

Diana V. Almeida

“Vislumbres fotográficos em ‘Viewfinder’, de Raymond Carver”

Estudos em Homenagem a Margarida Losa. Ed. Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha. Porto: Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

Revista digital *Incomunidade*

<http://incomunidade.home.sapo.pt/Ensaio/Diana%20Almeida%20-%20Vislumbres.htm>

O realismo americano dos anos oitenta resulta da fusão de estratégias e temáticas pós-modernistas com um modo de representação que recorre a uma visão consensual (porque maioritária) da experiência quotidiana. Contudo, o pendor auto-reflexivo deste tipo de escrita e a natureza problemática de uma realidade desprovida dos mitos unificadores que antes garantiam a coerência (e a hierarquia) do sentido aniquilam a crença do realismo tradicional no valor ético da experiência, como agente fundamentador da mundivisão proposta. Assim, as produções literárias desta década, denominadas por diversos epítetos que tendem a acentuar tanto o seu carácter fragmentário como o recurso a situações passíveis de serem reconhecidas pelo “homem comum”¹, assemelham-se com frequência a fotografias descontextualizadas, às quais é difícil atribuir significado.

Procurando analisar a preponderância da visualidade neste novo realismo, Stull (1985), Karlsson (1990) e Fluck (1992) apontam como suas precursoras as artes plásticas hiperrealistas da década de setenta, inspiradas pela visão fotográfica. Recordem-se as obras dos escultores Richard Estes (1936 —) e Jonh de Andrea (1941—) e do pintor Duane Hanson (1925 —1996). Efectivamente, tanto este tipo de escrita, como o movimento artístico em causa empregam a verosimilhança extrema como meio de questionar a percepção da realidade. A ênfase na superfície realista, reconhecível como fonte de sentido, aponta para a dissociação entre signo (verbal, ou visual) e referente, devido à ausência de dados contextuais que permitam conferir profundidade semântica a estes textos. Em ambos os casos, o recurso ao

¹ Minimalismo, “K-mart Realism”, “Dirty Realism” são alguns dos nomes associados à literatura dos anos oitenta nos Estados Unidos, *vide* Karlsson, 1990.

“efeito de realidade” pretende, pois, defraudar as expectativas interpretativas e conduzir a uma atitude reflexiva, promovendo a consciência exegética.²

Na área da fotografia, desde os anos setenta que Lee Friedlander (1934 —) problematiza a linguagem fotográfica e o seu papel instrumental na criação de sentido na contemporaneidade. No seu excelente ensaio *The Photograph* (1997), Graham Clarke refere-se à obra deste fotógrafo em termos que se poderiam aplicar à corrente literária do novo realismo e em particular à escrita de Raymond Carver:

The extent to which many contemporary photographers have questioned the idea of a single representational space and made the reading of the photograph their subject helps to place all photography in the context of postmodern practice. (...)

One such photographer is the American Lee Friedlander (1934 —). Friedlander’s photographs are deliberately difficult to read, indeed, they make difficulty basic to their meaning as part of a larger critical process. (...) His eye roams the United States not as a Walker Evans intent on a vision of a particular cultural order, but as the recorder of a series of random events and images which, once questioned, fail to cohere. What emerges is a disparate world of chaotic images and signs, signifying processes in which everything hovers about meaning but finally only declares itself as part of a larger problematic structure. (...) His images are not so much a record of what is, as visual essays on cultural representation. Highly self-conscious, they work through paradox, the play of absence and presence, radical perspectives, and the breaking up of photographic surface to create new and difficult relationships. (Clarke, 1997: 37)

Este paralelismo tem particular relevância por surgir num contexto em que o crítico tece considerações várias acerca de estratégias retóricas comuns às áreas artísticas da literatura, da pintura e da fotografia e também por apontar para o ensaio de Carver “On Writing”, incluído na antologia de contos e

² Vide Fluck (1992: 77): “The aesthetic point of these pictures [texts] is not recognition, but, quite on the contrary, a formalist challenge to the viewer [reader] who is to gauge the familiar in order to assess the formal structure of representation.”

poemas *Fires*, publicada em 1983. Neste texto, o autor tece considerações várias acerca de o novo realismo e afirma ser a *visão* o principal dom de um escritor, enfatizando o carácter visual da sua própria escrita. De facto, os seus contos são imagistas, no sentido que Ezra Pound atribui ao termo imagem — um complexo emocional e intelectual.

