

## RAYMOND CARVER E OS DISCURSOS SOBRE O AMOR EM “WHAT WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT LOVE”

Genilda Azerêdo  
*Universidade Federal da Paraíba*

Isabor Meneses Quintiere  
*Universidade Federal da Paraíba*

**RESUMO:** O propósito deste artigo é a discussão do conto “What we talk about when we talk about love”, do autor americano Raymond Carver, levando em consideração a reflexão já presente em seu título: a impossibilidade de falar do amor em si diretamente, nos restando falar do que falamos quando falamos sobre o amor. Ou seja, falar sobre os discursos que moldam nossa percepção desse sentimento e refletir sobre a função que as construções estéticas cumprem na perpetuação dessas representações. O conto também é analisado enquanto obra literária dotada de potencial metaficcional, levando em consideração seus personagens, sua narração, voz e diálogo, e os conflitos nele presentes. Em termos teóricos, fundamentamos a discussão da noção de discurso em Barthes, Foucault e Sara Mills. A metodologia adotada ao longo da pesquisa incluiu a articulação entre a noção de discurso e outras categorias narrativas, a exemplo de personagem e voz. Os resultados da pesquisa comprovam, por um lado, a complexidade do discurso amoroso, e, conseqüentemente, a dificuldade em expressá-lo e vivenciá-lo nas relações afetivas. Por outro lado, a riqueza deste sentimento e a variedade como os diferentes sujeitos o sentem têm constituído um desafio aos artistas (dentre os quais, escritores) em materializá-lo como objeto artístico. Essas tensões inerentes ao sentimento amoroso, tais como Carver os representa em “What we talk about when we talk about love” acabam por adensar-se no encontro com o leitor, também ele aprendiz deste sentimento e dos seus discursos representativos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto Contemporâneo; Amor; Discurso.

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss the short story *What we talk about when we talk about love*, by Raymond Carver, considering the reflection already posed by the title: the impossibility of talking about love itself directly, leading us to consider what we talk about when we talk about love. In other words, to consider what discourses shape our perception of such a feeling and ponder about the role played by words in its representations. The short story is also analyzed in its metafictional potentiality, in which we highlight characters, their narrations and voices and the conflicts they experience. On theoretical terms, the discussion is based on the concept of discourse by Barthes, Foucault and Sara Mills. The methodology adopted included the articulation of discourse and other narrative categories, such as character and voice. The research results reveal, on the one hand, the complexity of discourses on love, and consequently, the difficulty in expressing love and experiencing it in affective relations. On the other hand, the richness of the feeling and the variety of how different subjects experience it have provoked a challenge to artists (among whom, writers) on how to materialize it as an artistic object. These tensions, represented by Carver in his short story, become denser when activated by the reader, since s/he is also a learner of love and of its representative discourses.

**KEYWORDS:** Contemporary Short Story; Love; Discourse.

### INTRODUÇÃO

“Raymond Carver e os discursos sobre o amor”, título da presente pesquisa, tem como objeto a discussão de um conto do escritor estadunidense: *What we talk about when we talk*

*about love*. A partir do título, percebemos um questionamento sobre o sentimento amoroso. Se o conto fosse intitulado “amor” (ao modo do filme de Michael Haneke, *Amour*), já haveria certo direcionamento em relação ao conteúdo da narrativa e ao eventual significado de tal sentimento. No entanto, ao colocar em cena a questão do *discurso* sobre o amor – sobre o que falamos quando falamos de amor – a narrativa nos chama a atenção para um conhecimento do sentimento amoroso que é experimentado de maneiras as mais variadas, mas, sobretudo, mediado pela linguagem (verbal e não-verbal), ou seja, como algo que é culturalmente construído. Em geral, ao longo dos tempos, o amor tem sido expresso, defendido ou negado de forma diversa e divergente – seja através da literatura, seja através do cinema e de outras expressões artísticas. Portanto, ao explicitar a existência de *falas/discursos/representações* sobre o amor, Carver incita o leitor a desnudar toda uma tradição que idealiza o sentimento com uma aura de sublime e beleza.

Em termos de categoria narrativa, essa pesquisa focaliza o *discurso*, entendendo-o como resultante da articulação com a *temática*, o *conflito* e as *ideias*. Porém, sabendo que se trata de um conto publicado em 1981 (portanto, nosso contemporâneo), temos consciência da necessidade de discuti-lo também em diálogo com outras categorias narrativas, a exemplo de narrador e voz. Quem é o “nós” anunciado no título? Que pontos de vista tal pluralidade instaura e engendra? Afinal, que perspectivas sobre o amor o conto representa? O que resulta da articulação entre “falar sobre o amor” e “falar sobre o que falamos sobre o amor”? De que modo a autoconsciência que o conto anuncia sobre (des)conhecer o amor através de falas, discursos, representações (des)constrói o sentimento, convida a um posicionamento crítico do leitor não-diegético?

Três textos teóricos, em especial, fundamentam a discussão sobre o conceito de discurso: *A ordem do discurso*, de Michel Foucault; *Discourse*, de Sara Mills; e *Fragments de um*

*discurso amoroso*, de Roland Barthes. Optamos por apresentar os princípios teóricos em articulação com a investigação do conto.

## **O DISCURSO, A LITERATURA E A DOMINAÇÃO**

Talvez a característica mais significativa do discurso seja o fato de jamais ocorrer isoladamente, mas sim em diálogo, seja em correlação com outros discursos ou em oposição a eles. De fato, nas palavras de Sara Mills, em *Discourse* (1997), cada discurso é um agrupamento distinto de enunciações e conceitos, a serem atuados dentro de um determinado contexto social; é também, simultaneamente, responsável pela construção, manutenção e perpetuação do contexto onde se insere (MILLS, 1997, p.11). Não é possível tratar de discurso como um fenômeno isolado, haja vista ser o discurso tanto o objeto quanto o terreno onde se desenvolvem os conflitos de ideologias e percepções, o local onde observamos a constante contestação de significados.

