI, resistiram ainda juntos.

Esse exemplo ilustra bem os dilemas sofridos por uma formação ideológica do oprimido. O mundo impede esses *losers* de se movimentar, obrigando-os a permanecer na mesma formação ideológica, presos aos enunciados que lhe cabem em sua formação discursiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que o que mantém os personagens de Carver na mesma posição social (Formação Ideológica) é a ausência ou a incapacidade em estabelecer uma comunicação com o Outro. Os perigos colocados no âmbito da comunicação permeiam todas suas histórias. Em seus primeiros contos, os personagens eram completamente inaptos a estabelecer uma comunicação que pudesse conduzir suas vidas a algum tipo de entendimento ou resolução. Por vezes, os personagens deixam de mencionar o essencial de seus dilemas, ou se resignam a impedir qualquer tipo de conversação, o que coloca o diálogo no universo do ambíguo e contraditório.

A linguagem na literatura de Raymond Carver causa muito mais confusão do que clareza. Constata-se que não há maior ameaça do que a da

linguagem. A linguagem e a comunicação apresentam-se como um espaço de ambiguidade, em que o Outro pode inscrever diferentes posições e significados, inalcançáveis a este Eu inseguro e estarecido. Essa característica gera uma sensação de ameaça e suspense, cabendo ao leitor preencher as lacunas. Em seus últimos contos, Carver ainda mantém essa característica, mas, ao mesmo tempo, deixa espaços em que as contradições possam ser resolvidas. Há, pois, uma “evolução” no universo conversacional dos personagens em suas últimas coleções de contos. Seus personagens trabalhadores passam a vislumbrar uma existência mais plena, em que o medo e a insegurança em relação ao Outro e o mundo exterior pode ser transposta.

Podemos dizer que a polissemia é uma marca registrada na escritura de Carver, criando contradições sutis em que os personagens são obrigados a se posicionar em relação ao mundo através da linguagem. Mas o que reverbera nesse mundo é o silêncio, criando múltiplos significados. Por sua posição na formação ideológica do *Loser*, esses sujeitos preenchem o silêncio com significados ameaçadores e se encontram impelidos frente à resolução de seus problemas, aprisionados em suas próprias construções psicológicas.

Em suas últimas narrativas, os personagens de Carver passaram da posição de *losers* absolutos, que refletiam um mundo cinzento e infértil (como é o caso do conto analisado por nós anteriormente), para *losers* que estavam buscando algum tipo de salvação. No que tange a linguagem, Carver mudou o tom, passando dos imensos silêncios para uma prosa tímida e sutil, em que o silêncio e a comunhão caminham juntos. O universo de sua criação ficcional ainda era ameaçador em sua prosa mais madura, mas os sujeitos que a habitavam não se encontravam mais tão indefesos. Carver retratou uma América de sobreviventes em suas últimas histórias, pessoas que estavam lutando para enfrentar seus medos e dilemas e que tentavam alcançar algum tipo de redenção ou resolução. Todo esse movimento dos sentidos, na literatura do autor, se dá através do uso dos silêncios.

REFERÊNCIAS

CARVER, Raymond. *Will you please be quiet, please?*. New York: Vintage Books, 1976.

_____. *Short Cuts: Cenas da Vida*. Rio de Janeiro. Rocco, 1993.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2007

LISBÔA, Noeli T. *A pontuação do silêncio: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado em Teorias do Texto e do Discurso. Universidade Federal Do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

MALDIDIER, Denise. *A Inquietação do discurso: (Re)ler Michel Pêcheux Hoje*. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2003.

_____. *As Formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Michel Pêcheux e a Análise do Discurso. In: *Estudos da linguagem*. Vitória da Conquista, n°1, p.9-13. Junho, 2005.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2008.

ROSEN, Bernard Carl. *Winners and losers of the information revolution*. Westport, Connecticut: Praeger, 1998.

SANDAGE, Scott A. *Born losers: a history of failure in America*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

Recebido em 28/05/2016
Aprovado em 01/11/2016