

Cristina Santos Pereira



Gabriele Leidlhoff: *Girl* (1995)

*Raymond Carver e Bret Easton Ellis: paisagens ficcionais emergentes de um "newly envisioned world".*

Mestrado em Estudos Americanos  
Orientador: **Professor Doutor Ricardo Prata**

Universidade Aberta de Lisboa  
Lisboa 2007

## **Resumo**

Assistimos a uma multiplicidade de desafios lançada por esta nova era de finais do século XX: a inconsistência de uma sociedade mediatizada, os instantes fragmentários, a alienação individual, a coexistência constante com a ambiguidade, a ausência da melhor solução, em soma, os próprios questionamentos existenciais e sociais.

A leitura da ficção de Raymond Carver e Bret Easton Ellis implica a veiculação do seu *newly envisioned world*, no qual os fragmentos do real são combinados enquanto construto consensual da experiência empírica. Ambos forjam um sentido diferente da identidade americana, produzindo uma variedade de perspectivas sobre o quadro contemporâneo através dos vários possíveis minimalismos que remetem para uma qualidade ou modo de experiência.

Carver procura o sentido das palavras e das coisas no espaço doméstico, reflectindo o género do conto uma condição essencial da nossa era moderna, do nosso sentido de marginalidade no mundo e da nossa percepção, frequentemente ténue, de nós próprios.

Por sua vez, Ellis oferece uma visão de um mundo subjugado por uma cultura cada vez mais comodificada, reencontrando-se capaz de reconhecer as jactâncias e as contradições desta nova era, dando lugar a uma reavaliação das lógicas desse quotidiano.

## **Abstract**

At present, we attend a multiplicity of challenges made by the late 20th century era: an inconsistency of a media society, fragmentary moments, the individual's alienation, a constant coexistence with ambiguity, the absence of the best solution, to sum up, the very existential and social questionings.

The reading of Raymond Carver's and Ellis's fiction implies the consideration of their *newly envisioned world*. Here the fragments of the real are combined, building up a consensual picture of the empiric experience. Both shape a different American identity, putting forward a variety of perspectives about the contemporary scene through the different possible minimalisms which are linked to a quality or mode of experience.

Carver looks for the meaning of the words and things in the domestic sphere. In his case, the short story mirrors an essential condition of our time, of our sense of marginality in the world and of our quite often tenuous perception of ourselves.

Ellis, on his turn, offers the vision of a world subdued by a more and more comodified culture, being able to recognise the display and contradictions of this new era, opening up a reassessment of its logic.

## **Résumé**

On assiste à une multiplicité de défis lancée par cette nouvelle ère de la fin du XXème siècle: l'inconsistance d'une société médiatisée, les instants fragmentaires, l'aliénation individuelle, la coexistence constante avec l'ambiguïté, l'absence de la meilleure solution, en somme, les propres questionnements existentiels et sociaux.

La lecture de la fiction de Raymond Carver et Bret Easton Ellis implique le véhicule de leur *newly envisioned world*, dont les fragments du réel sont combinés en tant que construction consensuelle de l'expérience empirique. Tous deux forgent un sens différent de l'identité américaine, produisant une variété de perspectives concernant le cadre contemporain à travers des divers possibles minimalismes qui renvoient à une qualité ou mode d'expérience.

Carver cherche le sens des mots et des choses dans l'espace domestique, reflétant le genre du conte une condition essentielle de notre ère

moderne, de notre sens de marginalité dans le monde et de notre perception, fréquemment ténue, de nous-mêmes.

De son côté, Ellis offre une vision d'un monde soumis à une culture où rien n'est gratuit, se rencontrant capable de reconnaître les jactances et les contradictions de cette nouvelle ère, donnant lieu à une réévaluation des logiques de ce quotidien.

## **Palavras – Chave**

*Blank fiction*

Bret Easton Ellis

*Contemporary lifestyles*

Cultura contemporânea

*Dirty realism*

*Grunge literature*

Identidade americana

Minimalismo

Pós-modernismo

Raymond Carver

À minha família

## **Agradecimentos**

Chegando ao fim deste trabalho moroso, olhamos para trás e temos de reconhecer que o mesmo seria impossível sem a presença e a ajuda fundamentais de pessoas que marcam a diferença na nossa vida. Assim sendo, ao meu marido, sabendo ele que o silêncio fala, por vezes, mais alto, o meu profundo obrigada – pelos infundáveis fins-de-semana, nos quais abdicou do seu hobby para me fazer companhia; pela cedência natural do espaço que precisei; pelo estímulo contínuo, pela ajuda técnica e pelo companheirismo, pelo amor assim como pela amizade que comigo cultivava.

Aos meus pais, os meus agradecimentos pela sua compreensão pelas ausências que foram muitas nestes três anos, pela sua persistência, pela sua filosofia de vida, levando-me a olhar para o mundo de diversas formas e levando-me a lutar pelos meus objectivos e por serem as pessoas que são. Aos meus irmãos, pela sua preciosa ajuda em tudo (Ich danke Euch von ganzem Herzen!).

À minha sogra, pela sua cooperação inestimável, ajudando-me a ter um maior espaço de manobra.

À minha amiga Branca, uma amizade, cujas sementes foram lançadas durante o mestrado e que, actualmente, deram lugar a raízes consolidadas. Muito obrigada pelas sugestões, pela partilha de ideias e opiniões, pela troca de ansiedades, medos e incertezas, pelo encorajamento contínuo, pelas alegrias e pelas tristezas, pelo seu *newly envisioned world*. Os meus agradecimentos ao Sílvio, pois as investidas técnicas, por ele efectuadas, revelaram-se decisivas.

À minha amiga Maria Manuela Pinto que se dedicou de corpo e alma às releituras de muitos trabalhos e que me ofereceu um ombro amigo, um muito obrigada. Uma palavra de grande apreço à minha amiga Luísa Vilhena que foi a responsável pelo facto de me levar a embrenhar neste projecto.

À Clarisse, à Diana e à Sílvia, três pessoas extraordinárias, que me deram um impulso na recta final deste trabalho – os meus agradecimentos.

Por fim, ao nosso orientador, Professor Doutor Ricardo Prata, o nosso reconhecimento profundo pela sua tenacidade. Não desistiu de nós, mesmo quando já tínhamos deixado de acreditar no nosso trabalho. A sua orientação, no lugar e na altura certas, revelou-se, indiscutivelmente, determinante para a feitura deste trabalho. Prezamos muito a sua disponibilidade e a sua dedicação, duas qualidades que fazem do nosso orientador a pessoa que revela ser. Como nota final, devemos confessar, com toda a satisfação, que não nos enganámos quando tecemos ao Professor Doutor Ricardo Prata o convite para ser o nosso orientador – MUITO OBRIGADA.

## Índice

Introdução.....	1
I - <i>Minimalism, Dirty Realism and Grunge Literature: Expressões de "contemporary lifestyles"</i> .....	3
1. Pós-modernismo e as novas narrativas sociais.....	4
1.1. A nova ficção .....	13
1.2. <i>Minimalism, Dirty Realism and Grunge Literature: tropos de uma nova retórica?</i> .....	22
1.3. Minimalismos: Do Conto de Raymond Carver até ao romance de Bret Easton Ellis .....	37
II - <i>Raymond Carver</i> .....	54
1. "Fat" – A incomunicabilidade.....	55
2. "Why don't you dance?" – A falência da linguagem e das relações humanas.....	64
III - <i>Bret Easton Ellis</i> .....	84
1. <i>Less Than Zero</i> : uma cartografia social.....	85
2. Traços da nova subjectividade .....	104
Conclusão .....	131
Bibliografia.....	134

## **Introdução**

Actualmente assistimos a uma nova era que se encontra em fase de formação. As bases essenciais e os estilos de vida do capitalismo moderno tardio têm vindo a forjar uma América à procura do seu caminho através de uma ordem mundial em alteração rápida. A questão do pós-modernismo tornou-se incontornável no nosso trabalho, pois, que nome dar a esta época curiosa, na qual a cultura de finais do século XX se afigura como uma formação gerada pela interacção de prioridades individuais, de imperativos industriais e de experiências sociais?

Tal panorama introduziu uma nova direcção na ficção contemporânea, abrindo-se cada vez mais à proliferação global de estilos e formas, oferecendo caminhos de leitura que permitem a visualização dessa contextura. A representação artística, dinamizando esta uma ficção imbuída de novas narrativas sociais, percorre o mapa cognitivo que a nossa condição pós-moderna tem vindo a cartografar, numa tentativa de “fazer sentido de”. Face a este quadro, os vários realismos inerentes às narrativas individuais e alternativas afiguram-se como uma possível resposta compreensível aos tempos, suscitando diálogos de natureza diversa tais como a cultura americana contemporânea, a sociedade, evocando uma importância sociológica. O nosso primeiro capítulo constitui um ensaio no escrutínio do desenvolvimento dessas novas formas de entender a historicidade de um presente, cujos contornos mais alargados e cujas forças determinantes parecem estar estranhamente fora do alcance perceptivo. Os exemplos da ficção moderna, mencionados no respectivo capítulo, constituem uma plataforma para a construção da compreensão das formas em que estas diferentes preocupações são articuladas, tentando alcançar um entendimento destas questões no sentido de poder vir a desenvolver, a partir daqui, uma perspectiva mais ampla no que diz respeito ao cenário contemporâneo.

A proposta de leitura dos textos dos nossos autores tenciona cartografar na sua prosa os ritmos e os padrões da dicção dos nossos tempos – no fundo, uma

investida a uma representação discursiva que apresenta a sua retórica, as suas narrativas e interpretações do mundo específicas. Verifica-se um campo comum subjacente a estes dois autores na medida em que se percebe estratégias diferentes na galvanização do caos circundante, mas com abordagens minimalistas.

Os vários possíveis minimalismos terão a ver com, por parte de Carver, uma qualidade ou modo de experiência, procurando, do mesmo modo, um sentido para as palavras e as coisas no espaço doméstico. O género do conto reflecte uma condição essencial da nossa era moderna, do nosso sentido de marginalidade no mundo e a nossa percepção frequentemente ténue de nós próprios. A escrita de Carver regista o impacto nocivo do mundo na psique susceptível, no seu sentido mais forte, isto é, como uma questionação do que significa ser humano. Optamos, então, por dois contos que constituem o nosso segundo capítulo, permitindo-nos estes esgaravatar a incomunicabilidade e a falência da linguagem e das relações humanas na sua prosa.

Por sua vez, Ellis privilegia perspectivas que encaram a cultura como um espaço onde forças sociais, estéticas e materialistas específicas se inter-cruzam. No seu romance *Less Than Zero*, os significados ambíguos escondidos das comodidades e dos produtos dos *media* dão lugar a uma reavaliação das lógicas desse quotidiano, percebendo as forças psíquicas que ordenam e moldam a sociedade americana. O empreendimento do nosso terceiro capítulo imbuí-se de uma tentativa na captação da voz vernácula de um jovem que se movimenta no mapa cognitivo de uma sociedade representativa desta nova era, tentando fazer sentido da crise do sentido do nosso tempo.

Julgamos ser também essa a nossa demanda neste trabalho, uma vez que evidencia um testemunho da tentativa de construir/visualizar uma compreensão das formas como estas diferentes preocupações são articuladas de modo que possam ajudar ao desenvolvimento de uma perspectiva mais alargada sobre o quadro contemporâneo, começando a formular outra posição - uma que nos permita fazer mais do que censurar a América pós-moderna.

**I - *Minimalism, Dirty Realism and Grunge Literature:*  
Expressões de "contemporary lifestyles"**

## 1. Pós-modernismo e as novas narrativas sociais

Postmodernism: does it exist at all and, if so, what does it mean? Is it a concept or practice, a matter of local style or a whole new period or economic phase? What are its forms, effects, place?

(Foster ix)

Tentar definir o que é caracteristicamente pós-moderno constitui em si uma aporia, pois, como podemos inferir através da respectiva epígrafe, há muitas questões que se colocam sobre e pelo conceito de *pós-modernismo*<sup>1</sup>. O termo *pós-modernismo* está imbuído de um carácter de pluri-significados, veiculando várias noções. Parafraseando a antologia *Postmodern American Fiction*, na perspectiva de muitos observadores o termo *pós-moderno* refere-se à *pós-modernidade*<sup>2</sup>, um período histórico que se estende desde a década de 60 até ao presente. Fredric Jameson propõe em *Postmodernism and Consumer Society* o emprego do conceito como um conceito de periodização com a função de correlacionar a emergência de um novo tipo de vida social pós 2ª Guerra Mundial e de uma nova ordem económica – o que eufemisticamente se designa por modernização, sociedade

---

<sup>1</sup> Edwards e Usher referem que há diferenças teóricas significativas relativamente à natureza e às origens do *pós-modernismo*. Remetem-nos para sociólogos e outros que conduzem um debate acérrimo relativamente ao modo como as alterações veiculadas pelo conceito de *pós-modernismo* devem ser entendidas. Para tal, consultar Beck 1993, Crook et al. 1992, Giddens 1993, Harvey 1991 e Jameson 1984. Todas estas posições exemplificam a natureza do *pós-modernismo* como um terreno contestado, destacando a nossa incerteza no modo como devemos caracterizar adequadamente os tempos em que vivemos (13).