Outra característica a ser considerada é o efeito do discurso, a partir do qual se originam e se mantêm os alicerces de uma sociedade. Michel Foucault (1996) admitia que é fundamental levar em consideração os fatores de verdade, poder e conhecimento ao discutirmos os efeitos discursivos, já que são estes os elementos que conferem a um discurso qualquer dimensão de efeito:

A verdade é do mundo; lá ela é produzida por força de múltiplas restrições... Cada sociedade tem seu próprio regime da verdade, sua "política geral" da verdade: os tipos de discurso que abriga e que faz funcionar como verdadeiros: os mecanismos e instâncias que permitem distinguir declarações verdadeiras de falsas, a maneira em que cada uma é sancionada; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade: o status daqueles que são responsáveis por dizer o que conta como verdade (FOUCAULT, citado em MILLS, 1997, p. 18).<sup>1</sup>

O efeito do discurso é, assim, a fabricação do que será amplamente aceito como verdade pela sociedade onde esse discurso se prolifera e permanece. A partir disso, a sociedade produz

---

<sup>1</sup> Traduções ao longo do texto são nossas.

sua própria verdade universal, fabricada *ad infinitum*, manufaturada conforme for mais conveniente para os detentores do poder que não desejam abdicar de sua posição. Os conceitos que consideramos verdadeiros são muitas vezes o resultado dessa produção quase metalúrgica. O poder é um fator crucial quando falamos sobre discurso, pois sem ele não existiriam os conflitos e a valorização de uma ideologia sobre outra, tampouco a opressão e o silenciamento de determinados grupos sociais, tampouco ainda o discurso em si: é na autoridade que a verdade se cria e se reproduz, levando aqueles alheios ao seu controle como faria a correnteza com um “destroço feliz” (FOUCAULT, 1996, p. 7).

Tais relações de poder e de exclusão também se manifestam na literatura, sendo ela um dos veículos de transmissão do discurso. O ato de contar histórias e o desejo de ouvi-las são algo inerente aos seres humanos desde a alvorada de sua espécie, e através dessas histórias, perpetuam-se conceitos que somos levados a ver como verdades universais. No entanto, a literatura também nos oferece as ferramentas necessárias para desconstruir convenções e subverter valores e posturas conservadoras, a partir do momento em que podemos questioná-la e somos convidados a nos posicionar criticamente enquanto leitores. A existência dos chamados “*banned books*”, livros cuja publicação e distribuição foram banidos durante a história por representarem ameaças às ideologias de sua época, são o melhor exemplo do poder subversivo que a literatura pode ter sobre os discursos de poder.

De acordo com Jonathan Culler (2000), narrativas possuem uma estrutura dupla: o nível do que é contado (história) e o nível da enunciação (discurso). A história envolve os eventos que o narrador relata como sendo verossímeis, aqueles narrados. O discurso envolve quais desses eventos serão relatados, como serão relatados, e de que forma a narrativa será organizada. A partir disso, podemos observar o discurso operando dentro da literatura da mesma forma como opera de maneira ampla na sociedade: através da seleção do que se deve ou não falar, e da escolha pela forma como determinados assuntos serão abordados. É graças a esse

processo que algumas histórias e arquétipos se sobrepõem a outros, e os contos de fadas tradicionais da sociedade ocidental são um exemplo concreto desse fenômeno: crianças, principalmente do sexo feminino, tendem a ser expostas a narrativas onde as protagonistas são mulheres cuja sobrevivência, tanto física quanto emocional, depende de uma figura masculina, o que leva seus leitores a ver a mulher como frágil e seu relacionamento com um homem, como sua salvação. Tal visão de gêneros, perpetuada pelas histórias infantis, se estende para além da infância e auxilia na permanência de discursos que permeiam nossa cultura desde seus primórdios. Da mesma forma, porém, histórias com conteúdo que promovam um pensamento contrário ao disseminado pelo discurso dominante também têm a capacidade de conceder aos oprimidos a capacidade de ouvir sua própria voz em meio ao som ensurdecido de seus opressores e enfim conquistarem o espaço e a força para serem ouvidos.

Contar uma história é exercer poder, e é pelo poder que a literatura e a ordem do discurso estão intimamente ligadas. As narrativas pertencentes a uma cultura não somente a representam, como também a constroem, servindo de ferramenta para dar continuidade à disseminação daquilo que é tido como verdade por seus membros; simultaneamente, narrativas revertem certos valores da cultura, a partir do momento em que vão de encontro umas às outras. Não há discurso sem a narrativa para validá-lo ou contestá-lo, tampouco há narrativa sem os discursos que a antecedem.

### **RAYMOND CARVER E OS DISCURSOS SOBRE O AMOR EM *WHAT WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT LOVE***

“Desde que o homem existe, ele não parou de falar.” Uma frase que poderia ser aplicada a contextos diversos, mas que está presente especificamente no livro do escritor, filósofo e crítico literário Roland Barthes, intitulado *Fragments de um discurso amoroso* (1977). Nele, Barthes se propõe a falar sobre a ligação entre amor e linguagem, sobre as manifestações do

sentimento amoroso e suas expressões, mas reconhece a característica escorregadia desse tema, ao dizer:

A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele a não ser segundo uma *estrita determinação alocutória*; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige, mesmo que essa pessoa tivesse passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for *para* alguém (BARTHES, 1977, p. 65, ênfase no original).

O que Barthes nomeou “a atopia do amor”, a característica que faz com que tal sentimento escape a dissertações, nos permite reconhecer que existe uma possibilidade de falarmos sobre o amor, porém, apenas sob condições estritas. A pretensão de falar sobre o amor enquanto sentimento em seu estado mais puro, alcançando toda a sua extensão e todas as suas manifestações, é um feito audacioso que nós, enquanto espécie, podemos apenas almejar alcançar sem jamais nos aproximarmos suficientemente de uma única verdade irrefutável; e se há algo que a humanidade admira à distância, tentando aproximar-se desde o despontar de sua sensibilidade artística, esse algo é um retrato máximo do amor que nos faça vencer as barreiras da subjetividade e concordar em uníssono: “isso é amor”.