A um primeiro nível os princípios composicionais realistas configuram uma tessitura de imediato reconhecível; contudo a ambiguidade prevalece, devido à retórica da omissão. Inscrevendo-se na estética modernista da *via negativa*, o autor diz perfilhar o princípio da elipse como estratégia auto-reflexiva indutora de um olhar participativo que permitirá a emergência do sentido. A componente ética desloca-se para o nível da enunciação que, aliado a um processo exegético criativo, permitirá recriar a “superfície invisível” e dotar a narrativa de sentido.³ A literatura será uma propedêutica do olhar, como advogavam já alguns escritores e fotógrafos modernistas, tais como Ernest Hemingway e Paul Strand, que cunha o termo “straight photography” para designar uma abordagem reveladora do real.⁴ Carver recupera assim os princípios orientadores da estética realista, que procura cumprir um papel instrumental na revelação de uma nova perspectiva, como lembra Stull: “The object of realism remains simultaneously visual and visionary: to make you see” (1995: 8).

Num primeiro momento da sua escrita, correspondendo a *Will You Please Be Quiet, Please?*, de 1976, e a *What We Talk About, When We Talk About Love*, de 1982 (doravante *WWT*), Carver utiliza o conceito de *voyeurismo* para apresentar personagens incapazes de significar, destruídas por relações familiares falhadas, pelo álcool e pela precariedade material; a possibilidade de sentido restringe-se ao acto de leitura. Numa fase posterior, o autor desenvolve um estilo mais “amplo”, apresentando figuras que por vezes conseguem encontrar soluções para o enigma do quotidiano. Contudo, mesmo nos textos representativos deste período, *Cathedral* (1984) e os últimos contos reunidos em *Where I’m Calling From* (1988), a linguagem

³ Vide a tão comentada afirmação de Pound que Carver teria afixada na parede: “Fundamental accuracy of statement is the ONE sole morality of writing” (*apud* Carver, 1989: 23).

⁴ Recorde-se a ênfase com que Carver defende que a escrita não deve recorrer a “tricks” que falsifiquem a representação da realidade (*ibidem*).

verbal tende a ser substituída por outras formas de comunicação, continuando a narrativa a organizar-se em torno de o campo semântico da visão.

Em *WWT*, onde surge o conto “Viewfinder”, o choque (como total ausência de sentido) representa a percepção que as personagens têm do quotidiano e a violência marca por vezes os seus gestos, como sucede em “Tell the Women We’re Going” e “The Third Thing that Killed My Father Off”.⁵ Para mais, a reduzida capacidade de verbalização destas figuras é acentuada por um estilo paractático que tende a fragmentar a estrutura narrativa e a desarticular a sintaxe. Assim, a vocação sincrónica do conto enquanto género literário é hiperbolizada e a diegese concentra-se no presente da enunciação, apresentado e percebido pelas personagens como um momento autónomo, desligado do fluxo temporal e da possibilidade de sentido integrado. No texto em análise, porém, a imagem e a prática fotográficas geram potencialidades de sentido, após um momento inicial em que o protagonista se tornara presa do seu próprio *voyeurismo*.

Confrontado por um fotógrafo com ganchos de metal em vez de mãos que sobrevive vendendo *polaroids* de casas dos subúrbios, o narrador de primeira pessoa revela o seu fascínio pelo grotesco e convida o outro homem a entrar para beber café, clarificando sem pejo as suas intenções — “I wanted to see how he could hold a cup.” (*WWT*, 10); note-se que a presença autoral é aqui traída pelo humor negro implícito na situação. Todavia, o fotógrafo contraria a perspectiva redutora que dele elaborara o protagonista, demonstrando possuir um elevado grau de autonomia e comportando-se com orgulhosa dignidade.