Não deixa de ser interessante o ensaio de C. Barry Chabot intitulado “The Problem of the Postmodern”, no qual procede a um levantamento das afirmações teóricas dos quatro comentadores mais prolíficos e incansáveis sobre esta questão do pós-modernismo americano – Hassan, Klinkowitz, Wilde e Jameson, concluindo o seguinte: “(1) that no satisfactory and widely accepted account of postmodernism now exists; (2) that much of what is called postmodern in fact derives directly from modernism; and (3) that most arguments for its existence achieve their initial plausibility largely through impoverished characterizations of modernism, especially characterizations that neglect its nature as a second-order concept” (109).

<sup>2</sup> Hutcheon (1989) sugere a leitura dos termos pós-modernidade como uma “condição sócio-económica” e pós-modernismo como uma “expressão cultural” de pós-modernidade.

pós-industrial ou de consumo, a sociedade dos *media* ou do espectáculo, ou capitalismo multinacional (656).

Fredric Jameson<sup>3</sup> remete-nos para alguns empregos gerais do termo *pós-modernismo* ou *pós-modernidade*, situando-o na década de 80 do século XX. Propõe a sua emergência como uma categoria cultural, derivando esta de debates na arquitectura mas igualmente aplicáveis às outras artes e à literatura e como noção da transição epistémica ou epocal<sup>4</sup>.

De acordo com Featherstone, o *pós-moderno* corresponde a uma época que testemunha alterações culturais fundamentais nas sociedades contemporâneas ocidentais (11). Neste contexto, as práticas culturais e os *mass media* são tidos como tendo um papel central no moldar de sensibilidades e identidades. O sentido inicial da novidade do capitalismo do pós-guerra era sustentado por uma explosão da electrónica moderna, estando subjacente à mesma uma força impulsionadora do lucro e da inovação. O pós-modernismo exprime as alterações em curso na produção, circulação e consumo da cultura, proporcionando:

New types of consumption; planned obsolescence; an ever more rapid rhythm of fashion and styling changes; the penetration of advertising, television and the media generally to a hitherto unparalleled degree throughout society; the replacement of the old tension between city and country, center and province, by the suburb and by universal standardization: the growth of the great networks of superhighways and the arrival of the automobile culture (...)  
(Geyh 662).

---

<sup>3</sup> Este autor desenvolveu um trabalho largamente influente sobre o *pós-modernismo*.

<sup>4</sup> Esta noção baseia-se na teoria do filósofo francês Jean-François Lyotard relativamente à condição pós-moderna marcada pelo fim das narrativas universalisantes, cujo pilar residia na crença do progresso humano por via do progresso do conhecimento científico. Argumentara a falta de esperança quanto a um sistema ou discurso conceptual único, através do qual o ser humano ambiciona compreender o mundo na sua totalidade. Com o advento da pós-modernidade, que ele situa por volta do início dos anos 70, constata-se uma pluralidade de mundos que oferecem discursos indeterminados, provisórios e inapreensíveis. A modernidade define a *condição pós-moderna*. *A Condição Pós-moderna (La Condition Postmoderne)*, que surgira pela primeira vez em Paris, em 1979, para além de constituir a primeira obra filosófica que adoptou a noção do *pós-moderno* como as formas mais recentes do espaço construído, foi o primeiro livro a abordar a *pós-modernidade* como uma mudança geral da circunstância humana. Esta mudança tem como pano de fundo a tendência para o contrato temporário em todas as áreas da existência humana: ocupacional, emocional, sexual, político, económico (in Anderson, *As Origens da Pós-modernidade* 39).

Presenciamos a estatização da vida quotidiana em que as vidas humanas de uma sociedade pós-industrial se encontram num processo de reconfiguração, estraçalhadas por novas forças e novos desejos. Afirma Anderson que o carácter das sociedades contemporâneas proporciona o espectáculo de um mundo de formas de onde a natureza enquanto tal foi eliminada, um mundo saturado de mensagens e desinformação, cuja rede intrincada de mercadorias se pode ver como o verdadeiro protótipo de um sistema de signos. O pós-modernismo realça o enorme peso da publicidade e da fantasia dos meios de comunicação na supressão das realidades, na desconexão, suscitando uma sociedade sem precedentes (70-71). Fredric Jameson aborda essa verdade interior propiciada pela nova ordem social capitalista emergente quando afirma:

In psychological terms, we may say that (...) we inhabit a dream world of artificial stimuli and televised experience: never in any previous civilization have the great metaphysical preoccupations, the fundamental questions of being and the meaning of life seemed so utterly remote and pointless (*The Postmodern Condition* 51).

Fredric Jameson refere que o pós-modernismo representa, acima de tudo, uma intensificação da lógica do capitalismo, da comodidade e da reificação, celebrando esse estatuto. O pós-modernismo marca a derradeira e completa incorporação da cultura no sistema de comodidade.

Podemos, então, sintetizar a tese de Frederick James em *The Politics of Theory*<sup>5</sup>, na qual era sugerida o planar de uma percepção onde culturalmente se sentiam dinâmicas de mudança. A percepção em si conduz a realidades carecedoras de elucidação. O que se impunha era um avaliação desta 'new cultural production within the working hypothesis of a general modification of culture itself within the social restructuring of late capitalism as a system'(Ibidem).

---

<sup>5</sup> in *The Limits of Post Modern Theory*

À procura dessa avaliação, Lovlie advoga o uso do termo *pós-modernismo* como uma orientação distinta, cujo ponto de vista é a própria diferença em si, expressando “one voice in the many-faceted discourse of (post)modern times” (120). É esta “voz” que, de acordo com Edwards, cria o traço mais significativo do pós-modernismo: o romper das barreiras hierárquicas entre a cultura erudita e a popular, a arte e a vida quotidiana, gerando uma “promiscuidade” estilística (12). Parafrazeando Anderson, o pós-modernismo vira-se para o vernáculo, para a tradição e para o calão comercial da rua (34).

Todd Gitlin dá-nos esta imagem da ampla acepção do termo *pós-modernismo*:

‘Postmodernism’ usually refers to a certain constellation of styles and tones in cultural works: pastiche; blankness; a sense of exhaustion; a mixture of levels, forms, styles; a relish for copies and repetition; a knowingness that dissolves commitment into irony; acute self-consciousness about the formal, constructed nature of the work; pleasure in the play of the surfaces; a rejection of history. It is Michael Graves’s Portland Building and Philip Johnson’s AT&T, Rauschenberg’s silkscreens and Andy Warhol’s Brillo Boxes; it is the shopping malls, mirror glass facades, William Burroughs, Donald Barthelme, Monty Python, Don DeLillo, Star Wars, Spaulding Grey, David Byrne, Twyla Tharp, the Flying Karamazov Brothers, George Coates, Frederick Barthelme, Laurie Anderson, the Hyatt Regency, the Centre Pompidou, The White Hotel, *Less Than Zero*, Foucault, and Derrida; it is bricolage fashion, and remote-control-equipped viewers ‘zapping’ around the television dial (322).

Este universo do pós-moderno é um universo de intermistura, como nos diz Ribeiro, celebrando o cruzamento, o híbrido, o pot-pourri (125) O pós-modernismo era a predisposição para uma maquinaria de imagens. As máquinas vertem uma torrente de imagens. Em si mesmos, o aparelho de televisão ou o terminal de computador, com o qual acabará por se misturar, são, de modo peculiar, objectos sem expressão - zonas nulas do interior doméstico ou burocrático, que não são propriamente inábeis como “condutores de energia psíquica”, mas tendem a neutralizá-la<sup>6</sup> O ambiente técnico decisivo do pós-

---

<sup>6</sup> in Fredric Jameson. *Signatures of the Visible*. 1992, p.61; igualmente *Postmodernism*, pp.36-37).

moderno é constituído por este “Niágara de verborreia visual” <sup>7</sup>. O fascínio e a velocidade tornaram-se, mais do que antes, as notas dominantes no registo preceptivo. O olhar é captado antes de o ouvido ser impressionado - os ícones característicos da Pop Art – os seus fac-símiles comerciais (128). E segundo Anderson, não tem força vinculatória alguma a crítica que se não submeta ao fascínio de todas estas coisas como estilizações da realidade (91).

Neste “universo”, e porque não designá-lo por “newly envisioned world” regressa-se à “nova superficialidade” que para Jameson constitui uma característica essencial desta nova arquitectura, reflectindo, no limite, a insubstancialidade de uma realidade tornada inapreensível de outro modo que não seja pela forma do puro simulacro (*The Postmodern Condition* 33). De forma necessariamente sucinta, Baudrillard pretende mostrar com a sua metáfora do simulacro o facto de não haver nada que seja real. Segundo ele, já não existe mais nada em relação ao qual as palavras ou as imagens se podem referir e, conseqüentemente, nada é verdade. Tudo é um jogo de ilusão e de manipulação da imagem<sup>8</sup>.

Confrontamo-nos com um mundo pós-moderno onde todo o capital é capital simbólico e onde as coisas se tornaram signos que controlam os desejos dos seus produtores. Percepciona-se uma flutuação das formas, uma abertura para códigos plurais, instaurando-se a sua presença pela lógica da citação e do *pastiche*, configurando o que tem sido caracterizado como um novo eclectismo

---

<sup>7</sup> A expressão é de Robert Hughes, 1990, p.14.

<sup>8</sup> Jean-François Baudrillard vê em *America* (1986) os Estados Unidos como a apoteose de uma nova época estranha, de futilidade tecnológica e realidade estimulada que ele percepciona como pós-moderno. Ele exemplifica esta questão através da imagem do simulacro. Neste, os fragmentos do passado cultural perderam a sua integridade locativa para adquirirem uma função puramente decorativa. Ao abandonar a sua lógica narrativa tradicional, categorias como “classe”, “sexo”, ou mesmo “trabalho” tornam-se só isso, categorias, em vez de características da vida humana que definem a cultura como uma cultura. Quando estas desaparecem, o mesmo acontece com todas as ligações vitais entre a nossa cultura e as que nos precedem e coexistem connosco. Deste modo, a dissolução das fronteiras espaciais e temporais faz esbater a distinção entre superfície e profundidade, o que destrói a própria profundidade. Quando o passado é convertido em fragmentos de si mesmo que decoram a superfície das coisas, essas coisas começam a alardear a sua relação com o mundo do comércio e da tecnologia. À teoria nada resta para “des-cobrir”. Todos os teóricos da cultura concordam em que estas são as condições do capitalismo avançado.

historicista (representa uma outra maneira de se relacionar com a tradição). Por sua vez, Charles Jencks<sup>9</sup> adotou a ideia do eclectismo do pós-moderno como um estilo de “duplo código”, isto é, uma arquitetura que utiliza um híbrido de sintaxe moderna e se dirige ao gosto educado e à sensibilidade popular. Foi esta mistura libertadora do novo e do velho, do elevado e do inferior, que definiu o pós-moderno como movimento.

Na obra *The Seeds of Time*<sup>10</sup>, Fredric Jameson refere que a temporalidade pós-moderna, que tem vindo a crescer cada vez mais nos últimos 20 a 30 anos, se caracteriza por um ritmo acelerado de mudança, uma metamorfose de modas, de estilos de vida e de crenças. A espacialidade pós-moderna disrompe as nossas concepções tradicionais de espaço, incorporando o vernáculo, celebrando a diversidade da vida urbana contemporânea. Estas transformações facilitam a aceleração do ritmo da vida, tudo se altera e tudo muda muito mais rapidamente:

These changes are accompanied by the absolute standardization of the life world. ... In terms of individual experience one can almost daily change one's life, but at a deeper level we appear to be unable to imagine change at all. Contrary to postmodernism's celebration of difference, heterogeneity and radical otherness, social life has never been so standardised and 'the stream of human, social, and historical temporality has never flowed quite so homogeneously' (Ibidem 17)

A lógica mais profunda do pós-modernismo remete para o facto de enquanto tudo é submetido à mudança de modas, da imagem e dos *media*, nada

---

<sup>9</sup> (*Language of Post-modern Architecture*, 1ª edição de 1977), o crítico que tornou o termo “pós-moderno” famoso).

<sup>10</sup> Na sua primeira tentativa em definir o termo Fredric Jameson sugeriu que o pós-modernismo era caracterizado por uma nova experiência temporal e espacial:

“Our experience of temporality has been radically transformed and dislocated through the dual effects of the dissolution of the autonomous centred subject and the collapse of universal historical narratives. Drawing on Lacan's work on schizophrenia and the Deleuze's notion of the nomadic or schizoid subject, Jameson argued that our sense of temporality was now radically disrupted and discontinuous. Without a coherent or unified sense of the subject it becomes increasingly difficult to speak of temporality in terms of memory, narrative and history. We are condemned to a perpetual present, the immediacy of seemingly random unconnected signifiers. In short Baudrillard's world of simulacra and hyper-reality, a world without reference of fixed meaning (...) individual isolated signifiers appear to become more real, horn of any residual meaning they become more literal and material in their own right. We now experience moments of schizophrenic intensity rather than modernist duration, of aesthetic boredom and estrangement.

mais se poderá alterar fundamentalmente. Parafraseando Foucault em *The Order of Things*, confrontamo-nos com a monotonia da dispersão e da diferença absolutas. O que Jameson procura evidenciar é a disjunção alarmante que existe entre a percepção dos nossos seres e do nosso meio imediato e do ambiente global no qual todos nos encontramos.