Considerando essa busca ancestral, é possível ser levado ao erro de imaginar que tudo o que poderia ser dito sobre o amor já foi escrito, encenado, cantado e pintado, não apenas uma, mas infinitas vezes, ao ponto de exaustão. Tal noção é e sempre será ilusória, uma vez que somos constantemente lembrados de que jamais trataremos o suficiente do amor, sendo ele fonte inesgotável de experiências absolutamente distintas que, por sua vez, são fontes para a criação de obras artísticas também distintas. Essa característica única é precisamente descrita nas palavras do autor estadunidense F. Scott Fitzgerald (1896-1940), em seu conto “*The sensible thing*”, onde encontramos a frase icônica “existem todos os tipos de amor neste mundo, mas nunca o mesmo amor duas vezes.” Fitzgerald engloba, em poucas palavras, a verdade máxima sobre a experiência amorosa e o fato de tal evento jamais se repetir em toda a sua

individualidade sequer uma segunda vez, sendo, portanto, único e exclusivo ao indivíduo que o atravessa. A experiência amorosa, não se repetindo, será sempre nova, e sendo sempre nova, sempre fornecerá algo novo a ser falado, portanto, sempre dando origem a novos discursos a seu respeito. Tão pertinente quanto falar da “atopia” do amor, é falar de sua constante renovação e implacável produção de novas vertentes de si próprio.

Retornamos à frase de Roland Barthes que abre esta discussão: “desde que o homem existe, ele não parou de falar”. O desejo de comunicar-se é inerente ao ser humano, sendo possível argumentar inclusive que apenas nos tornamos a espécie que somos hoje quando desenvolvemos a capacidade de estabelecer formas de comunicação entre nossos semelhantes. Conforme essa habilidade desenvolveu-se, nosso desejo de expressar-nos transcendeu a mera necessidade cotidiana de sobrevivência e passou a servir de ferramenta para expor nossas experiências subjetivas: o ser humano queria contar histórias e partilhar suas vivências, não mais se sentindo confortável em mantê-las apenas para si. Eventos testemunhados apenas por um indivíduo e suas sensações particulares agora também mereciam ser expressos; quando eram, tinham boa recepção, pois a segunda característica comunicativa mais marcante de nossa espécie após o prazer em falar é precisamente o prazer em ouvir e identificar-nos com o que estamos ouvindo. Quando desenvolvemos o sentimento amoroso, passamos a querer expressá-lo tal qual fazemos com tudo o mais que nos diz respeito, de forma, inclusive, a compreendê-lo melhor; e, no processo, nos deparamos com o caráter escorregadio do tema. No entanto, o desejo de expô-lo de alguma forma, de tirá-lo do âmbito privado e tornar públicos os efeitos e as emoções decorrentes dele, nos fez (e nos faz) persistir na tentativa.

O político e escritor bósnio Rusmir Mahmutcehajic escreveu, em seu livro *On Love: In the Muslim tradition*, sobre essa busca de transmitir o amor pela fala:

Todo o discurso sobre o amor é simplesmente a interpretação de seus traços e a transferência deles para o outro lado da correnteza do amor, onde ele existe como que em uma periferia distante. **O que quer que possa ser dito sobre o amor não é o amor em si.** (...) Conta-se que quando Samnûn, o amante, falava sobre amor, lanternas

a óleo começaram a ir e vir de todos os lados. As pessoas pediram a ele: “diga algo sobre o amor.” Ele respondeu: “eu não conheço ninguém na face da Terra para quem seja fácil falar de amor,” (...). **É por isso que falar sobre amor é coerente tanto quanto uma testemunha da loucura quanto como um esforço harmonioso de delinear o ritmo dentro do indefinível.** (MAHMUTCEHAJIC, 2007, ênfase acrescentada).<sup>2</sup>

Mahmutcehajic relembra a lenda muçulmana de Samnûm, o amante, que, ao receber pedidos para falar sobre o amor, diz desconhecer qualquer pessoa na face da Terra para quem isso seja uma tarefa simples: uma forma de ilustrar a máxima enunciada anteriormente de que “o que quer que possa ser dito sobre o amor não é o amor em si”. O que se pode observar de mais concreto no mundo definível, de acordo com Mahmutcehajic, são apenas os traços deixados pelo fenômeno amoroso; o amor em si, sendo plural por natureza, sobrevoa toda possibilidade de uma definição que o compreenda por completo.

O título do conto *What we talk about when we talk about love* (“Sobre o que falamos quando falamos de amor”), de Raymond Carver (1938-1988), parece vir como uma confirmação da máxima de Mahmutcehajic. Mais do que isso, parece vir também como uma provocação inicial: Carver não se limitou apenas a escolher como título de sua obra uma frase que remetesse à distinção entre falar sobre o amor e experimentar o sentimento em si, como também foi além, valendo-se da primeira pessoa do plural e assim permitindo uma associação mais global; ainda que o “nós” ali presente a princípio possa ser interpretado como remetendo aos personagens do conto que será narrado, uma interpretação maior nos leva a crer que o “nós” contém também os leitores, os críticos, enfim, a espécie humana como um todo, sua incansável sede por falar de amor e suas inúmeras empreitadas nessa busca que resultam apenas em um sentimento como o que, ao final da história, vemos em Mel McGinnis: a frustração ao sermos subjugados pela atopia amorosa. Frustração essa que nos levará a tentar de novo e de novo,

---

<sup>2</sup> A ausência de número de páginas se justifica pela não paginação de textos encontrados on-line. Ver Referências.

persistindo assim em um ciclo, já profetizado pelo título, de tudo aquilo sobre o que falamos quando falamos sobre o amor.

A característica de “falar sobre o que se fala” da história concebida por Carver reflete o teor metaficcional da narrativa. A definição de metaficção a ser usada como base é a de Patricia Waugh (1984), que se refere ao termo como sendo aquele “dado à escrita fictícia que, de forma autoconsciente e sistemática, atenta para seu *status* enquanto artefato, visando levantar questões sobre a relação entre ficção e realidade” (WAUGH, 1984, p. 2). O conto, que poderia chamar-se “when we talk about love”, anuncia e adensa o teor metaficcional ao sobrepor “what we talk about” à frase “when we talk about love”.