Tal é evidente nos pormenores que caracterizam as acções daquela personagem, como o facto de ajeitar o casaco após o esforço de se libertar das tiras de couro com que segura a máquina fotográfica — “Bending, hunching, he let himself out of the straps. He put the camera on the sofa and straightened his jacket” (*ibidem*); o seu brio profissional, ao referir-se à fotografia que motivou o contacto com o narrador — “ ‘Personally, I think it turned out fine. Don’t I know what I’m doing? Let’s face it, it takes a

⁵ Recordem-se as palavras de Kaufmann em “Yuppie Postmodernism”, artigo em que analisa a escrita americana da década de oitenta: “shock and enigma are seen as flatly mimetic of contemporary experience” (1991: 107).

professional” (*idem*, 11); e o à-vontade com que se arranja ao regressar da casa-de-banho, coroadado por um gesto de inequívoca masculinidade — “He plucked at his crotch” (*ibidem*). Curiosamente, o efeito cumulativo dos detalhes acima enumerados acabará, por confirmar a percepção inicial do protagonista em relação ao outro homem — “Except for the chrome hooks, he was an ordinary-looking man” (*idem*, 10) —, o que indicia a possibilidade de identificação entre ambas as personagens. Note-se que o epíteto com que o narrador procura categorizar a alteridade enfatiza os seus parâmetros de julgamento — a aparência, aquilo que se pode constituir como objecto de um olhar pouco informado.

Para mais, o fotógrafo revela ser um bom observador, e adivinha o estado em que se encontra o outro homem, invertendo os parâmetros da relação *voyeurista*: “He said, ‘You’re alone, right?’ / He looked at the living room. He shook his head. / ‘Hard, hard,’ he said.” (*idem*, 11). Apesar de a empatia demonstrada pela outra figura masculina, esta clarividência perturba o narrador, que se escuda numa atitude escapista para evitar responder à pergunta com que se julga confrontado. Remete-se antes ao silêncio e acaba por sugerir um tema de conversa despropositado: “ ‘Three kids were by here wanting to paint my address on the curb. They wanted a dollar to do it. You wouldn’t know anything about that, would you?’” (*ibidem*).

Neste momento do conto, o fotógrafo encontra-se na posse de dados desconhecidos tanto do narrador como do leitor, o que é evidenciado pelo seguinte excerto: “[he] smiled as if he knew something he wasn’t going to tell me.” (*ibidem*). Na verdade, as implicações da sua pergunta são mais vastas do que aquelas que o termo “alone” poderia parecer denotar no contexto da interacção informal entre estas duas figuras. No entanto, tal só será esclarecido pela insistência com que o visitante procura recuperar a história que o outro homem silencia, fornecendo em simultâneo dados dispersos acerca de o seu próprio percurso de vida.

Assim, a temática da solidão, relacionada com a ruptura familiar experienciada por ambas as personagens, vai sendo desenvolvida através de as questões que o fotógrafo coloca e de as suas afirmações lacunares, entrecruzadas com a tentativa de “fazer negócio” e vender a fotografia. Considere-se, a título de exemplo, o seguinte excerto:

I had a terrible headache. I know coffee's no good for it, but sometimes Jell-O helps. I picked up the picture.

"I was in the kitchen," I said. "Usually I'm in the back."

"Happens all the time," he said. "So they just up and left you, right? Now you take me, I work alone. So what do you say? You want the picture?" (*idem*, 12)⁶

As estratégias retóricas empregues na estruturação textual apostam na indeterminação e obrigam o leitor a reconstituir dados importantes, de modo a garantir a coesão e a coerência, conferindo à exegese o valor de co-enunciação e transformando a leitura num processo activo (quase detectivesco) de construção de sentidos.⁷ Para mais, a progressão informacional é descontínua, justapondo acções pontuais, desarticuladas pela dicção paratáctica, com comentários descontextualizados e linhas de diálogo desconstruídas, como o excerto acima apresentado tão bem revela.

Também os espaços em branco que cindem o texto em cinco momentos parecem estar ao serviço da ambiguidade, visto a função que desempenham não ser clara — poderão enfatizar a incapacidade de o narrador articular logicamente os eventos, ou corresponder a uma pausa no contar, apontando para um enquadramento narrativo superior, no qual decorreria o *storytelling*.⁸ Efectivamente, o protagonista evoca várias vezes um interlocutor implícito (através de os pronomes *you / your*), e o facto de “estar a contar” a sua história justificaria o recurso a estratégias de textualização oriundas da oralidade. O narrador comporta-se ainda como se a implicatura conversacional estivesse preenchida e houvesse, portanto, um contexto anterior partilhado entre ele e o seu interlocutor. Por fim, esta hipótese poderá ainda ser validada pelo facto de Carver recorrer com frequência ao encaixe de pequenos

⁶ A presença autoral é aqui novamente insinuada pelo efeito humorístico obtido com a referência à gelatina: esta revela a credence inconsequente do narrador, tendo já antes traído o seu egoísmo infantil (ao esconder os doces das visitas).