Falar sobre *postmodernity*, *postmodernism* ou *the postmodern*, significa, nas palavras de Edwards, empregar “a loose umbrella term under whose broad cover can be encompassed at one and the same time a condition, a set of practices, a cultural discourse, an attitude and a mode of analysis” (7). Objectivamos a nossa movimentação nesta dinâmica, direccionando o pós-modernismo a nossa atenção para a centralidade que a cultura ocupa nas alterações em marcha a todos os níveis, desde as práticas quotidianas e experiências de diferentes grupos sociais a actividades artísticas rarefeitas, intelectuais e académicas (13).

Conscientes de um terreno conturbado, pretendemos evitar, necessariamente, conferir um estatuto de identidade ao termo<sup>11</sup>. A abordagem deste conceito interessa-nos enquanto “a set of viewpoints of a time, justifiable only within its own time” (Nicholson 11) que nós iremos tomar como as novas paisagens ficcionais emergentes de um “newly envisioned world” percebido pelos dois autores por nós propostos.

Parafraseando Ribeiro, queremos pensar o pós-modernismo em termos de uma mínima coerência, pensá-lo em termos de dilemas não resolvidos que, de uma forma ou de outra, ele continua a testemunhar (35). Seguimos a questionação subjacente de Jameson quando delineou a mundivivência característica da época como as formas espontâneas da sensibilidade pós-moderna. Era esta uma paisagem psíquica, afirmou ele. Que mudanças residem no novo horizonte existencial destas sociedades? Quais são as consequências desta mudança no

---

<sup>11</sup> A propósito desta questão ver Bauman 1992, Best e Kellner 1991, Boyne e Rattansi 1990, Connor 1989, Crook et al. 1992, Featherstone 1991, Foster 1985, Harvey 1991, Lash 1990, Lyotard 1984, Rosenau 1992, Seidman and Wagner 1992, Smart 1992, Wakefield 1990.

mundo objectivo para a experiência do sujeito? Impõe-se uma investida na exploração das metástases da psique nesta nova conjuntura.

No fundo, procuramos o nosso *momento pós-moderno*, isto é “an awareness of being within a way of thinking” (Marshall 3). Vamos tentar fazer sentido deste momento como uma questionação do que significa ser humano neste *newly envisioned world* mas tendo sempre em mente o facto de que “There is sense (...) but not safe sense. Sense made here is limited, local, provisional and always critical. Self-critical. That is sense within the postmodern moment. That is postmodern (2).

Poderá, então, afirmar-se que este *postmodern moment* se ajusta ao que Jameson apelida de “cognitive mapping”, ou seja, uma cartografia cognitiva que nos permite o desenvolvimento de novas formas de compreensão da historicidade de um presente, cujos contornos e forças determinantes parecem estranhamente estar além do campo da percepção.

Wellmer explica que a forma como este momento melhor poderá ser compreendido é como um movimento de busca, como uma tentativa de registar traços de transformação (109) e de fazer surgir com mais nitidez os contornos do pós-modernismo subjacentes às dinâmicas dos autores que nós propomos abordar.

Procuramos, por conseguinte, o nosso *postmodern moment* alicerçado numa cartografia cognitiva que se imiscui na ficção do mundo do pós-guerra, das suas crises e ansiedades. Chamemos a essa ficção *narrativas sociais*, esperando que estas, tomadas no seu conjunto relativamente a Bret Easton Ellis e Raymond Carver, façam algum sentido da problemática situação do conhecimento da nossa época, dessa temporalidade e espacialidade pós-moderna. É uma forma concisa de compreender os nossos fragmentos, a nossa cultura toda aos pedaços, pois, parafraseando Ribeiro, qualquer perspectiva da cultura contemporânea é tão necessária quanto difícil de conseguir (42).

Ellis e Carver enquadram-se num posicionamento novo perante a representação artística, dinamizando uma ficção, imbuída de novas narrativas sociais que repassam uma ideia principal explanada pelos autores da antologia

*Postmodern American Fiction:* “The history of postmodern American fiction belongs to those authors who, in any idiom and for any audience, for brief passages or for entire careers, shared a new cultural sensibility as a response to an altered world” (xi).

### 1.1. A nova ficção

Certainly ‘postmodernism’ had established an aesthetic selfexamining climate in American fiction, asking what it means in the contemporary world to create a narrative, construct a history, name the world, bring a fiction into being.

(Ruland 266)

Para auferirmos o clima pós-moderno nas nossas narrativas sociais, torna-se imperativo fazer uma incursão, ainda que superficial, ao passado, numa tentativa de percebermos possíveis factores preponderantes e subjacentes à nova ficção.

Segundo Bradbury, durante as décadas de 40 e 50 do século XX, emergia uma nova geração de escritores, cuja escrita viria a captar o espírito de uma nova América, isto é, afluyente, urbana, liberal, tecnologicamente avançada, em suma - uma sociedade de consumismo. Em finais da década de 50, a ficção americana já respondia de forma mais experimental, oblíqua e indirecta ao mundo desta América tecnológica e de materialismo contemporâneo assim como ao *junk* da cultura americana (167).

No início da década de 60, denotava-se um espírito de fantasia e de experiência, de paródia e de humor negro, conferindo alterações estilísticas, por exemplo, ao romance americano. Mas percepcionava-se, igualmente, a dificuldade em registar as realidades americanas da década de 60. Chegado o fim da década, acreditava-se que toda uma nova tendência, imbuída de novas formas e discursos, imiscuíra-se na escrita americana. Afirma Bradbury que os escritores das décadas de 60 e de 70 manifestavam uma preocupação acentuada no tocante à experiência textual e à estética ficcional. Porém, demonstravam, analogamente, algum

cuidado relativamente à natureza da história contemporânea e ao campo da *super-reality* americanas (168-264).

Para alguns críticos este novo espírito transformador propunha algo de radical no seu significado e no seu impacto, representando o episódio do pós-modernismo uma tentativa de se libertar de muitas convenções estabelecidas em termos de género, de narrativa, da representação e da caracterização. Por outro lado, o seu modo de escrita denota uma atitude alerta à situação cultural de finais do século XX, remetendo para um mundo aberto de estilos. Os críticos literários americanos começaram a falar primeiramente de uma ficção americana *pós-moderna*, nos finais da década de 50 e inícios da década de 60, (205-209) conferindo ao *pós-modernismo* o cunho de uma ficção sobre o mundo do pós-guerra, das suas crises e das suas ansiedades.

A necessidade da época é expressa por Tom Wolfe, num artigo<sup>12</sup> muito controverso, ao afirmar o seguinte:

What the age needed, was nothing less than (...) a documentary novel of modern American urban life, and of manners, mores, money, and process [through] a highly detailed realism based on reporting, a realism more thorough than any currently being attempted, a realism that would portray the individual in intimate and inextricable relation to the society around him (xi, xviii).

Perante o facto de toda uma geração de escritores ter desistido de se comprometer com a realidade externa, manifestando resistência em participar no “banquete” (xviii) da vida real, privilegiando ensaios literários imbuídos de experiências teóricas, Wolfe sugere a função do papel do escritor: “ (...) [the writer’s function] is not to leave the rude beast, the material, also known as life around us, but to do what journalists do, or are supposed to do, which is to wrestle the beast and bring it to terms” (xxii-vi). É de realçar o facto de o seu manifesto corresponder a uma reconceptualização da história literária americana. A metáfora

---

<sup>12</sup> “Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel.”

central de Wolfe sugere uma comparação da realidade contemporânea americana à imagem de uma “billion-footed beast” que se torna cada vez mais difícil de compreender, mas que deveria ser combatida em prol da procura de uma leitura possível dessa realidade, investigando a condição humana.

Ronald Sukenick vai ao encontro de Tom Wolfe, argumentando que no mundo do *pós-realismo*, já que a idade do realismo fora ultrapassada, na qual a literatura, no sentido convencional, já não existe, o escritor surge renovado. O escritor contemporâneo, sendo aquele que está em contacto com a vida da qual faz parte, vê-se obrigado a começar do zero, uma vez que a realidade não existe. Rebein explicita:

The writer does not interpret, does not represent, does not dramatize nor even reveal the crises and conflicts in American culture – for these are all *active* constructions. Instead, the writer “embodies” these crises and conflicts and tensions (...) *passively* (3).

A literatura em si corre o risco de se extinguir, tendo o seu significado sido sugado pelo grande vácuo da era dos *media*. Neste mundo caído, pós 2ª Guerra Mundial, aquele que só pode ser perseguido e não salvo, o escritor é um “cosmic Joker in the land of nada” (Ibidem), um “impostor”<sup>13</sup>, nas palavras de Frederick R. Karl. Daí a conclusão de Karl no que diz respeito à função do escritor: “to negotiate as ghosts in the shadow – not as saviors – is the function of the [writer], the one-time shaman now turned trickster” (xiv).

Frederick Karl atribui um papel menor aos escritores que ele designa por “fiction-makers” no mundo pós-moderno caído. O escritor pós-moderno não representa um profeta, isto é, uma voz para a multidão, nem mesmo um grande artista. Em vez disso, o escritor é, para além de um “impostor”, um “chacal”, cujo derradeiro objectivo é sobreviver num mundo que o suprimiu. Escreve Karl:

---

<sup>13</sup> O termo aplicado por Frederick Karl é “Trickster Figure” (xiii). Este autor destaca a perda de crença e de autoridade cultural por parte do escritor americano nos finais do século XX.

The novelist survives, of course, but like the coyote, he must work along the contours of different frontiers; he must approach borders differently, and he must be prepared to accept his lesser role in white man's America. The magic has gone out, not only from this world but from the world; and it has passed elsewhere or been extinguished. What the novelist needs, now, is not only a vision but strategies for holding on; for he/she still embodies the crises, conflicts, and tensions which we associate with a culture – although precisely what the culture embodies has become a part of America's fictions (xiv).

Este autor realça o pós-modernismo como destino, declarando: “Literature in the (...) postmodern period is often inaccessible or even disagreeable (...) but it has a shaping vision (...)”(xiii). Ressalta, conseqüentemente, a dificuldade, senão a impossibilidade, em definir esta “shaping vision”. É neste contexto de incerteza e de insurgimento que a avaliação de Karl faz mais sentido na opinião de Rebein (5). Quando lemos o seguinte “The postwar novel [fiction] has striven for precisely this achievement: to defamiliarize the familiar, to make the reader reinvent the world, and while moving human experience to the margins, to move the margins to the center” (Karl xi), experienciamos, parafraseando Rebein, alguma da diversidade da experiência representada na ficção americana actual<sup>14</sup>.

A tendência de entender o alcance literário de uma forma estreita em termos de *forma* não é tão urgente actualmente como há alguns anos atrás. Na década de 70, a escrita pós-moderna não desvanece da ficção americana. Assume, nas palavras de Bradbury, tons mais sérios e menos extravagantes na sua maturidade, inculcando um maior cuidado à sua relação com a realidade. Tendo em conta as palavras de Nabokov, segundo o qual a realidade constituía uma palavra que nada significava excepto entre aspas, Jerome Klinkowitz aplica a esta leitura o termo “experimental realism” (Bradbury 257). Se se partia do princípio de que não havia realidades absolutas, se todo o discurso factual (científico, biográfico, jornalístico) constituía em si, igualmente, uma narrativa ficcional, então também a ficção dispunha de liberdade nas experiências literárias na procura de uma nova realidade, ou como um crítico dizia “open-ended, provisional, characterized by

---

<sup>14</sup> Rebein refere-se às décadas de 70/80 do século XX.

suspended judgments, disbelief in hierarchies, by mistrust of solutions, denouements and completions, by self-consciousness issuing in tremendous earnestness but also far-reaching mockery (...)” (207-208).

Constata-se uma dinâmica acentuada a nível de uma revitalização do realismo desde meados da década de 70. No que diz respeito a este realismo moderno tardio, a realidade em si é encarada como uma fantasia decadente e absurda. É a própria realidade que assume uma qualidade de paradigma ficcional, permitindo ao mundo contido na ficção ser abordado de forma neutra e como simplesmente real. É frequentemente a forma como um tempo específico de um realismo se revela que nos remete para um espírito de versatilidade geral, um pragmatismo formal que é usado livremente para gerar um novo conteúdo, não manifestando uma tendência estética clara ou um programa.