O conto tem início precisamente com Mel; não com sua fala, mas com uma observação por parte do narrador, Nick, de que ele está falando: “Meu amigo Mel McGinnis estava falando. Mel McGinnis é um cardiologista e isso às vezes lhe dá o direito”.<sup>3</sup> (CARVER, 1989, p. 137). Nick e Mel estão sentados na cozinha ao redor de uma mesa, bebendo gim na companhia de suas esposas, respectivamente Laura e Terri. A ambientação, a princípio, é clara e leve: há muita luz (“A luz do sol atravessava a grande janela atrás da pia e inundava a cozinha...”) e todos podem ver um ao outro nitidamente enquanto conversam e bebem – a bebida, tão presente nas obras de Carver, aqui podendo ser vista como um símbolo dos efeitos inebriantes do amor, tópico que é eventualmente abordado durante a conversa. Mel e sua esposa, Terri, são os primeiros a falar:

Mel achava que o amor verdadeiro era nada mais do que o amor espiritual. (...) Terri disse que o homem com quem ela vivera antes de ir morar com Mel amava-a tanto que tentara matá-la. Então Terri disse: “Ele me bateu uma noite. Me arrastou ao longo da sala de estar pelos tornozelos. Ele ficava dizendo, eu te amo, eu te amo, sua puta. E continuou me arrastando pela sala de estar. Minha cabeça ia batendo nas coisas.” Terri olhou ao redor. “O que se pode fazer com um amor assim?” (CARVER, 1989, p. 137-8).

---

<sup>3</sup> Tradução do conto por Ricardo da Silva Sobreira, *Revista Bestiário*. Disponível em: <[http://www.bestiario.com.br/8\\_arquivos/carver1.html](http://www.bestiario.com.br/8_arquivos/carver1.html)>. Em parênteses, ao longo do texto, damos a referência do conto em inglês.

As enunciações iniciais dos personagens revelam dois discursos distintos sobre aquilo que se caracterizaria como o “verdadeiro sentimento amoroso”: aos olhos de Mel, tal sentimento só poderia ser encontrado em sua forma mais genuína no amor espiritual, ou seja, aquele que se vivencia através da fé religiosa, algo puro e isento de pecado ou violência – em outras palavras, o amor *ágape*. Terri apresenta uma visão oposta à apresentada por seu marido, já que acredita que o amor verdadeiro manifesta-se também através da agressão; ao lembrar seu relacionamento anterior, ela descreve a forma como seu antigo cônjuge, Ed, abusava fisicamente dela, ao mesmo tempo em que repetia o quanto a amava, e acredita que tal sentimento era tão forte que o levava ao ponto de tentar matá-la – “ele me amava tanto que tentou me matar”.

O fato de Terri enxergar na agressividade de seu ex-cônjuge uma manifestação de um amor tão forte que beirava o incontrolável nos expõe a duas facetas do discurso amoroso perpetuadas há séculos: a primeira sendo a de que o amor só o é de fato quando demonstrado através de ações grandiosas ou extremas que condizem com a suposta intensidade do sentimento; a segunda, de que complexos de posse e instâncias de agressão, sejam físicas ou verbais, não passam de demonstração de amor ao seu modo – algo que sofre uma banalização particularmente notável em especial dentro da sociedade patriarcal, onde é visto como tradição que o homem se imponha e seja detentor do controle da mulher com quem se relaciona, a qual se torna pouco mais do que um objeto que a ele pertence.

Michel Foucault ressalta que as relações de poder são cruciais quando se trata de discursos, já que o poder é o fator determinante na valorização de um discurso sobre outro, acarretando na opressão e no silenciamento de determinados grupos sociais subjugados que não detêm o controle desse poder (FOUCAULT, 1996). Os grupos que se encontram em uma posição dominante determinam o que será interpretado de forma mais branda como verdade, e através dessa autoridade são capazes de convencer aqueles sob seu controle de que tal “verdade

manufaturada” é absoluta e correta; agir contra ela e tentar modificá-la seria fugir à ordem natural das coisas. Um indivíduo oprimido pode, portanto, ser levado a crer não apenas que a opressão que ele sofre é o modo fixo e imutável como as coisas devem ser, como também que aquilo pelo qual é submetido tem em vista seu próprio benefício.

Os efeitos de tais relações de poder e opressão são visíveis nos discursos sobre o amor, em particular quando o amor em questão remete à relação de um homem e uma mulher, em que o primeiro, único beneficiário da estrutura patriarcal da sociedade, exerce poder sobre seu cônjuge. O discurso reproduzido por séculos em sociedades patriarcais como a ocidental requer que o homem seja detentor do controle em seu território (no caso, o lar e tudo aquilo que lhe pertence ou que está, em teoria, subordinado a ele, como sua família, composta pelos filhos e pela esposa). O relacionamento anterior da personagem de Terri é um reflexo pertinente do extremo que tal desequilíbrio de poder em uma relação afetiva pode atingir: Terri foi vítima de violência física, verbal e psicológica, mas mesmo após anos longe da influência nociva do ex-cônjuge, sua percepção do ocorrido permanece a mesma: todo o dano que ele causou a ela foi por amor, e ela tornou-se convencida disso porque ele reafirmava verbalmente os sentimentos que dizia nutrir por ela, mesmo durante os atos de agressão.