⁷ Para o conceito de indeterminação e de negatividade textual, consulte-se Wolfgang Iser (1978) e Jürgen Pieters (1992).

⁸ Michael Trussler relaciona estes espaços com as declarações de Carver anteriormente citadas: “typographical gaps become a visible reminder of the invisible ‘landscape’ beneath the surface of the story” (1994: 31).

episódios dentro de a narrativa principal, relatados por uma personagem empenhada em comunicar.⁹

A tematização do acto narrativo é aliás feita logo no início do conto, através de as palavras que o protagonista dirige à outra personagem, instigando-a a contar a história por detrás de a sua mutilação — “ ‘How did you lose your hands?’ I asked after he’d said what he wanted.”; o fotógrafo recusa-se, porém, a satisfazer a curiosidade do seu cliente, respondendo evasivamente: “ ‘That’s another story’ ” (*WWT*, 10). Esta história irá constituir um dos subtextos da narrativa, contribuindo para criar o sentido de ameaça latente que Carver afirma ser essencial num conto.

I like it when there’s some feeling of threat or sense of menace in short stories. (...) 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. (Carver, 1989: 26)

Sob a superfície, esconde-se a violência de que o fotógrafo foi vítima, como este sugere a dado momento, dando a entender que os filhos foram os responsáveis pela sua amputação. Os ganchos metálicos que lhe servem de mãos são, pois, o correlativo objectivo do sofrimento provocado pelas crises conjugais e vivenciado também pelo protagonista, que só perto do desfecho confirma as suspeitas do fotógrafo, declarando de modo algo lacónico: “ ‘The whole kit and kaboodle. They cleared right out.’ ” (*WWT*, 11).¹⁰

⁹ De facto, o contar de histórias parece ser o único meio de estas personagens tentarem fazer sentido, sendo que em muitos casos apesar de o esforço de partilha prevalece a incompreensão. Tal sucede em “Why Don’t You Dance?”, que antecede o conto em análise e cujo último parágrafo passo a citar: “She kept talking. She told everyone. There was more to it, and she was trying to get it talked out. After a time, she quit trying” (*WWT*, 9). Paradigmático é também o caso da narradora de “Fat”, o primeiro conto de *Will You Please Be Quiet, Please?*, que se empenha no relato de uma história da qual ela própria não detém a chave interpretativa, acabando por se arrepender de ter tomado a amiga Rita como confidente: “I feel depressed. But I won’t go into it with her. I’ve already told her too much” (p. 8).

¹⁰ Parece-me ainda que a prótese do fotógrafo lhe confere uma condição híbrida que o aproxima da máquina fotográfica. Também a descrição da maneira como as fotografias são tiradas e a utilização de *lever* para designar *shutter button* reforçam a simbiose entre o homem e a máquina.

Ironicamente, será esta figura destituída quem conduzirá o protagonista a uma nova visão, tal como sucede em “Cathedral”, onde um cego “guia” um narrador de primeira pessoa arrogante e egotista, construindo com ele uma experiência epifânica. Em ambos os contos o entendimento entre as personagens advém de formas de comunicação não verbais; em “Viewfinder”, porém, o percurso do protagonista é mais ambíguo e a sua aprendizagem sugerida por uma série de gestos simbólicos que nunca são por ele apresentados como tal.