Durante as décadas de 70 e 80, o cenário literário dos Estados Unidos testemunhou a emergência de um novo tipo de escrita distintamente diferente da dominante no seio do *establishment literário* contemporâneo. Esta escrita mais recente contraiu o nome de *neo-realism*, pois tendeu a assumir os contornos de um relatório irónico ou ostensivamente neutro sobre a vida contemporânea americana

Norman Mailer confrontou a forma como as realidades são construídas ao questionar a relação básica da actualidade histórica e da ficção. Questões sobre a subjectividade reportorial, patentes no próprio jornalismo em si, desviam a reportagem para a arte da ficção. Esta apropria-se do seu método na construção *scene-by-scene*, na apresentação dramática de diálogo e na exploração detalhada de estilos e condições para gravar o que o escritor descreve. Isto coincidiu com uma viragem no realismo convencional que se movia na direcção de uma maior ênfase na ficcionalidade da própria ficção – uma movimentação em direcção à fabulação e à metaficção, gerando uma auto-reflexão na própria ficção assim como novas liberdades no campo da fantasia. Muitos têm defendido que a fantasia não é um escape da realidade mas um modo de interrogar o real. Por exemplo, Milan Kundera afirma que o testar da realidade não constitui uma fuga à mesma mas sim ‘an investigation of human life in the trap the world has become’

(Bradbury 268-272) . A ficção começou a celebrar a sua própria perda de significado, procurando criar mundos independentes de textualidade e de consciência (Ruland 316-317).

Ao enquadrarem-se num posicionamento novo perante a representação artística, quer Carver, quer Ellis, resistem a leituras fixas do mundo de significado, expressando a crise linguística da época, a perda de referente exterior e do sujeito humano, constituindo as vozes de uma nova *surfiction* (Bradbury 208).<sup>15</sup>

Após todo um entusiasmo de finais da década de 60, muitos escritores ocidentais começaram a concentrar-se em formas de neo-realismo ou meios e temas que lhes permitissem uma abordagem a um mundo cultural e tecnologicamente desenvolvido em constante mudança que, por sua vez, principia a procura de um novo sentido de identidade histórica e de uma narrativa significativa das suas vidas.

Pelo fim da década de 70, era aparente que este espírito experimental do modernismo tardio era mais do que um acontecimento americano e que o seu carácter nunca fora fácil de definir. O que se verificava era convenções subvertidas de realismo.

Ao longo da década de 70 tornara-se claro que o argumento a favor do realismo estava a ser renovado. Assiste-se a uma terminologia crítica relativamente a esta ficção, assumindo a mesma contornos paradoxais: *neo-realism*, *experimental realism*, *photo-realism*, *hyper-realism*, *ironic realism*, *critical realism*, *fantastic realism*, *magic realism*, e *dirty realism*.

Notável era o facto de uma boa parte desta nova escrita, embora mais realista do que o trabalho das gerações anteriores, ser mais acerba. O seu tom prevaiente é o de uma ironia marcante. Aborda-se o desânimo relativamente ao vazio, à violência fortuita, e à alucinação presente em muitas vidas americanas. Assim sendo, o tom subjacente a esta ficção corresponde a um tom arguto e

---

<sup>15</sup> Na era que Christopher Lasch intitulou *The Culture of Narcissism*, o mesmo detectava na leitura da cultura americana um fascínio perturbador relativamente à natureza do eu.

recortado. Ellis e Carver escrevem sobre a banalidade, o aborrecimento e, finalmente, a violência de uma cultura americana repassada por objectos, imagens e sistemas electrónicos. Ambos representam um mundo onde “everything we need that is not food or love is here in the tabloid racks” (250).

Bradbury explica que este realismo raramente corresponde a um realismo de autenticidade sentida nem, por outro lado, a um humanismo moral. Uma parte deste realismo é pautado por uma violência extrema. Por este motivo, tendo em conta o ponto de vista de Tom Wolfe, de que o escritor de finais do século XX tem que se comportar como um secretário relativamente à época e como um jornalista que se lança à vida da experiência, da observação e dos processos sociais, este realismo simplifica a tarefa assumida por muitos escritores contemporâneos, entre os quais Carver e Ellis (264-272).

A realidade pós-moderna torna-se perceptível numa ficção, que representa um realismo de um novo tipo. Em termos gerais, trata-se de um realismo inquietante, constituindo o produto de tempos complexos e caóticos. Rebein esclarece-nos:

(...) writers seemed to possess either an individualized or a chaotic sense of the national history. Nor is this writing a conscious revolt of realism against experiment, and in fact it incorporates a good many of its elements its emerging of the true and the false, its feeling for the incredible as much as the familiar in American life, its sense of (...) the strange, the outrageous, and the legendary, all of which takes its place within the compass of the real. This may be the world of Wolfe’s billion-footed beast, contemporary society itself, but the beast remains open to many individual interpretations (4).

O mundo cartografado pelos escritores contemporâneos americanos parece bem diferente daquele explorado há anos atrás. Movendo-se numa simbiose de excitação experimental e trauma histórico, os novos escritores imprimiam um novo rumo no tocante à natureza e à direcção da ficção americana.

A nova escrita do presente, como nos diz Bradbury, revela muitas das mudanças subjacentes à paisagem social e psicológica da própria América

contemporânea (282). Compreender a história americana numa época de violência urbana cada vez mais crescente era uma abordagem que se adequava ao espírito político não utópico e moderado da década de 70. Mas, adequava-se, igualmente, ao espírito de diligência empresarial, de um comercialismo crescente, de uma cultura de comodidade e de um sentido de hipnose de massas que pautavam o tom de vida da década de 80 reaganiana.

Quadro este muito presente até no seio de vidas mais opulentas. A vivência dessas vidas, influenciada por um mundo em que a comodidade aleatória substituiu a experiência real, é retradada nas obras de Bret Easton Ellis, que gravam o sabor dos anos reaganianos. No romance *Less Than Zero*, que nos propomos abordar, Ellis confronta-nos com o mundo de *Los Angeles - the nowhere city* - onde penetramos num emaranhado de distúrbios psicológicos e sexuais de um presente vertiginoso eterno (Bradbury 274).

Um novo realismo, por vezes designado *dirty realism*, surge nos contos de Raymond Carver, que oferece um modo crítico de olhar, com exactidão estilística, para um mundo triste e comum (Ruland 325).

Ao explorar novos modos de vida diária, ou seja, *expressions of contemporary lifestyles*, resultante daqui um período de muitos realismos, uma literatura de múltiplas vozes, assistimos ao envolvimento do romance e do conto nas questões mais sérias do tempo. O realismo anterior reflectia um sentimento de perda ou de convicções em mudança, exposição a novos processos, vidas vividas sob circunstâncias irónicas. Este realismo nasceu num tempo em que uma fase da história parecia chegar ao fim e uma outra começava a formar-se mas de forma incerta.

Carver e Ellis surgem como representantes dessas múltiplas vozes através desta nova ficção ou narrativa moderna. Ambos proporcionam uma abordagem às alterações profundas que têm reordenado uma sociedade americana, que tem sido mais conservadora no seu estado de espírito e menos certa na sua direcção e no seu futuro. Através do conto e do romance, respectivamente, recorrem a uma *new*

*poetics*<sup>16</sup> como variante da escrita pós-moderna, designada por minimalismo, uma vez que representa leituras de toda esta *sensibilidade pós-moderna*.

---

<sup>16</sup> Expressão empregue por Leypold in *Casual Silences*, 19.

## 1.2. *Minimalism, Dirty Realism and Grunge Literature: tropos de uma nova retórica?*

Dirty Realism (...) refers to the impulse in writers to explore dark truths, to descend, as it were, into the darkest holes of society and what used to be called “the soul of man.” Not the trailer parks and fern bars of minimalism (...) but rather the more intense worlds of war, drug addiction, serious crime, prostitution, prison.

(Rebein 43)

A ligação do *minimalismo* ao pós-modernismo foi avaliada por Herzinger como sendo de grande interesse e importância vital. O seu ensaio “Minimalism as a Postmodernism” tornou-se o *locus classicus* para a teorização da nova ficção como variante da escrita pós-moderna e, nele, afirma: “ (...) minimalism in its current form (...) is an important and compelling facet of the voracious postmodern sensibility” (76). A tese de Herzinger tem sido adoptada por alguns críticos, revelando uma avaliação favorável ao minimalismo<sup>17</sup>.

Alguns estudos sobre o *minimalismo literário* baseiam-se na noção de que esta literatura, assim designada, suporta em si uma assinatura minimalista intrínseca que partilha, igualmente, com o fenómeno assim denominado – o que se deve a um *zeitgeist* minimalista essencial. O designar da nova ficção como *minimalism* levou a que vários críticos a examinassem como uma manifestação de uma estética minimalista generalista<sup>18</sup>. Richard Wollheim observou que grandes partes da pintura e da escultura do pós-guerra partilhavam uma certa similaridade “in looks, in intention, in moral impact” que consistia no facto deste trabalhos

---

<sup>17</sup> cf. Clark, 1995.

<sup>18</sup> cf. Saltzman, 1990; Broyard, 1986; Emerson, 1991.

evidenciarem um “minimal art-content.” Por sua vez, Hunter afirma: “Either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves, and therefore possess a very low content of any kind, (...) [or] the differentiation that they do exhibit (...) comes not from the artist but from a nonartistic source, like nature or the factory” (321). Em finais da década de 60, o minimalismo na arte e na música já se tinha tornado canónico e impôs-se como exemplo de *text-book*. Assim, acompanha-se a história do minimalismo assente numa origem e numa progressão unificadoras, nas quais se vislumbram tendências minimalistas comparáveis na arquitectura, pintura e literatura do século XX, fazendo parte integrante de uma *era minimalista* (Strickland 7)<sup>19</sup>. Era essa caracterizada por uma sensibilidade minimalista, no sentido de constituir “a reflection of post-World War II American society” (282)<sup>20</sup>, pois a mesma manifesta raízes sólidas na economia cultural pós-moderna (Motte). Esta sensibilidade faz-se sentir em finais do século XX e domina agora todo o panorama cultural dos Estados Unidos, desde a escrita da ficção aos anúncios publicitários televisivos (Strickland 9). Motte subscreve de certa forma a mesma leitura, afirmando que o fenómeno do minimalismo teve a sua génese específica nas várias artes mas surge como resposta a situações sócio-culturais comparáveis, manifestando-se através de traços comuns.

A conjectura em torno do que o termo *minimalismo*<sup>21</sup> é suposto denotar, para além da noção de “reductor de algo”, tem vindo a ser esbatida. Constata-se a existência de uma grande variedade de *minimalismos* que atravessam várias disciplinas, assumindo assim um carácter de ubiquidade. Baker refere que o conceito se estabeleceu como uma *lingua franca*: “The word ‘minimal’ is used

---

<sup>19</sup> Cynthia Hallet identifica a disseminação de uma estética minimalista intrínseca desde as artes visuais até Carver, Robison e Hempel, primeiramente reconhecida na década de 60. Esta autora afirma: “the minimalism expression soon affected music, poetry, dance, and film before finally surfacing in literature” (1).

<sup>20</sup> Esta teoria é subscrita por Frederick Barthelme.

<sup>21</sup> O epíteto fora usado já em 1929 para descrever a estética das pinturas de John Graham (Want 645), mas só em 1965 ganhou circulação como termo crítico, quando aplicado à “ABC art”, “reductive art,” ou “abstract mannerism” (Strickland 17). Em 1968, o compositor crítico Michael Nyman aplicou o termo à “pulse music” ou “pattern music” de Philip Glass, La Monte Young, Steve Reich e Terry Riley (Kimberley 2).

loosely these days in reference to any stylistic austerity in the arts” (*Minimalism: Art of Circumstance*).

Strickland apela a uma fase mais jovem deste fenómeno que se rege por uma tendência minimalista, manifestando esta uma inclinação para uma redução radical e marcada por uma certa severidade a nível dos meios, da clareza da forma e da simplicidade da estrutura e textura (4, 8).

John Barth<sup>22</sup> também constatou que o princípio minimalista “Less is more” usufruiu desde sempre de alguma popularidade nas diversas áreas culturais. Este autor explicita que o seu princípio reside na aceção de que “artistic effect may be enhanced by a radical economy of artistic means” (5). Warren Motte apelida a sua actuação como “lessening” e explica: “Through a reduction of means, minimalists hope to achieve an amplification of effect” (4). A expressão “less” refere-se a reduções formais enquanto a palavra “more” se reporta ao efeito sobre o leitor. Através da redução de várias máximas ou normas que minimizam o efeito de clímax ao mínimo, objectiva-se uma maior actividade a nível do receptor, reforçando o efeito emocional. Cynthia Hallett refere-se a este princípio como “the aesthetic of exclusion” (487).

Na literatura, esta tendência assumiu mais uma *expressão de economia*. Neste contexto, há a referir a importância da tradição realista inerente ao desenvolvimento do minimalismo, facto que Barth realça várias vezes, quando faz alusão ao “minimalism’s kissing cousin realism”(13). Parafrazeando o mesmo, tanto o realismo como o minimalismo devem ser entendidos como uma reacção contra formas linguísticas excessivas, transformando-se os mesmos em instrumentos de rectificação cíclica na história literária.