Essa discussão está presente não apenas em “*What we talk about when we talk about love*” através da personagem de Terri, como em outras obras de Carver: a violência doméstica e os conflitos emocionais inerentes a relacionamentos abusivos são temáticas recorrentes em suas produções, assim como o é a incapacidade de uma comunicação apropriada entre os envolvidos, realçada pelo próprio estilo minimalista do autor. O cuidado de Carver em retratar o cárcere e o sofrimento, principalmente feminino, oriundo de relacionamentos “amorosos” onde atos de violência e posse mostram-se elementos banais do dia-a-dia conjugal, torna nítida a sua consciência da gravidade inerente à perpetuação de tais discursos:

Os contos de Raymond Carver frequentemente retratam cenas de ameaça emocional no coração da América doméstica e da classe trabalhadora. Violência verbal e abuso

psicológico são as mais comuns formas de animosidade no mundo de Carver. Existem, no entanto, episódios dispersos de violência física espalhados pelas histórias de Carver, e eles frequentemente envolvem uma mulher, seja como perpetradora, vítima, ou narradora/testemunha da cena. (...) Na maioria dos casos, no entanto, as mulheres são retratadas dentro de um mundo doméstico onde tensões familiares terminam em violência, como quando o marido espanca sua mulher após suspeitar de que ela o está traindo [em "*Will you please be quiet, please?*"]. (...) Enquanto Hemingway estava preocupado com a guerra na Europa, Carver ilustrava as batalhas cotidianas que aconteciam no verdadeiro âmbito interno: nos domínios domésticos da América (KLEPPE, 2006).

Ainda que Terri, em contraposição a outras personagens de Carver que também foram vítimas de violência física conjugal, como Marian, de "*Will you please be quiet, please?*" e Claire, de "*So much water so close to home* (1981)", esteja agora liberta do domínio de seu antigo algoz, ela olha para o passado não com o trauma e a angústia esperados, mas com profunda simpatia e compreensão por Ed. A posição de Terri é semelhante, na verdade, à que se observaria em alguém que apresenta Síndrome de Estocolmo doméstica, onde qualquer ato amável de seus abusadores pode ser recebido com um componente de agradecimento e alívio suficientes para negligenciar os aspectos negativos esmagadores da relação (ABEIJON, 2009). Terri, portanto, agarra-se às declarações verbais de Ed, que em meio às suas demonstrações de fúria, falava de amor – ou seja, falava sobre o ódio quando pretendia falar sobre o amor, em paralelo com o título dado por Carver ao conto.

Quando Mel diz que um comportamento tão cruel não pode ser classificado como amor, Terri insiste:

“Diga o que você quiser, mas eu sei que era amor”, disse Terri. **“Pode parecer loucura para você, mas é a mesma coisa. As pessoas são diferentes, Mel.** Claro, às vezes ele podia ter agido como louco. Tudo bem. Mas ele me amava. Do jeito dele talvez, mas ele me amava. Havia amor lá, Mel. Não diga que não havia.”  
 (...) [Mel] terminou seu drink e pegou a garrafa de gim. **“Terri é uma romântica. Terri estudou na escola do chute-me-para-eu-saber-que-você-me-ama (...).”**  
 (CARVER, 1989, p. 138; ênfase acrescentada)

Mel, ainda que discorde das ações de Ed, ameniza o abuso sofrido por Terri e até se refere a tais eventos com um gracejo, ao dizer que Terri é uma romântica, que apenas reconhece que é amada através de atos violentos. Ao trazer o testemunho de Terri e sua visão

passionalmente romantizada do relacionamento anterior, Carver põe em discussão não apenas a visível necessidade da personagem em ver amor nas grandes ações, ignorando quão destrutivas elas podem ser, em prol de sentir-se amada de alguma forma, e a subseqüente romantização disso, como também a característica escorregadia do tema, sobre a qual Barthes já discorria: o que é uma manifestação de amor para Terri, não o é para Mel, e as tentativas dela de convencê-lo do contrário através de suas palavras se provarão sempre falhas porque Mel não viveu aquele amor, logo, só lhe resta a possibilidade de analisá-lo como observador externo. Falar sobre os sentimentos que Ed nutria ou não por ela não é o mesmo que fazer Mel de fato senti-los, e assim Terri encontra-se vítima dos limites da linguagem, que permite apenas que se fale a respeito do amor sem que jamais se alcance o que seria, de fato, seu núcleo, tornando difícil a tarefa de descrevê-lo e extremamente particular e íntimo o ato de realmente experienciá-lo. Carver, então, simultaneamente joga com o discurso do amor enquanto aquilo que consiste de noções pré-determinadas por aqueles em posições de poder, e com o discurso do amor enquanto algo sobre o qual somos inaptos a discursar.

Não satisfeito com a dissonância entre sua visão do que constitui ou não amor e a de sua esposa, Mel volta-se para Nick e Laura, pedindo seus respectivos vereditos acerca do comportamento de Ed numa tentativa de conseguir uma confirmação ou negação direta, um “sim” ou “não” para o que, aos olhos de Mel, é uma questão simples. A resposta de Nick é lúcida: não pode afirmar nada por não ter conhecido Ed ou saber dos detalhes da relação, e diz ainda que Mel parece crer que o amor é algo absoluto, não-relativo. Laura partilha da mesma opinião: “Eu não sei nada a respeito do Ed, ou qualquer coisa a respeito da situação. Mas quem pode julgar a situação de qualquer outra pessoa?” (CARVER, 1989, p. 139). Após ela ter dito isso, Nick toca as costas de sua mão e depois a segura, um gesto que é retribuído com um sorriso ligeiro por parte de Laura. Ele nota a temperatura da mão que está segurando e o fato das unhas estarem “lixadas e perfeitamente cuidadas”.

É dedicado um parágrafo curto, porém significativo, à demonstração de afeto físico compartilhado por Nick e Laura. Ainda que não haja troca de palavras, o breve instante em que o foco de ambos é redirecionado da conversa sobre o amor para a pessoa amada os torna, momentaneamente, alheios ao debate, existindo em um plano de ação distinto, porém pouco perceptível para Mel e Laura; tal instância marca o momento em que é possível observar as transições de Nick e Laura entre o plano da fala (a discussão sobre o amor, ou: sobre o que falamos quando falamos de amor) e o plano do amor (a experiência do sentimento, ou: o amor em si) que se estenderão durante toda a duração da história.

Mel toma a palavra e relata o período de internação de Ed, durante o qual Terri insistiu em ir visitá-lo, o que acarretou em brigas acaloradas entre ela e o marido. Mel persiste com sua opinião de que “se você chama aquilo de amor, pode ficar com ele”; Terri revida com o mesmo discurso anterior, argumentando que, ainda que pareça anormal aos olhos alheios, “aquilo era amor”, e foi por amor que Ed estava disposto a se matar.