A fotografia tematiza aqui o labor interpretativo para o qual o protagonista estará possivelmente impreparado, pois é um instrumento que aponta para os limites da superfície apresentada e promove a busca de um nível de significação mais profundo. Instigado pelo fotógrafo a contemplar a *polaroid* (“‘You can look at this while I’m gone.’”), o narrador entrega-se a sós a um acto de leitura, descrevendo a fachada de uma casa (a)típica dos subúrbios americanos; todavia, esta imagem que aparenta ser neutral desencadeia nele uma reacção emotiva: “So why would I want a picture of this tragedy?” (*idem*, 10). A sua perturbação aumenta ao observar de novo a cena representada, sendo que a expressão “I looked a little closer” (*ibidem*) assinala o movimento físico de aproximar os olhos do objecto observado, e introduz em simultâneo uma diferença de grau que poderá representar a distinção semântica entre *olhar* e *ver*. Desta feita, o narrador distingue a sua cabeça atrás de a janela e o auto-reconhecimento enche-o de espanto, sentimento inusitado nas personagens carverianas desta fase, que na generalidade recebem com inalterável passividade as diferentes sensações que o mundo lhes reserva.¹¹

Igualmente invulgar neste universo ficcional é a asserção que se segue — “It made me think, seeing myself like that. I can tell you, it makes a man think.” (*idem*, 11) —, tanto pela consciência reflexiva evidenciada, como pela capacidade de articular eventos segundo princípios de causalidade (como atesta a oração gerundiva), e ainda pelo empenho da personagem em partilhar as suas descobertas, como é notório pela evocação do narratário. O confronto com a sua imagem enquadrada pela janela (limiar que enfatiza a separação do mundo exterior e ainda o acto de olhar) inverte os parâmetros

¹¹ Esta descoberta é realçada a nível linguístico pela repetição, e a nível gráfico, pelo uso do itálico: “[I] saw my head, *my head*” (*ibidem*).

iniciais do olhar, levando o narrador a aperceber-se de que a sua posição foi alterada de sujeito observador para objecto observado.¹²

A partir de o momento em que o protagonista se assume como *voyeur* da sua própria experiência, sendo que o carácter instantâneo da *polaroid* lhe confere um acrescido valor especular, é criada a distância necessária para a emergência de uma atitude crítica, o que implicará a sua passagem de um posicionamento passivo para um papel de agente. Embora as conclusões a que o narrador terá chegado na sua reflexão acerca de esta fotografia nunca sejam reveladas, é notório ao longo do texto o seu empenho em significar. Tal é evidente na sua posterior tentativa de encontrar um tema de conversa: “I was trying to think of something to say.” (*WWT*, 11), com novo recurso ao verbo cognitivo¹³; e ainda na resposta que em seguida dá ao fotógrafo: “ ‘What are you saying?’ he said. / ‘I was trying to make a connection,’ I said.” (*idem*, 12).¹⁴

Voltando à análise dos elementos presentes na *polaroid* que desperta tamanha convulsão, é de realçar a simbologia tradicional da casa — enquanto metáfora do corpo e extensão do sujeito —, o que recorda o paradoxo fundador do retrato na fotografia. De facto, este género fotográfico procura exprimir traços da personalidade através de as marcas corporais de um indivíduo, ou seja, transcender a dicotomia entre materialidade e espiritualidade.¹⁵ Todavia, no momento de confronto com a imagem, o narrador vê apenas uma estrutura arquitectónica desprovida de traços de individualidade e associada à perda da família, pois aquelas potencialidades de sentido só se irão actualizar na posterior série de retratos em que esta personagem se apropria do espaço. A fotografia assume, então, um papel hermenêutico, na medida em que domestica e cataloga aquilo que deixara de

¹² Recordem-se a este respeito as palavras de Kirk Nessel: “now [in *WWT*] Carver gives the screw of vicariousness another turn, suggesting that the objects of the voyeur’s desires are finally their own images” (1995: 32).

¹³ P. 11. Apesar de este comentário anteceder a referência acima citada aos jovens que queriam escrever o nome do narrador no passeio, revela alguma consciência pragmática quanto à estruturação linguística.

¹⁴ P. 12. Note-se como o recurso ao verbo *to say*, que pontua as interações conversacionais em Carver, enfatiza o acto de comunicação e cumpre também uma função metalinguística.

¹⁵ *Vide* Clarke (1997: 101-121).

ser familiar, numa atitude que lembra a função que cumprira na segunda metade do século XIX..