Assim, quando os críticos<sup>23</sup> começaram a aplicar o termo à literatura na década de 70, cunhando-o à nova ficção, na sequência de um estilo abreviado que invadia a cena literária americana na década de 80, subjacente a isso encontravam-

---

<sup>22</sup> In “A Few Words About Minimalism”, 1986.

<sup>23</sup> Um dos críticos de arte foi Richard Wollheim e a designação de *minimalism* fora por ele utilizada.

se as vozes que as artes irmãs tinham adquirido (Leypoldt 15-16). Este estilo levou à delineação de uma corrente, primeiramente sob o nome de *dirty realism* e por fim sob a designação *minimalismo*.

Strickland observa o minimalismo literário como um desenvolvimento mais tardio: “very much a child of the late sixties and seventies” (12). O seu início é obscuro, mas poderá ser remetido para a referência que James Atlas fez acerca da *minimality* de Raymond Carver, em 1981. O termo em si tornou-se tão vinculado à nova ficção que o debate sobre os seus méritos ou defeitos pode ser amplamente referido como o *minimalist debate*. A controvérsia acerca do *minimalismo literário* era tanta que parecia ter provocado uma posição quanto à mesma por parte da comunidade literária.<sup>24</sup>

Tendo em conta este enquadramento histórico singelo, o surgimento do *minimalismo* é frequentemente explicado ou apocalípticamente - como o último passo no declínio da cultura americana, que se manifesta na perda geral de identidade em relação a um “minimal self” (Lasch) ou causticamente, como um renascimento das artes, que se pauta por um regresso saudável a uma pureza e simplicidade originais (Rockwell 29).

A nova ficção era entendida por alguns como uma ficção menor, apolítica e doméstica e, nas palavras de Lentricchia: “all but labeled ‘no intellect required’” (2). Outros argumentavam que o minimalismo camuflava uma agenda social perigosa (Mukherjee 1), uma vez que o autor aceita o seu mundo, recusando-se a inventá-lo e rejeitando, conseqüentemente, a fantasia. Na sua ficção, o autor não questiona, por um lado, a relação assumida entre narrador e narrativa, e, por outro lado, não debate a natureza da própria ficção (Hobson 9). Deste modo, uns identificavam o minimalismo como um renascimento da ficção contemporânea, e a maior parte rejeitava-o, considerando-o um sintoma do declínio americano no campo das letras.

---

<sup>24</sup> Assim, não foi de admirar que aparecessem abordagens como “The Fiction We Deserve” (Iannone, 1987), ou “What’s Left Out of Literature” (Newman, 1987) assim como os inúmeros trocadilhos que se baseavam nas permutas do slogan “less is more”. A expressão “less is less” constitui o título de ensaios de Atlas (1981), Gilder (1983), e Bell (1986).

Durante meados da década de 80, vários escritores aventuraram-se na definição do movimento, frequentemente atacando as suas técnicas e as posições filosóficas subjacentes ao mesmo. John Barth ofereceu a seguinte definição:

Minimalism (...) is the principle (...) underlying (...) the most impressive phenomenon on the current (North American, especially the United States) literary scene (...) I mean the new flowering of the (North) American short story (in particular the kind of terse, oblique, realistic or hyperrealistic, slightly plotted, extrospective, cool-surfaced fiction associated in the last 5 to 10 years with such excellent writers as Frederick Barthelme, Ann Beatie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robinson, Mary Robinson and Tobias Wolff, and both praised and damned under such labels as “K-Mart realism,” “hick chic,” “Diet-Pepsi minimalism” and “Post-Vietnam, post-literary, postmodernist blue-collar neo-early-Hemingwayism” (“A Few Words About Minimalism”).

Eve Shellnut sugere uma explicação para alguns destes epítetos:

With what is called the ‘renaissance’ of American fiction post-1970, the publishing industry began to see, with minimalism in particular, a way to package American fiction almost the way New Journalism was being packaged: writing that talks about the way we live now, writing that appeals to a reader who spends a lot of time in front of the television (qtd in Neubauer 195).

No fundo, ao mesmo tempo que os críticos literários começavam a travar conhecimento com o minimalismo, os editores descobriam que as colectâneas de contos constituíam um risco válido para uma indústria que enfrentava problemas de concorrência com outros *mass media*. Estrangeiros fascinados com a violência, o consumo e a iconografia da cultura popular americana e a designação de Buford da nova escrita americana foi em parte uma estratégia inspiradora de marketing para vender a nova ficção. Assim se explica, por exemplo, o termo *K-Mart realism* (Leypoldt).

Para Barth o desenvolvimento do minimalismo literário não se pode dissociar do desenvolvimento do conto. Há a referir igualmente o facto de na

década de 80 do século XX se dar um fenómeno a nível do conto americano que pode ser entendido como uma primeira fase de um minimalismo literário, mesmo que os escritores visados não concordassem com este rótulo. Parece haver um consenso entre os críticos do conto americano de que algo aconteceu nos finais da década de 70. Emergia uma nova escola com um estilo e um conjunto de preocupações distintos. Esta escola era liderada por Raymond Carver com referência a Bobbie Ann Mason, Richard Ford, Tobias Wolff, and Jayne Anne Phillips. Quer individual, quer colectivamente, estes escritores foram etiquetados com rótulos como *dirty realism*, o termo mais conspícuo, para além daqueles já supracitados. O número de rótulos parece sugerir que enquanto há um acordo em como de facto algo aconteceu ao conto americano nesta altura, não há tanta concordância quanto à natureza precisa deste acontecimento. Natureza essa descrita ainda como: “catatonic realism”, “assembly-line-fiction,” “workshop prose,” “shopping mall realism,” “yuppies fiction”, “Coke fiction,” “TV fiction”.

Observadores mais moderados designavam a nova ficção por “new short story,” “sharp-focus-realism,” “hyperrealism,” “dirty realism,” “low postmodernism” “neo-domestic neo-realism”, “around-the-house-or-in-the-yard fiction” (Leyboldt, 15).<sup>25</sup> Estes rótulos evidenciavam sentimentos contraditórios relativamente ao minimalismo. Parafrazeando Rebein (33), havia um sentimento de que o que antes fora apelidado de *meio* pelos realistas fora substituído por outros tropos propiciados pela nova retórica do minimalismo - detalhes superficiais que não advinham do artista mas de uma fonte não artística – o mundo da televisão e do *shopping*, por exemplo. Daí o termo “TV fiction” e “shopping mall realism”.

Perante todo este quadro de designações, Neubauer aventa uma explicação, com a qual nos identificamos, para os vários pontos de vista que circundam a questão do debate sobre o minimalismo: [a] “difference in taste”(69).

---

<sup>25</sup> ver John Barth, 1986; Buford, 1983; Herzinger, 1985; Karlsson, 1990; Simmons, 1991

Mas, por outro lado, há que contemplar outras dimensões presentes nesses vários pontos de vista.

Jarvis aponta cinco traços distintos inerentes às associações com estes rótulos, embora não necessariamente exclusivos. Para começar, destaca-se a dimensão de classe subjacente a esta ficção. Depois, há a realçar os aspectos formais, principalmente a economia minimalista a nível da expressão. Por sua vez, rótulos como *new realism* ou *K-Mart realism* concentram-se na relação entre esta ficção e os desenvolvimentos socioeconómicos contemporâneos, particularmente, os desenvolvimentos presentes no consumismo e na cultura pós-moderna. Por outro lado, alguns membros desta escola são apelidados de *dirty surrealists*, devido à auto-consciência psicanalítica projectada nos seus trabalhos. Há a referir o facto de alguns críticos, focalizando-se estes na história sócio-política, terem vindo a interpretar esta ficção em relação à nova direita, lendo-a como uma crítica aos discursos dominantes da América reaganiana, especialmente no tocante a definições hegemónicas no que diz respeito ao género e à família.

Quanto ao início deste movimento literário não há um marco óbvio e definitivo, mas poder-se-ia escolher, segundo Leypoldt, a publicação de “Neighbours” de Raymond Carver, em Junho de 1971, edição do *Esquire*, dado ao facto de esta publicação representar a apresentação de Carver à comunidade de leitores. O conto “What We Talk About When We Talk About Love” (1981)<sup>26</sup> foi essencial para o *mainstream* deste novo estilo, pois tornou-se num *bestseller* imediato, impondo-o no panorama comercial e crítico. Resultante daqui surge o facto de este conto ser ainda largamente considerado o texto nuclear do minimalismo literário e largamente responsável pela imagem de Carver como o fundador e a figura chave do movimento (17-18). Por norma é feita ainda

---

<sup>26</sup> Trata-se do conto que dá o nome à sua terceira e mais famosa colectânea.

referência a Frederick Barthelme, Ann Beattie, Bobbie Ann Mason, Mary Robison e Tobias Wolff<sup>27</sup>.

Há a referir o facto de o conto “The Bath”<sup>28</sup> de Raymond Carver, tendo este conquistado o prémio *Carlos Fuentes* atribuído pela revista *Columbia*, ter ajudado a lançar o movimento ou escola mais tarde celebrada como minimalismo<sup>29</sup>.

Para Madison Smartt Bell, os feitos minimalistas residiam unicamente nas questões técnicas, uma vez que sob as suas superfícies calmas e uma prosa plana ocultava-se um apreço subtil e terrível da possibilidade humana.

Bell tomou uma posição ainda mais radical no seu ensaio, no qual procedia a uma recensão crítica de colectâneas de contos recentes de Carver, Beattie, Barthelme, David Leavit, Amy Hempel e Bobbie Ann Mason. O seu ensaio foi interpretado, por alguns, como um ataque feroz ao movimento minimalista. Bell afirmou:

Minimalism may fairly be described as a school because its representative work contains, as if by prescription, a number of specific elements”: “a trim, ‘minimal’ style, an obsessive concern for surface detail, a tendency to ignore or eliminate distinctions among the people it renders, and a studiedly deterministic, at times nihilistic, vision of the world (65).

Na opinião de Sodowsky (26), a antipatia sentida por críticos como Bell em relação aos minimalistas poderia explicar-se pelo facto de estes escritores

---

<sup>27</sup> ver Strickland, p.12; Dan Pope: “The Post-Minimalist American Story or What Comes After Carver?” *Gettysburg* 1988, p.331; Kim Herzinger: “Minimalism as a Postmodernism” in the *New Orleans Review*. 1989, p.73; John Barth: “A few words about minimalism”; Arthur Salzman: “To See a World in a Grain of Sand” in *Contemporary Literature*, 1990.423.

<sup>28</sup> Na edição de Lish, década de 70, promotor da nova poética.

<sup>29</sup> Leypoldt refere que o papel da prestigiosa revista *New Yorker* foi importante como rampa de lançamento para a nova ficção, devido ao facto de a maior parte dos escritores associados ao minimalismo, mesmo os que lidavam mais com o género do romance, estarem associados à revista. O *output* da revista em termos de contos subordinados à nova poética atingiu o seu expoente máximo entre 1981 e 1986, compreendendo mais de 60 textos minimalistas da autoria de sensivelmente 16 autores.

aparentemente escreverem contos que deliberadamente pouco diziam, uma vez que a informação é oferecida como facto e nada mais. O que se impõe dizer aqui é que o que une os escritores desta nova poética é o facto de praticarem um realismo peculiar (Leypoldt 22). Frederick Barthelme argumentava que a nova escrita constituía uma tentativa da sua geração de se separar, quer do pós-modernismo de uma geração mais antiga, quer do realismo tradicional contra o qual esta geração mais antiga se tinha insurgido (“On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans”).

O minimalismo literário pode ser visto como uma síntese do (neo) realismo e dos elementos pós-modernos. Barth realça os elementos realistas (1986). Herzinger diz não se poder descurar aspectos pós-modernos (1989). Hallett apelida os minimalistas de neo-realistas que partilham uma visão do mundo pós-moderno (1996). Tendo em conta o novo realismo peculiar, aquele que dava um novo impulso à vertente social e psicológica na literatura, deram-se novas inter-misturas literárias. De acordo com Keith Opdahl, o realismo perdurou porque é adaptável, absorvendo todo o tipo de técnicas dos movimentos que o viriam suplantar. Mas o realismo oferecia aos leitores algo que não recebiam de toda a outra ficção: “recognition of their own experience, particularly when that experience is private, subjective or intangible” (1-3). Os neo-realistas examinam através da sua prosa questões sociais sob o prisma da experiência pessoal. Nunca antes um número tão grande de escritores apresentou com uma investida exacta a experiência diária de cidadãos comuns.

O minimalismo assume uma outra designação na Inglaterra onde tem sido largamente discutido como resultado de duas edições do jornal literário *Granta*, concebido em meados da década de 80 pelo editor americano expatriado Bill Buford<sup>30</sup>. Na introdução do jornal literário *Granta 8*: “Dirty Realism: New Writing from America”<sup>31</sup>, Buford descrevia a nova escrita americana como: “a

---

<sup>30</sup>Uma década mais tarde tornar-se-ia o editor da revista *New Yorker*. (*Granta 19*: “More Dirt” (1986) mais *Granta 8*).