Laura se pronuncia, alegando que ela e Nick sabem o que é o amor – ou ao menos o que é o amor para eles. Ela então diz ao marido que ele deve falar algo a respeito disso, ou seja, explicar a visão que ambos compartilham do sentimento que nutrem um pelo outro. Nick, no entanto, dispensa palavras e lança mão de um gesto de afeição física propositalmente exagerado, o que ele próprio admite ser sua resposta ao pedido de Laura, abrindo mão de qualquer tentativa de verbalizar o amor. Uma mera ação destituída de palavras por parte de Nick é suficiente para afirmar a veracidade de seus sentimentos pela esposa, a ponto de Mel propor um brinde “ao amor verdadeiro” no momento seguinte.

Após o brinde, o ambiente é descrito como ainda iluminado pela luz do sol da tarde, que provoca uma atmosfera de conforto, generosidade e encantamento. Nick nota que todos trocaram sorrisos largos “como crianças que haviam concordado a respeito de algo proibido”.

Esse “algo proibido” a que Nick se refere remete ao amor verdadeiro, ao qual Mel dedicou o brinde e que ele próprio retoma:

**“Vou contar a vocês o que é amor de verdade”, Mel disse.** “Falo sério, vou dar a vocês um bom exemplo. E então podem tirar suas próprias conclusões. (...) **O que qualquer um de nós realmente sabe sobre o amor? (...) Parece-me que somos apenas principiantes no amor.** (...) Houve um tempo em que eu achei que amava minha primeira mulher mais do que a vida em si. Mas agora a odeio até a alma. Odeio mesmo. **Como vocês explicam isso? O que aconteceu com aquele amor? O que aconteceu, é o que eu gostaria de saber. Queria que alguém pudesse me dizer.** (...) Terri e eu estamos juntos há cinco anos, estamos casados há quatro. E a coisa mais terrível, mais terrível, porém mais maravilhosa, a graça da salvação, vocês podem dizer, é que se alguma coisa acontecer com um de nós amanhã, acho que o outro, a outra pessoa, lamentaria um pouco, sabe, mas então o parceiro sobrevivente sairia e amaria novamente, encontraria alguém logo. Tudo isso, todo esse amor sobre o qual estamos falando, seria apenas uma lembrança. Talvez nem mesmo uma lembrança. **Estou errado? Estou muito equivocado? Porque eu quero que vocês me corrijam se acharem que estou errado. Quero saber. Quer dizer, eu não sei de nada, e sou o primeiro a admitir isso**” (CARVER, 1989, p. 144-45; ênfase acrescentada).

A extensa fala de Mel tem início com uma afirmação em que ele anuncia, de forma firme e resoluto, que irá contar aos demais o que é o verdadeiro amor; tamanha certeza tem duração breve: pouco depois, Mel questiona “o que qualquer um de nós realmente sabe sobre o amor?” e pondera, “parece-me que somos apenas principiantes no amor”, contrariando a afirmação anterior que fazia transparecer seu suposto conhecimento sobre o sentimento em pauta. Conforme seu discurso progride, Mel torna-se mais introspectivo e confuso, lembrando sua ex-esposa e refletindo sobre o fato de que ele um dia a amou, ainda que agora a odeie. As certezas que ele possuía no início de sua fala, e até mesmo ao defender seu ponto de vista de que o que Ed sentia por Terri não era amor, são abandonadas a partir do momento em que ele entra no campo subjetivo de sua própria experiência amorosa anterior, sendo substituídas por interrogações e questões não mais retóricas: “Como vocês explicam isso? O que aconteceu com aquele amor? O que aconteceu é o que eu gostaria de saber”. Mel pede uma explicação verbal para a mudança pela qual seus sentimentos atravessaram, demonstrando uma necessidade de racionalizá-la de alguma forma, o que se prova uma tarefa infrutífera.

Tal discurso apresenta precisamente o que Barthes classifica, em *Fragments de um discurso amoroso*, como “querer compreender”, ou seja, a súbita percepção do episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e soluções debilitadas que leva o sujeito amoroso a exclamar “eu quero entender (o que está havendo comigo)!” (BARTHES, 1977, p. 139). Ao final de sua fala, Mel parece perturbado pela noção da impermanência do amor – que ele encara como sendo simultaneamente “uma salvação” e “o pior” – e por não conseguir compreendê-la. Ele expressa-se de forma mais caótica, menos clara e certa do que quando deu início ao seu monólogo, o que se deve tanto pelo efeito inebriante do álcool quanto pela angústia acerca das questões que ele próprio trouxe à discussão – ou ainda, angústia pela falta de respostas satisfatórias a essas questões. Ao final de sua fala, assim, os “é” e “não é” firmes de Mel foram substituídos por “talvez” e por indagações já não mais retóricas, além de uma confissão: a de que ele não sabe de nada.

O declínio da convicção de Mel quanto ao que ele realmente sabe ou não a respeito do amor é algo que reverbera não apenas no artista, haja vista as inúmeras interpretações e reinterpretções do sentimento amoroso na história da arte, como também no ser humano mais comum e desprovido de senso artístico possível. Essa percepção poderia justificar a irônica escolha de Carver ao fazer com que o personagem que emitisse tais questionamentos fosse um cardiologista: ainda que a profissão de Mel esteja diretamente ligada ao coração, símbolo tradicional do amor, ele é ainda um “homem da ciência” que enxerga o coração pelo que ele é – um órgão vital, cujos mecanismos são familiares a Mel, mas que se torna algo completamente alheio ao seu entendimento a partir do momento em que adentra o espaço simbólico e passa a representar um discurso amoroso. Ainda que seja possível para Mel explicar em detalhes como se dá o funcionamento do coração em seus detalhes mais mínimos, identificar suas artérias e operá-lo, os sentimentos comumente associados a ele estão além de seu pleno conhecimento, levando-o a confessar, atordoado, que “não sabe de nada” quanto a isso. Como ele próprio

admite posteriormente no conto, ele é “apenas um mecânico” que conserta o que está com defeito.