Evoquemos agora a abordagem semiótica barthesiana que toma a imagem fotográfica como signo de dupla articulação, cujo eixo sintagmático se constitui a partir de dados do real e o eixo paradigmático convoca o complexo de práticas significativas de uma dada cultura, activado pelo idiolecto do indivíduo que pensa a imagem.¹⁶ Quanto à percepção da temporalidade, esta linguagem implica a emergência de uma nova categoria espaço-temporal, em que a contiguidade do espaço se conjuga com a anterioridade do tempo, combinando as coordenadas *aqui-agora* e *ali-antes*:

The type of consciousness the photograph involves is indeed truly unprecedented, since it establishes not a consciousness of the *being-there* of the thing (which any copy could provoke) but an awareness of its *having-been-there*. What we have is a new time-space category: spatial immediacy and temporal anteriority, the photograph being an illogical conjunction between the *here-now* and the *then-there*. (Barthes, 1997: 44)

No conto em estudo, esta diferenciação adquire particular relevância, pois, embora a fotografia não permita redimir nem recuperar o passado (como sublinha o visitante quando convidado a continuar a sessão fotográfica: “ ‘It won’t work,’ the man said. ‘They’re not coming back.’” – *WWT*, 12), redimensiona a noção individual de temporalidade, estabelecendo elos com o passado e com o futuro. Por um lado, imobiliza o fluxo temporal, privilegiando a sincronia; por outro constrói o futuro, dado o seu carácter documental que a constitui como artefacto da memória. Efectivamente, em “Viewfinder” a fotografia é um instrumento de encenação da identidade, que documenta a *performance* ritual a que se entrega o narrador ao percorrer o espaço em volta da casa até completar um círculo. Recorde-se que a fotografia pessoal está aliada ao percurso histórico da privatização da psique, como explicita Patricia Holland:

¹⁶ Barthes (1977). O advento da fotografia digital altera estes pressupostos, realçando o carácter inteiramente cultural da imagem fotográfica, que deixa de poder ser considerada uma reprodução analógica de um objecto pertencente ao mundo fenomenológico; contudo, julgo que o edifício teórico barthesiano permanece útil.

Personal photography has played [an] important role in the **modernisation** of Western culture. It has developed as a medium through which individuals confirm and explore their **identity**, that sense of self-identity which is an indispensable feature of modern sensibility. (Holland, 2000: 122-123 [negrito no original])

À medida que posa para as fotografias, orientado pelo fotógrafo (“he told me where to stand”), o narrador ensaia diferentes pontos de vista — “Sometimes I’d look sideways. Sometimes I’d look straight ahead.” (*WWT*, 12). Por fim, decide subir ao telhado com a ajuda de uma escada improvisada, construída a partir da sobreposição de uma cadeira e de uma grade. Note-se que este movimento é criativo, em contraste com o que sucede em diversos outros contos de *WWT*, nos quais as acções se anulam devido à sua repetição, ou ao facto de serem realizadas em espaços confinados.¹⁷ A ascensão do protagonista está associada a um sentimento explícito de bem-estar e reforça a sua proximidade do fotógrafo, com quem interage por gestos — “It was okay up there on the roof. / I stood up and looked around. I waved, and the man with no hands waved back with his hooks.” (*idem*, 13).

O seu empenho é ainda recompensado com uma nova descoberta, “um ninho de pedras”, perigo até então invisível e motivo de um gesto simbólico de libertação — “I laid back my arm and hollered, ‘Now!’ I threw that son of a bitch as far as I could throw it” (*ibidem*).¹⁸ Parece consumada a ruptura com o estatismo *voyeurista* que aprisionara o protagonista no início do conto, e agora o visor da máquina fotográfica deixa de ser percepcionado como uma ameaça, pois a fotografia emerge de um pacto entre fotógrafo e modelo, como confirmam as palavras do narrador — “I waited till he had me in his viewfinder”

¹⁷ Contraste-se a interpretação de “Viewfinder” defendida por Runyon : “[the narrator] has decided to replicate his house — not, this time, by putting the furniture on the lawn, but by hiring a Polaroid photographer to take some two dozen pictures of it from every conceivable angle», *Reading Raymond Carver*, Nova Iorque, Syracuse University Press, 1992: p. 87; este crítico não considera existir aqui uma distinção significativa quanto ao *simulacro* da casa feito pelo protagonista de “Why Don’t You Dance?”, o conto precedente.

¹⁸ *Vide* comentário de Adam Meyer acerca de a acção com que finaliza o conto: “[this gesture] is symbolic of his discarding the ties to the past that have been constraining him” (1995: 90). Para uma leitura psicanalítica consultar Runyon (1992: 87-99).