<sup>31</sup> Incluía contos de Raymond Carver, Richard Ford, Jayne Anne Phillips, e outros.

curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life.” (4)<sup>32</sup> . Afirma Rebein que esta nova escrita americana, *Dirty Realism*, diferia, quer da escrita tradicional realista, quer da escrita conscientemente experimental dos pós-modernistas<sup>33</sup>. A nova escrita era uma ficção que constituía em si um alcance diferente: “ Dirty Realism focused on the small instead of the large, and the stories it told were so spare that it took some time before the reader realized how completely a whole culture and a whole moral condition were being represented” (41). Buford reforça esta leitura:

These are strange stories, unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafes, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but, mainly, they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism. (*Granta* 8, 4)

A um nível técnico, a nova ficção era de facto minimalista, isto é, não ornamentada, desguarnecida, mas também era realista no sentido de lidar com uma classe específica de pessoas – a classe trabalhadora, que vivia em lugares específicos, com empregos específicos. Os temas dominantes que realçam a deslocação, o andar à deriva, o mal-estar, apresentam uma imagem de uma América simultaneamente livre e perseguida, rica mas repleta de crime, arrogantemente confiante e contudo terrivelmente insatisfeita.

Bradbury explica que esta poética se refere a uma escrita plana, hiper-detalhada e socialmente específica que pautou o tom para a escrita ficcional americana durante a década de 80. Os contos de Raymond Carver são, no geral,

---

<sup>32</sup> Quer o jornal literário quer o próprio Buford continuariam esta tendência de seleccionar um grupo de jovens escritores para os apresentar ao público em geral. Ver, por exemplo, *Granta* 54: “The Best of Young American Novelists” (Summer 1996).

<sup>33</sup> Por exemplo, Barth e Pynchon.

marcados por um forte cunho regionalista. Enfatiza, através do género literário do conto, partes particulares dos Estados Unidos, esmiuçando a vida diária comum, convertendo-se num escritor do vernáculo americano (268).

A palavra *dirt* remete-nos para vários significados intrínsecos no rótulo *dirty realism*. Num sentido coloquial a ficção é suja porque alberga tópicos como o sexo, a homossexualidade, o voyeurismo, a associação persistente do desejo a várias neuroses, os conflitos e a violência familiares. Os tropos desta nova ficção incidem sobre *dirty secrets*, silenciados por problemas tais como a separação, o divórcio, a violência, a falta de comunicação, e variedades de abuso. Esta ficção embrenha-se no contexto sócio-histórico. O romance de Ellis, *Less Than Zero*, testemunha uma consolidação do cultivo do corpo, visível numa obsessão com a saúde, o bem-estar físico, a imagem, o exercício, as dietas, a cirurgia, os cosméticos e a roupa. Rebein declara: “ (...) *dirty realism* was a kind of truncated documentary naturalism that told the “truth” about America in the 1980s (...)” (40).

Documentário esse, no qual as fronteiras entre sexo e identidade, realidade e fantasia, acto e discurso, por exemplo, são facilmente esbatidas sem se poder falar de perversão. E talvez isto seja possível ser assim, uma vez que o sujeito se encontra a ele próprio a ecoar a fluidez, a instabilidade, a mutabilidade, isto é, a inconsistência de uma sociedade mediatizada (Green 48). Esta leitura vem consubstanciar a referência ao termo *dirty realism* como *media society*, na qualidade de uma das definições principais (Kristeva 4).

Com Carver temos contos sobre as vidas das pessoas que vivem num cruzamento do pós-moderno global e das culturas rurais americanas. O novo realismo faz constante referência aos nomes de marcas, aos programas televisivos e às personalidades desse meio. Toda esta realidade é aglomerada como algo efémero comum que os *new realist writers* abordam de forma irónica (Joana Price 174-175). Atendemos nas palavras de Price:

The reality evoked by these writers is a theatre of shadows, cast by the images and objects of consumer culture over a web of lacks and losses (...) an image without a body, a network of desires which can find no material resting place. Consumer culture must create in its subjects a perpetual sense of loss, of desire for the restitution of an impossible, lost object, a desire which can only be temporarily assuaged by the ineluctable metonymy of objects and images which confines the individual in the detail of the image (179-180).

Rebein explicita que perante a tentativa de consolidar o paradigma açucarado da grande família americana que patenteava o discurso político da década de 80, transplantado para a cultura publicitária e popular numa tentativa de renascimento fundamentalista, a realidade subjacente ao *dirty realism* facultava o seguinte:

Dirty realism offered, amongst other things, a dissenting intervention in hegemonic discourses surrounding this paradigm. The legibility of the dominant culture's privileged signs, such as 'Family' and 'Home', is often taken for granted. In dirty realist writing these shibboleths become polysemic and far less stable (40).

Uma proliferação de trabalhos literários, principalmente romances, mas também colectâneas de contos e antologias, têm sido agrupadas sob rubricas como *grunge literature*, enquadrando este género dentro de uma tradição mais alargada do *dirty realism*.

Ellis é herdeiro da tendência minimalista, muito presente nas obras de Raymond Carver, tido como o precursor do *Dirty Realism*. O movimento *minimalista* era encarado como uma nova forma de representação da realidade. Leitura esta aplicável, de acordo com alguns críticos, aos conceitos supracitados. Segundo Sven Birkers: "It did not clarify life in the least but simply added its impressions of muddle to the muddle we already were living in" ("Mapping the New Reality"). O reportório de Ellis tem vindo a ser subordinado a estes mesmos conceitos, suscitando estas opiniões divergentes no meio académico. Por um lado, é-lhes atribuído um estatuto literário pobre, evocando a sua prosa estéril, não lhe reconhecendo seriedade, e classificando o género *grunge* como uma expressão

literária imperfeita e moralmente indelicada<sup>34</sup>, uma vez que evidencia uma atitude libertina imbuída de violência, sexo, drogas e desprovida de valores (Waldren 13). Outros acusavam a própria crítica de utilizar este termo pejorativamente.

Por outro lado, alguns críticos afirmam que o que falta ao género *grunge* é o que os textos e autores respectivos representavam, tendo em conta antecedentes literários: momentos históricos, em que as posições ideológicas recaíam sobre estilos de vida alternativos e não sobre afirmações com pendor consumista (Henderson 4).

Porém, segundo Dawson, há quem considere esta literatura um novo género introdutório de carácter momentâneo/transitório, sendo associado à voz de uma geração, na medida em que representa uma descrição crua da juventude urbana contemporânea e, neste sentido, algo próximo da reportagem (3). Investidas no sentido de uma genealogia literária de *Grunge* levaram a nomes como Henry Miller, Jack Kerouac, William Burroughs e Bret Easton Ellis. Jovens escritores americanos que viveram as vidas que descreviam (Dawson 2-3).

Para alguns, o género *grunge* é representativo de expressões culturais alternativas emergentes no seio da juventude (Davis 13). Aqui *dirty realism* ou *grunge* é sintomático de uma representação específica: “the territory of (...) inner cities and the disenfranchised young people who live there; gritty, dirty, real existences, eked out in a world of disintegrating futures where the only relief from everpresent boredom [is] through a nihilistic pursuit of sex, violence, drugs and alcohol” (Leishman 94). Esta expressão literária expõe as sensibilidades de uma geração criada com o cinema e a televisão. E, de acordo com o crítico cultural J.Hillis Miller, esta é a primeira geração para a qual o livro não constitui a fonte primária de informação cultural. Por conseguinte, a nível do estabelecimento literário há quem defenda o seu valor próprio ao tecer comparações com as realidades cartografadas no seio da própria juventude de hoje. O público alvo destes escritores é aquele que nos é descrito por Waldren: “Literature’s missing

---

<sup>34</sup> Cf. Helen Razer. “Ten Good Reasons to Turn Thirty; Andrew Riemer. *The Demidenko Debate.*, 1996; Gail Gork. “Picador New Writing 3”, 1995.

link (...) the so-called Generation X-ers, the twenty-something, cinema-going, CD-listening, magazine reading, pop culturalists who prefer gloss to Voss” (13).

Dawson especifica um pouco mais a importância sociológica evocada por este novo género literário:

Grunge appears to offer tangible cultural evidence of the economic relations, value systems and lifestyles of a group defined by age. These sociological accounts of the grunge phenomenon are based on a reductive binary model: the opposition between Generation X and the establishment – the Baby Boomers. Grunge literature is the fields upon which conflict between the subject positions and social categories constituted by the Generation X / Baby Boomer dichotomy can be contested (3).

Dawson refere que o conceito *Baby Boomer* se tem vindo a estabelecer como um sintoma da cultura dominante, sendo a fonte primária dos valores sociais e do poder de compra. O conceito de culturas geracionais permite à literatura *grunge* actuar como uma resposta dinâmica e orgânica a uma cultura cultivada pela geração *boomer*. O que esta dicotomia faz é prostrar classes sociais complexas em dois blocos monolíticos diferenciados pela idade. Neste caso, *dirty realism* descreve o mundo experienciado por uma secção específica da sociedade: “Through a variety of means – drug use; listening to music; having meaningless sex; expressing boredom and disbelief – the characters in grunge adopted a lived philosophical commitment to the conditions of their existences” (Leishman 94). Há, por conseguinte, o reconhecimento de circunstâncias socioeconómicas na literatura *grunge*, como, por exemplo, o sentimento de um futuro pessimista.

Ellis, na qualidade de *grunge writer*, aquele que reproduz o outro lado da vida urbana, reflecte nos seus romances o niilismo da chamada *generation-X*. O fio condutor é a paródia à sociedade moderna ocidental e aos valores que a mesma aprova.

Leishman explica que a recensão hostil a esta literatura tinha como pano de fundo um défice no reconhecimento dos valores expressos na mesma. Se esta

literatura expressava as inquietações sentidas pelos jovens de hoje, então essa mesma juventude é que poderia ser um dos aspectos a considerar nesta expressão literária. Os romances de Ellis lidam com a condição de materialismo que dita a “abjecção” destes jovens e efectua um escrutínio dos seus comportamentos e dos espaços em que ocorrem (Brooks 87). Fala para e sobre uma geração e o seu modo de vida, descrevendo um estilo de vida cidadão alternativo.

Podemos então perceber *minimalism*, *dirty realism* e *grunge* como tropos que actuam na construção de um *newly envisioned world* em termos de representação, de narrativas individuais e alternativas e da cultura que os gera. São estes os tropos subjacentes à retórica de Carver e de Ellis, efectuando estes uma construção particular da identidade americana que suscita complicações, uma vez que se trata de representações alternativas.

A dificuldade desta versão particular do carácter nacional ou da tentativa de representar novas imagens da identidade americana, evidenciava-se no discurso em torno da produção e recepção de todas estas expressões literárias. As nossas paisagens ficcionais remetem-nos também para este quadro, no qual o *newly envisioned world* dos autores em questão recai sobre novas imagens da identidade americana. Ellis e Carver falam sobre uma experiência contemporânea e uma experiência local contemporânea, imbuídas de um discurso discordante do discurso homogéneo do que significa ser-se americano. Assim as representações fornecidas por estas expressões literárias, ou *expressions of contemporary lifestyles*, oferecem-nos novas formas de pensar sobre uma nação como os Estados Unidos e de efectuarmos leituras contemporâneas emergentes de um *newly envisioned world*.

### 1.3. Minimalismos: Do Conto de Raymond Carver até ao romance de Bret Easton Ellis

With the rise of realism and the resultant focus on specific everyday experiences, the short story shifted from a symbolic embodiment of human experience to an illustrative example: instead of saying, with the authority of the old romance, “this is what human experience is,” realistic fiction says, “given the way human experience is, this is what might happen.” Whereas the old romance story says, “this is the way people are,” the new realistic story says, this is the way people act.”

(May, 1995:40)

Assume-se que Carver seja o único autor responsável pela recuperação do conto americano<sup>35</sup> e, segundo Campbell, nos seguintes termos: “as an artistically and commercially legitimate form” (ix)<sup>36</sup>. A partir de 1979, período coincidente com o sucesso de Carver, muitos editores e críticos tinham realçado o facto de o conto estar a experienciar um renascimento (Gentry 86). Simultaneamente, Carver desempenhou um papel preponderante a nível de uma outra revivência, nomeadamente o da escrita realista. Face ao modo literário dominante<sup>37</sup>, Carver deixa bem claro o pressuposto do seu trabalho: “I’m not interested in works that are all texture and no flesh and blood. (...) the reader must somehow be involved at the human level” (McCaffery, “An Interview with Raymond Carver” qtd in

---

<sup>35</sup> Cf. Magill, 75.

<sup>36</sup> No início da sua carreira, Carver deparou-se com dificuldades, pois os editores davam primazia aos romances em detrimento das colectâneas de contos. Como ele próprio afirma: “beginning short story writers could not give away their collections” (Gentry 176).