Dessa forma, através da fala de Mel, Carver ergue aos seus leitores a noção de que o amor não é algo que permite explicações como um órgão pode ser dissecado; assim, os apelos de seu personagem para que alguém esclareça o tema não apenas permanecem sem resposta, como também são interpretados como devaneios provocados por seu estado inebriado por ninguém menos do que Terri, da mesma forma como Mel anteriormente diminuiu seu sentimento por Ed como efeitos de uma mente “romântica”. Ele, que não compreendera anteriormente o posicionamento de Terri acerca do amor, agora tem seu posicionamento incompreendido por ela, que lhe pergunta, preocupada, se ele está bêbado. Laura então diz a Mel que eles o amam, e ele olha para ela “como se não pudesse localizá-la, como se ela não fosse a mulher que ela é”, antes de responder que sente o mesmo por ela e por Nick.

Ainda com a palavra para si, Mel começa a relatar uma história (algo que aprofunda o caráter metaficcional do conto) que, segundo ele, “deveria nos deixar envergonhados quando falamos como se soubéssemos sobre o que falamos quando falamos sobre o amor”. A história é a de um casal de idosos, levados ao hospital após um grave acidente de carro e operados por ele próprio.

Ele então interrompe a história para fazer observações banais sobre como, se “pudesse retornar em uma vida diferente, num tempo completamente diferente”, teria sido um cavaleiro, protegido sob sua armadura. Terri diz que haveria a possibilidade de ele retornar na pele de um servo, algo não tão prazeroso, e Mel concorda, reconhecendo que até mesmo os cavaleiros eram submissos a alguém assim como os servos, mas ao menos tinham uma armadura que os tornavam mais difíceis de ferir.

O interesse que Mel demonstra por cavaleiros, frisando a proteção oferecida por suas armaduras, pode ser interpretada como um desejo, ainda que subconsciente, por manter uma

distância segura entre o mundo exterior e o mundo interior; em outras palavras, entre o mundo das coisas objetivas, facilmente compreendidas e expressas através de palavras, e as coisas subjetivas, encobertas por uma proteção, onde se encontram os sentimentos. Mel dá grande importância a “ser difícil de ferir”, uma possível alusão a uma atrofia emocional de sua parte: ao evitar ser atingido emocionalmente por fatores externos, mantidos distantes de seu núcleo sensível, ele evita também as consequências que isso pode acarretar, como a possibilidade de um amor transformar-se em ódio ou em algo maior e mais incompreensível que apenas lhe traria angústia, após tentativas falhas de decifrá-lo.

Ainda assim, um cavaleiro não estaria livre das amarras interpessoais: em parte porque, como confirmado pelo próprio Mel, até mesmo os cavaleiros são vassalos de alguém, e aqui podemos estabelecer um paralelo com o próprio ato de entregar-se emocionalmente a outra pessoa no campo amoroso, tornando-se assim ligado a ela como um vassalo ao seu suserano. Nick vai além e aponta que uma armadura não o tornaria invencível, pelo contrário, não era de todo extraordinário que cavaleiros sufocassem sob o peso de suas armaduras.

Assim, a armadura que, apesar de proteger de danos externos, também pode acarretar sufocamento e levar aquele que a veste a sucumbir, é facilmente interpretada como uma alusão aos malefícios de evitar laços emocionais por temer possíveis consequências desafortunadas: ainda que sirva como proteção aos danos externos, ou seja, ao mundo exterior tal qual uma armadura literal, não é possível escapar dos danos internos e aos riscos de uma deterioração emocional acarretada pela ausência de relações afetivas, tão inerentes à saúde psicológica humana. Carver joga com essa observação para mostrar que aquilo que blindava (o desejo de não amar para evitar sofrer de amor) se torna, portanto, aquilo que fere (a própria inexistência do amor).

Laura incentiva Mel a continuar contando a história anterior sobre o casal de idosos. Mel retoma seu relato, descrevendo suas visitas aos dois pacientes, que permaneciam enfaixados

dos pés à cabeça durante a recuperação. O marido estava particularmente deprimido, e continuou assim, mesmo após saber que sua esposa sobreviveria; o motivo de sua tristeza não era o acidente em si, mas o fato de que, estando enfaixado, ele não conseguia virar a cabeça o suficiente para ver sua esposa, e era essa a maior causa de sua aflição. Mel conta aos amigos sua indignação, novamente incapaz de compreender a extensão de um sentimento que lhe é, ao mesmo tempo, familiar e estranho: “Dá para imaginar? Estou dizendo a verdade, o coração do homem estava se partindo porque ele não conseguia virar sua maldita cabeça e *ver* sua maldita mulher.”

Não há resposta da parte dos demais, que a esse ponto, pela observação de Nick, já estão “um pouco embriagados”, o que torna difícil manter as coisas em foco. A luz está retrocedendo e o ambiente tornando-se cada vez mais escuro, mas ninguém se levanta de seus lugares para acender as luzes do teto. Alguns comentários banais sobre o quê e onde irão comer são trocados, mas de forma superficial. Mel derruba seu copo, derramando o gim sobre a mesa, e diz simplesmente: “o gim se foi”. Terri pergunta “e agora?”, e sua pergunta permanece sem resposta, como tantas outras feitas durante a discussão. A história encerra-se com a observação de Nick: “Eu conseguia ouvir meu coração batendo. Eu conseguia ouvir o coração de todo mundo. Eu conseguia ouvir o ruído humano que nós, sentados lá, fazíamos, nenhum de nós se movendo, nem mesmo quando a cozinha ficou escura.”