(*ibidem*). Assim, o título do conto adquire um carácter polissémico, referindo-se não só à componente técnica da fotografia, como também ao seu potencial significativo, enquanto instrumento relevador de uma nova perspectiva.

Em conclusão, “Viewfinder” é estruturado pela retórica da elipse característica da primeira fase da escrita carveriana, na qual a parataxe representa as dificuldades de verbalização das personagens e a falência da linguagem verbal.¹⁹ Contudo, o campo semântico da visão que perpassa todo o conto adquire relevância metalinguística, enfatizando o empenho do narrador em criar sentido. O protagonista, auxiliado pelo fotógrafo sem mãos, caminha do acto de olhar para a “acção” de ver, e embora a sua epifania permaneça silenciada, parece consciente da natureza reveladora deste encontro.²⁰ A esta luz, o episódio dos rapazes que pretendiam escrever o endereço do narrador no passeio adquire novo significado, pois duplica o acto de identificação realizado com sucesso pelo fotógrafo.²¹ A fotografia surge, então, como eixo articulador do sentido, permitindo ao protagonista voltar a inserir-se no fluxo temporal e reconstruir a sua identidade. Num último laivo de humor, Carver termina enfatizando a nova posição de agenciamento conquistada pelo narrador, ou, nas palavras do fotógrafo: “ ‘I don’t know (...) I don’t do motion shots.’ ” (*WWT*, 13).

Bibliografia

Carver, Raymond (1992), *Will You Please Be Quiet, Please?*, Nova Iorque, Random House [1976].

¹⁹ Vide comentário de Kaufmann a este respeito: “Carver’s use of parataxis is a stylistic correlative of a thematics of incomprehensibility and loss” (1991: 100).

²⁰ O fotógrafo faz, aliás, questão de sublinhar, incitando o seu cliente a observar as marcas da violência a que foi sujeito: “ ‘Look at this!’ the man said, and again he held up his hooks.” (*WWT*, 13); já antes o narrador afirmara: “I took a good look at those hooks.” (*idem*, 12).

²¹ Tanto mais que ambas as ocorrências surgem relacionadas por um eco intra-textual: os três rapazes pediam um dólar e o fotógrafo oferece três fotografias por um dólar.

- – (1993), *What We Talk About When We Talk About Love*, Londres, The Harvill Press [1981].
- – (1989), *Fires*, Nova Iorque, Random House, [1983].
- Barthes, Roland (1997), “Rhetoric of the Image” in *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath, Londres, Fontana Press.
- Clarke, Graham (1997), *The Photograph*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- Fluck, Winfried (1992), “Surface Knowledge and ‘Deep’ Knowledge: The New Realism in American Fiction”, *Restant XX*, 1, pp. 65-85.
- Holland, Patricia (2000), “‘Sweet is to Scan...’: personal photograph and popular photography”, in Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, pp. 122-123.
- Iser, Wolfgang (1978), “Interaction Between Text and Reader: the Communicatory Structure of the Literary Text”, in *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Londres, Routledge & Kegan Paul, pp. 160-231 [1976].
- Karlsson, Ann-Marie (1990), “The Hyperrealist Short Story: A Postmodern Twilight Zone”, in D. Zadworna-Fjellestad (ed.), *Criticism in the Twilight Zone: Postmodern Perspectives on Literature and Politics*, Estocolmo, Almqvist, pp.144-153.
- Kauffman (1991), “Yuppie Postmodernism”, *Arizona Quarterly*, vol. 47, no. 2.
- Meyer, Adam (1995), *Raymond Carver*, Nova Iorque, MacMillan.
- Neset, Kirk (1995), *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*, Athens, Ohio University Press.
- Pieters, Jürgen (1992), *A Shred of Platinun: The Aesthetics of Raymond Carve’s Will You Please Be Quiet, Please? and What We Talk About When we Talk About Love*, *Studia Germanica Gandesia* 31, 1992.
- Runyon, Randolph Paul (1992), *Reading Raymond Carver*, Nova Iorque, Syracuse University Press.
- Stull, William (1985), “Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver”, *Philological Quarterly*, vol. 64, no. 1, pp. 1-15.
- Trussler, Michael (1994), “The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver”, *Studies in Short Fiction*, vol. 31, pp. 23-37.