<sup>37</sup> O modo literário dominante correspondia a uma espécie de pós-modernismo experimental, por vezes denominado por *metafiction*, *surfiction*, *self-reflexive fiction* ou *fabulism*. Este estilo incidia sobre a exploração da arbitrariedade da linguagem, cuja meta era a própria escrita em si, cultivando um fascínio relativamente a formas e estruturas complexas e convolutas. Praticantes deste estilo apontam para nomes como John Barth, William Gass, William Gaddis, Thomas Pynchon, Robert Coover, John Hawkes, Ronald Sukenick e Kurt Vonnegut (Meyer 27).

Campbell 109). A obra de Raymond Carver inclui-se no *Novo Realismo*, que marca a narrativa americana a partir da década de 80 do século XX. Recusando a *mimesis* tradicional por pressupor a crença na capacidade de apreensão inequívoca de uma realidade estável, esta escola literária problematiza as possibilidades de aceder ao real e de o representar verbalmente. Trata-se de uma *mimesis*, baseada no recurso a técnicas e temáticas ficcionais de índole pós-moderna (Meyer 28)<sup>38</sup>. Kirk Nessel afirma:

Postmodern obsession with the limits of language finds literal, concrete embodiment in the pages of the new realists, in their inarticulate characters and circular, ineffective conversations, and in the lean distribution of descriptive details over all. Likewise, the trademark postmodern paranoia, that sense of suspicion if not helplessness in the face of the “system” (...) is now manifested in the individual bewilderments of new realist characters (6).

De facto, parafraseando Azevedo, Raymond Carver molda-se ao peso das palavras, dos actos, mas também do real que ele vai fixar através de processos que não seguem os caminhos experimentais da ficção americana dos anos sessenta e setenta. Carver recusa a estrutura convencional da ficção, a história a caminho de um desenlace e cria nas suspensões do seu tecido narrativo o suporte dramático para a representação precisa do ambíguo e do indefinido nas relações humanas e para um sentimento de ameaça precisa e pessoal (38).

O facto de Carver privilegiar o conto revela influências oriundas dos autores que integravam o leque das suas leituras e que se concentraram nesta forma literária. São eles autores como John Cheever, Frank O'Connor, Flannery

---

<sup>38</sup> Na qualidade de editor de antologias, na introdução ao volume *American Short Story Masterpieces* (1987) que coeditou com Tom Jenks, Carver escreveu o seguinte: “ the bias of this collection (...) is towards the lifelike – that is to say, toward realistically fashioned stories that may even in some cases approximate the outlines of our own lives. Or, if not our own, at least the lives of fellow human beings – grown up men and woman (sic) engaged in the ordinary but sometimes remarkable business of living and, like ourselves, in full awareness of their mortality” (citado por Meyer 28).

O'Connor, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway<sup>39</sup>, Isaac Babel e, talvez o mais importante de todos, Anton Chekhov<sup>40</sup>.

Meyer afirma que o conto acabou por se manifestar o gênero perfeito para explorar e apresentar a visão do mundo que prevalece no cosmos de Carver, isto é, os instantes fragmentários das paisagens ficcionais carverianas (25). O próprio explica em *Fires*, a instabilidade do seu quotidiano:

To write a novel, it seemed to me, a writer should be living in a world that makes sense, a world that the writer can believe in, draw a bead on, and then write about accurately. A world that will, for a time anyway, stay fixed in one place. Along with this there has to be a belief in the essential correctness of that world. A belief that the known world has reasons for existing and is worth writing about, is not likely to go up in smoke in the process. This wasn't the case with the world I knew and was living in. My world was one that seemed to change gears and directions, along with its rules, every day (35).

---

<sup>39</sup> "Hills Like White Elephants" (1927) oferece um bom exemplo da economia narrativa de Hemingway, anunciando as orientações estéticas do minimalismo. Estruturada segundo princípios de repetição que evidenciam um sentido outro para além da aparente simplicidade da superfície textual, a narrativa surge articulada por frases de sintaxe simples, onde predominam, num registo casual, as asserções e os diálogos descontextualizados. A escrita de Hemingway é uma referência fundamental para o contista .

<sup>40</sup> Uma influência importante em Carver foi Chekhov, datando a sua primeira tradução na América de 1891. A recepção crítica não valoriza os seus textos, apelidando-os depreciativamente de *slices of life*, meros episódios de carácter realista desprovidos de unidade estrutural, visto as personagens corporizarem um "estado de espírito" sem obedecerem a um enredo bem delimitado, como sucedera nesta forma literária até então. Na opinião de Wayne C. Booth (1961) Chekhov foi o primeiro a advogar a neutralidade do autor face à ficção através de uma apresentação objectiva, enunciando assim os princípios da arte da escrita. A modernidade de Chekhov reflecte-se, ainda, na auto-reflexividade presente em alguns dos seus contos onde, através da narrativa enquadrada (inspirada nos relatos orais) se problematiza as convenções da literatura e o próprio conceito de realidade. Temáticas recorrentes em Chekhov são: a incomunicabilidade e o isolamento do indivíduo face aos seus semelhantes, inspirados na "tragicomédia do quotidiano". Tanto as inovações técnicas introduzidas por Chekhov (ver "Anton Chekhov. The Short Story". In May, *The New Short Story Theories*, 196) como a sua temática exerceram notável influência em contistas posteriores. May considera o escritor russo responsável pelas inovações técnicas e temáticas na génese do conto moderno, afirmando: "Although Chekhov's conception of the short story as a lyrically charged fragment in which characters are less fully rounded figures of realism than embodiments of mood has influenced all twentieth-century practitioners of the form, his most immediate impact has been on the three writers of the early twenties who have received the most critical attention for fully developing the so-called "modern" short story – James Joyce, Katherine Mansfield, and Sherwood Anderson. And because of the widespread influence of the stories of these three writers, Chekhov has thus had an effect on the works of such major twentieth-century short story writers as Katherine Anne Porter, Franz Kafka, Bernard Malamud, Ernest Hemingway, and Raymond Carver" (201).

Simmons reforça a ênfase definidora no(s) conto(s) de Carver e a sua forma minimalista, limitando o movimento sensivelmente ao género do conto: “minimalists do their most characteristic work in the short story form” (45). Podemos então subscrever a ligação intrínseca entre a estética minimalista e o género do conto, que Cynthia Whitney Hallet sugere, igualmente, no seu estudo recente *Minimalism and the Short Story*, quando afirma: “minimalist style is rooted in the classical functions of the short story” (490). Reforça a sua leitura ao proferir o seguinte:

Although no single characteristic can be determined as distinguishing the short story from other forms of fiction, it continues to be defined most often as compact, concentrated, concise, lean, and clean, with particular unity and singleness of effect and as using “contracted” language in unique rhythms that distinguish it from the novel. The short story offers a reading experience, as well as a reading of experience, different in kind rather than in degree from that offered by other narrative forms, and good minimalist fiction applies these characteristics to an extreme (494).

A análise do conto como género literário é relativamente recente<sup>41</sup>. Lohafer remete-nos para as características estruturais do conto, tais como compressão, economia laminar, temporalidade minimal e tensão – meios estes através dos quais, afirma a autora, os valores gerais humanos implícitos na ficção se revelam (5). Se atendermos às características do estilo minimalista, inerentes às quais se encontram superfícies rasas, temas comuns, enredos simples e personagens que não se abrem (Herzinger, “Introduction on the New Fiction” 7), poder-se-á subscrever a afirmação de Cynthia Hallet supracitada. Um dos marcos mais característicos do minimalismo recai sobre o que não se encontra, tratando-se de um estilo que gira à volta da omissão. Muitos dos contos de Carver são marcados pelo que é ausente, nas personagens, nos acontecimentos e nos lugares (Azevedo

---

<sup>41</sup> Não nos queremos embrenhar na génese histórica do conto ou em considerações teóricas enquanto género literário, no sentido de clarificar a sua especificidade estrutural e temática. Esta abordagem interessa-nos tendo em conta tendências ficcionais a que Carver se prende.

26). Segundo Leypoldt, as insinuações vagas estimulam a imaginação dos leitores interessados em atingir uma acção sólida (104). Sendo assim, o poder do conto reside em grande parte na forma como a sua abertura estimula os esforços interpretativos por parte dos leitores<sup>42</sup>.

A maior parte do trabalho de Carver tem as suas fundações na *poética realista minimal* que ele realiza através de dois modos literários diferentes (270)<sup>43</sup>. Esta poética reveste-se, essencialmente, de uma superfície e de estratégias narrativas miniaturizadas e planas. Os contos miniaturizados de Carver definiram o paradigma estético do minimalismo literário que foi teorizado com base no ensaio de Barth “A Few Words About Minimalism”.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Segundo Gerlach (John Gerlach. “The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric”. In Lohafer 74-84.) o conto, construto verbal interpelativo, torna o processo de leitura uma procura de sentidos motivacionais e causais. Daí a menor relevância do enredo neste tipo narrativo visto caber ao leitor a tarefa de tematizar o texto, ou seja: “Story proper is more accurately defined by speculations it encourages on the part of the reader than by what actually occurs in the reported event”(80). Segundo este autor, a especificidade do conto reside no modo como este evoca no leitor a ilusão das coordenadas do espaço e do tempo. O processo criativo adquire aqui uma componente ética, aparecendo a imaginação como impulso subversivo e único meio de resistência aos modelos de comportamento instaurados pela sociedade mediatizada.

<sup>43</sup> O primeiro modo literário é o impressionista (assim designado por Leypoldt), o qual é definido por uma justaposição paradoxal de uma representação exaustiva e selectiva do detalhe. Estes textos carverianos (por exemplo, “What’s in Alaska”) implicam que a realidade seja apresentada da forma como é encontrada, transpondo o seu detalhe directamente do olho do escritor para o papel. A realidade não pode ser processada através de filtros metafóricos ou simbólicos. Simultaneamente, a explosão informativa inerente a uma representação “nua e crua” é submetida a processos de selecção que ocorrem de forma impressionista, como se determinados por um movimento arbitrário de uma lente de câmara narrativa. O impressionismo aqui refere-se à rendição de percepções que não foram filtradas assim como à discursividade da selecção. Esta técnica confronta o leitor com um minimalismo verboso, “long-winded minimalism” (expressão de Leypoldt), seguindo as palavras de John Barth, que implica correspondência ao real, apesar de as estruturas semânticas mais profundas serem cuidadosamente omitidas, evitando, deste modo, a ordenação da informação de acordo com uma hierarquia óbvia de importância (270).

O segundo modo literário, que este autor designa de imagista, compreende contos como “Why don’t you dance?”, contos estes que os críticos têm tomado como representativos da sua fase minimalista devido à superfície retórica contraída. As omissões de Carver levam a uma descontextualização do material apresentado, desestabilizando, conseqüentemente, o significado do texto e evitando com que o leitor consiga alcançar uma interpretação consistente. Apesar desta desestabilização, as subcorrentes ricas fornecidas pelos tropos de Carver recontextualizam o material apresentado, pelo menos até um certo ponto, de modo que o acesso implícito do leitor ao conhecimento profundo é esbatido mas não totalmente subvertido (271).

<sup>44</sup> Barth refere que a ficção minimalista contrai formas diferentes. Por um lado, refere minimalismos de unidade e de forma que incidem sobre palavras, frases e parágrafos curtos. Por outro lado, menciona um minimalismo de estilo, reflectido no vocabulário e numa sintaxe desguarnecidas, evitando estruturas frásicas complexas, renunciando a uma linguagem figurativa e

Se atendermos à estética minimalista, evidenciando esta raízes nas qualidades gerais do conto, poder-se-á dizer que ambas as expressões partilham uma retórica de representação muito própria. O estilo plano de Carver remete-nos para uma interpretação literária de um dado lugar e tempo, invocando temas universais (Campbell x). Assim sendo, o conto torna-se um veículo lógico para a tematização da condição pós-moderna, codificando as suas instabilidades (Miriam Clark) ou, como May sugere: “(...) the short story attempts o be authentic to the immaterial reality of the inner world of the self in its relations to eternal reality” (136). May explicita melhor:

The short story breaks up the familiar life-world of the everyday, defamiliarizes our assumption that reality is simply the conceptual construct we take it to be, and throws into doubt that our propositional and categorical mode of perceiving can be applied to human beings as well as to objects (*The Short Story* 137).

Carver inclina-se precisamente para o que esta ficção revela: “some bearing on how we live and how we conduct ourselves and how we work out the consequences of our actions” (Gentry 229)<sup>45</sup>.

Na sua forma contemporânea, o conto actua como um espaço que reproduz a experiência social, pautada pela alienação individual, e a constituição da actualidade, isto é as rupturas pós-modernas da prática discursiva e o desvio do significado. O conto aborda directamente a insinuação da cultura de massas nas paisagens psíquicas e discursivas, a transformação de objectos em significantes do sujeito e do mundo. O conto questiona assim a natureza contraditória da realidade, procurando, em simultâneo, antecipar o desejo de espectáculo da audiência contemporânea.

---

procedendo a um tom não emotivo. Refere, igualmente, um minimalismo de material, isto é, personagens mínimos, que aparentemente, não se desenvolvem, assim como uma exposição e um enredo mínimos (20).