“*What we talk about when we talk about love*” flui, em retrospectiva, como uma dança entre interrogações e afirmações, e o fato de o conto encontrar seu desfecho em uma pergunta simples, porém sonora, que reverbera e permanece suspensa no ar sem encontrar qualquer resposta, não poderia ser mais condizente com a discussão levantada por Carver. Eis onde culminam todos os discursos sobre o amor, todas as tentativas de falar a seu respeito e dissecá-lo em palavras: não em mais uma afirmação, mas em uma dúvida, e o silêncio que se origina após ela é precisamente o berço de onde nascerão mais discursos e mais tentativas; porque o

ser humano, seja ele provido de sensibilidade artística ou não, jamais se satisfaz com o silêncio, ainda que ele seja uma parte intrínseca à sua espécie – “o ruído humano”, como descrito por Nick – e aquilo que o motiva a falar e produzir sons que o preencham.

A discussão chega a um fim assim como a luz do dia: quando, enfim, todos se calam, o ambiente está escuro, um paralelo para aquilo que julgavam ser claro e de fácil contemplação (o sentimento amoroso), mas que se prova difícil de distinguir em detalhes, tal qual um cômodo na penumbra. O próprio anoitecer carrega consigo uma bagagem simbólica referente ao estado espiritual:

(...) Mas também, às vezes, a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me atribuo?), penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; entro na noite do sem-sentido; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir; é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: *estoy a oscuras*: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor. (BARTHES, 1977, p. 152, ênfase no original)

Essa mesma noite “sem fins lucrativos, de gastos sutis, invisíveis”, a noite do “não-significado” onde o “desejo continua a vibrar” recai sobre os personagens de Carver. Ainda que a última palavra verbalizada no conto seja enunciada por Terri, somos deixados com o sentimento de que o silêncio compartilhado ao redor daquela mesa é uma expressão por si só. Após horas de discussão, foi apenas após terem todos se calado que Nick pôde ouvir o som nítido não apenas de seu coração batendo, como o de todos os demais, suspendendo toda interpretação e substituindo-a pelo ato de tão somente sentir.

Ao fim de “*What we talk about when we talk about love*”, somos apresentados a uma cena que consiste da ausência de qualquer verbalização, onde até mesmo Mel, detentor da palavra pela maior parte do conto, expressa o que é sua fala mais sucinta em toda a história antes de calar-se definitivamente. Todo o tempo e toda a energia empreendidos falando sobre o amor levou apenas ao silêncio de quem se depara com a atopia do sentimento amoroso, sua característica que nos leva a constatar não o que é o amor, mas a impossibilidade de falar a seu

respeito. É através dessa impossibilidade que Carver, exibindo-nos o fracasso perfeitamente humano de seus personagens e deixando-os sentados impotentes na escuridão, nos fala não apenas sobre o que falamos quando falamos sobre o amor, mas também sobre o próprio amor: sua atopia, sua subjetividade, sua pluralidade e, enfim, seu fator inalcançável que estará sempre uma palavra além das capacidades de nossa espécie; o que não nos desmotiva, mas sim nos impulsiona a continuar fazendo o que fazemos “desde que o homem existe” – falar.

## CONCLUSÃO

A princípio, “*What we talk about when we talk about love*” nos traz discursos amorosos que variam entre ágape versus dominação, romantismo versus violência, ideais de “amor infinito” versus o fim do amor, para então, conforme prossegue, buscar o núcleo desse sentimento, finalmente apontando o quão inalcançável ele de fato é através do desconforto e do eventual silêncio de seus personagens.

Carver tece uma história permeada por provocações metaficcionalis que convidam seu leitor a refletir sobre o caráter escorregadio do sentimento amoroso; provocações estas que se estendem desde seu próprio título até seu último parágrafo. Cada discurso amoroso presente no conto é posto em discussão por personagens que a princípio emanam certeza, graças ao quão enraizados tais discursos se encontram neles, e, eventualmente, são atingidos pela atopia amorosa, logo levados ao conflito – um conflito do qual o leitor é incitado a fazer parte e, conforme o efeito provocado pela construção narrativa de Carver, se vê alimentando suas próprias certezas e dúvidas. O debate transpõe a ficção e se aloja nas noções amorosas daquele que a lê, e é precisamente nessa transposição que reside o grande trunfo de “*What we talk about when we talk about love*”. Mais do que todas as explicações perseguidas ao redor da mesa de Mel e Terri, o sentimento amoroso se define pela possibilidade de ser descrito infinitamente, atravessando manifestações artísticas e atingindo sujeitos que o interpretarão, reinterpretarão e,

possivelmente, o transformarão em novas manifestações artísticas com base em suas próprias experiências subjetivas e sua exposição a esse e a outros discursos. Segue-se, assim, a busca infundável, a grande enunciação sem ponto final da humanidade, de que falava Barthes.

## REFERÊNCIAS

- ABEIJON, P. **A síndrome de Estocolmo**. Disponível em: <<http://www.charlieoscartango.com.br/Images/Sindrome%20de%20Estocolmo%20trad1.pdf>>. Acesso em julho de 2016.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977. 343 p.
- BENNETT, A.; ROYLE, N. **An introduction to literature, criticism and theory**. London: Prentice-Hall, 1999.
- CARVER, R. “A small good thing”. **The story and its writer: an introduction to short fiction**. Boston: St. Martin’s, 2010. 1820 p.
- \_\_\_\_\_. **What we talk about when we talk about love**. New York: Vintage Books, 1989. 159 p.
- CULLER, J. **Literary theory**. Oxford: Oxford University Press, 2000. 165p.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 79 p.
- KLEPPE, S. L. Women and violence in the stories of Raymond Carver. **Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle**, n. 46, p. 107-127, 2006. Disponível em: <<http://jsse.revues.org/497>>. Acesso em julho de 2016.
- MAHMUTCEHAJIC, R. **On love: In the Muslim tradition**. Fordham University Press: 2009. 188 p.
- MILLER, J. H. Narrative. In: LENTRICCHIA, Frank and McLAUGHLIN, Thomas (ed.). **Critical terms for literary study**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. p. 66-79.
- MILLS, S. **Discourse**. London: Routledge, 1997. 177 p.
- RICH, A. **On lies, secrets, and silence: selected prose 1966-1978**. United States: Norton, 1995. 320 p.
- WAUGH, P. **Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction**. London: Routledge, 1984. 192 p.

Recebido em: 15/03/2018  
Aceito em: 22/06/2018