<sup>45</sup>Carver confessou a David Applefield: “Literature is coming back to the things that count, the things that are close to the writer’s heart, the things that move us” (Gentry 207).

Perante esta natureza contraditória, a consciência individual permanece, de acordo com Ohman, “[the] locus of significant happening” (80). A sua enfermidade e mal-estar continuam a marcar as preocupações predominantes na *short fiction* contemporânea. Mas nas colectâneas recentes de contos, como, por exemplo, *Where I’m Calling From* (1988), quer o carácter das relações sociais, quer os sintomas da narrativa de enfermidade são alterados (Clark 152). O conto assume aqui um papel particular, vingando a sua viabilidade e vitalidade:“(…) in ways particular to the genre, the [short] story registers and mediates the loss both of “truth” and “insight” and of those coalescences that constitute selfhood, character, and history” (152). É nestes registos casuais e sucessivos, incidindo estes sobre a auto-descrição em que as metáforas da descoberta dão lugar às metáforas de auto-criação, que o conto contemporâneo expressa melhor o pós-modernismo. A realidade emerge por detrás do mundo comum de aparências do ponto de vista metafísico. Paralelamente, no conto, o significado instala-se sob a superfície da narrativa. O traves-mestre da narrativa incorporam símbolos que funcionam como questionação do mundo das aparências e apontam para uma realidade que vai para além dos factos do mundo (May, *The Short Story* 328-29)

À semelhança de qualquer género literário contemporâneo, o conto move-se numa dinâmica regida por forças inerentes à cultura contemporânea (Clark, 1993), participando no que Fredric Jameson designou de renascimento do “storytelling knowledge”<sup>46</sup>: “Having escaped, even disabled, the old ways, the short story at the end of the twentieth century insists on new ways of reading as it inscribes new ways of knowing and telling”<sup>47</sup>. Carver realça a importância temática da sobrevivência na sua escrita e defende que a empatia com a audiência se deve, no caso dos autores associados ao *dirty realism*, ao relato de

---

<sup>46</sup> Forword, xi. In Lyotard *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*.vii-xxv.

<sup>47</sup> Frank O’Connor publica, em 1963, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, um autor cuja obra literária e crítica é muito admirada por Carver, onde compara o *storytelling* com a rebelião social, advogando que o conto revela a voz dos grupos sociais marginalizados e relata a experiência fundamental da solidão humana e um sentido renovado da vitalidade de pequenas unidades narrativas.

“experiências vividas” na primeira pessoa, sendo esta uma das estratégias de eleição dos contadores de histórias.

Na sua escrita denota-se esta herança, a dos contadores de histórias, que se espelha a nível do discurso vernáculo e do registo de hábitos do quotidiano. Mary Rohrberger<sup>48</sup> sugere que o conto é metafísico na sua orientação e que representa “the author’s probing of the nature of the real”. Numa entrevista com Larry McCaffery e Sinda Gregory, em 1984, a ênfase dada por Carver à experiência vivida por detrás da sua ficção é remanescente de romancistas anteriores inclinados a legitimar a sua escrita como “true to life”:

I feel perfectly comfortable with [the people in my stories]. I’ve known people like this all my life. Essentially, I *am* one of those confused, befuddled people, I come from people like that, those are the people I’ve worked with and earned my living beside for years. That’s why I’ve never had any interest whatsoever in writing a story or a poem that has anything to do [other than with the] things that have made an indelible impression on me, and in the life I myself lived (Gentry 112).

Aqui a leitura de V.S. Pritchett quanto à forma *short story* é importante como linha orientadora: “something glimpsed from the corner of the eye in passing”<sup>49</sup>. Para Carver, a tarefa do contista é óbvia: “to invest the glimpse with all that is in his power” (“On Writing” *in* Campbell 97) ou seja, apor a específica e inequívoca assinatura do autor em tudo aquilo que escreve (95). Carver enfatizou repetidamente que a sua ficção é o testemunho de alguém que fala por experiência e cuja preocupação primordial é contar a verdade “the way [he] see[s] it” (Gentry 160). Sob a superfície narrativa lacónica reina uma fragilidade que não é resultado da falta de profundidade mas sim a sua capacidade em conseguir interceptar vidas no preciso momento em que as mesmas iniciaram a sua ruptura

---

<sup>48</sup> cf. Mary Rohrberger. “Between Shadow and Act: Where Do We Go From Here?” *in* Lohafer, 32-45.

<sup>49</sup> Cf. V.S. Pritchett. “Short Stories (1953): 31, 113.

(Saltzman 13)<sup>50</sup>. Carver desliza até aos silêncios furtivos que se escondem por detrás das rotinas cultivadas pelas pessoas comuns. O cativo monótono suportado pelas personagens nos seus contos não constitui garantia de segurança. A desorientação das personagens de Carver, alienadas de tudo o que eventualmente saibam e de todos que possivelmente conheçam, faz delas seres que vivem de crise em crise (Azevedo 35). O próprio autor esclarece: “It’s their lives they’ve become uncomfortable with, lives they see breaking down. They’d like to set things right, but they can’t. And usually they do know it, I think, and after that they just do the best they can.”(Gentry 42). O desconforto de que aqui se fala foi canonizado pela crítica através da palavra *dissociation*: “sense of disengagement from one’s own identity and life, a state of standing apart from whatever defines the self, or of being unselfed” (Boxer 75).

A nível artístico, Carver retoma as técnicas ficcionais da apresentação objectiva, de carácter eminentemente visual, o desfecho inconclusivo e a utilização de um detalhe mínimo para conferir unidade ao conto. À negação de noções tradicionais de tema junta-se uma estratégia narrativa que é pautada por arranjos diegéticos, cujos contornos são imprecisos mas que garantem uma intencionalidade fixa (Azevedo 35). De facto a linguagem no mundo, segundo Carver, é minimal, mas esta deve ser entendida numa vertente representacional.<sup>51</sup>

A sua ficção é colaboracionista na medida em que o leitor é desafiado a completar para si próprio os fragmentos que lhe foram confiados. O domínio de Carver é aceite ao ponto de os críticos literários tenderem a nivelar a emergência da nova ficção com o desenvolvimento literário pessoal de Carver, baseando-se na

---

<sup>50</sup> Relativamente à sua estratégia narrativa, Carver refere: “I think a little menace is fine to have in a story. For one thing, it’s good for the circulation. There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion, or else, most often, there simply won’t be a story. 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. “On Writing” in Campbell 97).

<sup>51</sup> Na qualidade de experiência, Carver rejeitava a designação “minimalista” (Carver. “On Writing” in *Fires* 22-28).

assunção de que ele é não só o realista minimal original mas também o único a ser capaz de transformar “less” em “more” (30).

Segundo Leypoldt (36), Ellis e McInerney completaram a transposição gradual do conto para o romance na nova poética<sup>52</sup>.

A contribuição da escola *New Yorker* para a propagação do minimalismo veio fortalecer o que Carver já tinha conseguido e foi seguido por outros escritores, tais como a regionalista Jayne Anne Philips (desde 1979), a escritora carveriana Amy Hempel (desde 1981) e os chamados *bratpackers*<sup>53</sup> Jay McInerney (desde 1984) e Bret Easton Ellis (desde 1985). Uma vasta gama de autores tinha sido associada à estética minimalista quando o gosto pela nova ficção se tornou menos favorável. Mas havia dificuldade em definir o minimal na literatura (20). Daí a heterogeneidade da lista. Entre a lista elaborada por Karl Herzinger, em 1985, encontramos os nomes de Carver e Ellis.<sup>54</sup>

John Barth realça o facto de estes vários minimalismos literários não se embrenharem necessariamente uns nos outros, podendo evidenciar inter-misturas, compreendendo aspectos não minimalistas. Quer isto dizer que podemos encontrar histórias miniaturizadas, evidenciando estas, simultaneamente, uma superfície narrativa reduzida e uma riqueza retórica, emocional e temática, revelando instâncias de um minimalismo mais verboso (1995: 68), como é o caso de Ellis, segundo Leypoldt (20).

Em finais da década de 80 havia um consenso no que respeitava à questão de Barth. Para se entender a nova ficção era imperativo determinar que minimalismo se iria discutir. Logo, após os críticos terem afunilado a sua

---

<sup>52</sup> Carver permaneceu um contista até à sua morte, em 1988. A sua única tentativa a nível do romance nunca inspirou uma investida financeira por parte do seu editor. Beattie e Mason, que se iniciaram como contistas, transferiram o modo realista minimal para o género do romance.

<sup>53</sup> Termo este que será oportunamente explicado.

<sup>54</sup> Outros nomes são Didion, Ann Beattie, David Leavitt, Jay McInerney, Tobias Wolff, etc. (cf. Herzinger, 1985, 8.; Birkerts, 1987, 253.; Simmons, 1991, 45; Sodowsky, 1996, 529).

focalização conceptual, vigora, actualmente, a lista de escritores minimalistas feita por Herzinger, em 1989<sup>55</sup>.

Herzinger e uma boa parte dos outros autores escolheram deduzir as suas definições da estética minimalista a partir do trabalho de Carver, particularmente da colectânea de contos *What We Talk About When We Talk About Love* (1981). Uma vez que as superfícies miniaturizadas e planas dos contos de Carver acabaram por definir o paradigma estético do minimalismo literário, os críticos teorizavam o movimento com ênfase no que Barth designou de minimalismo formal e estilístico, avaliando o minimalismo a nível de conteúdo como uma mera casualidade de redução estilística e formal. Consequentemente, escritores como Ellis e McInerney foram excluídos da lista, sendo a sua prosa classificada como barroca comparativamente a Carver, apesar de, segundo Leypoldt, ambos serem minimalistas verbosos em termos de conteúdo (38).

De acordo com Leypoldt, Carver e Ellis partilham uma característica estrutural que é crucial ao seu efeito estético e que define a *poética realista minimal*. Trata-se, portanto, de uma estrutura narrativa cujas componentes são miniaturizadas ao ponto de a voz do autor se tornar, através do silêncio, subtilmente invisível. Cabe ao leitor efectuar as leituras (270). Segundo este autor, Ellis emerge mais claramente na qualidade de realista minimal.

A origem de Ellis no seio da tradição do realismo minimal tem sido obscura porque a maior parte dos comentadores tende a categorizá-lo preferencialmente como *bratpacker*<sup>56</sup> e não como *minimalista*. Opiniões mais

---

<sup>55</sup> Este grupo minimalista inclui Raymond Carver, Ann Beatie, Frederick Barthelme, Mary Robison, Tobias Wolff, Bobbies Ann Mason, e por vezes Elizabeth Tallent, David Leavitt, Amy Hempel, Richard Ford, and Jayne Anne Phillips” (73).

<sup>56</sup> O nome *brat pack* foi provavelmente cunhado em 1985 num artigo da revista *New York* (cf. J.E. Lighter (1994). *The Random House Historical Dictionary of American Slang*. New York, 263) sugerindo um trocadilho com a expressão *rat pack* dos anos cinquenta (Frank Sinatra, Sammy Davis, jr., Dean Martin, etc.), e foi primeiramente aplicado a um grupo de jovens actores que contracenaram nos filmes da década de 80, *The Breakfast Club* e *St. Elmo's Fire*. Depois de Bruce Bawer (1988) ter transferido o epíteto para um grupo de escritores da década de 80 (David Leavitt, Meg Wollitzer, Elizabeth Tallent, etc.) cujo trabalho fora por ele considerado “diminishing fiction”, terá sido associado eventualmente a Ellis e McInerney e actualmente é utilizado num

positivas vêm de Elizabeth Young<sup>57</sup> e James Annesley que consideram os *bratpackers* como representantes importantes da chamada *blank fiction* contemporânea, na qual vêem uma reflexo da actual cultura de consumo e um sentimento subversivo pós-modernista. Young chega ao ponto de argumentar que Ellis e McInerney pertencem a uma *counter culture* da década de 80 que se desenvolveu paralelamente e por oposição ao realismo minimal carveriano que, segundo Young, se baseia em “divergent subject matter” ao passo que as diferenças retóricas e estruturais são mais subtis (Leypoldt 33-34)<sup>58</sup>. Nas palavras de Leypoldt:

If one grants the deep-structural family resemblance between Carveresque and bratpacker fiction (...) the choice of Ellis and McInerney as key representatives can hardly be contested, since the other writers associated with this literary paradigm either made too little impact (e.g. Tama Janowitz) or deviate too far from the minimal realist poetics (...) (33-34).

Com a emergência dos *bratpackers* na década de 80 do século XX, romances que lidassem com o desafecto, a decadência e a violência tornaram-se comuns na publicação americana (Annesley 2).<sup>59</sup>

O que a maior parte destes escritores partilha é o desejo de focalizar o seu trabalho nas experiências da juventude americana (jovens na casa dos vinte e trinta). Os seus romances são predominantemente urbanos em termos de saliência, manifestando uma tónica que recai sobre a relação entre o indivíduo e a cultura de

---

sentido pejorativo, baseado nas alegadas tendências destes autores de índole sensacionalista, amoral e auto-promocional (Leypoldt 33-34).

<sup>57</sup> cf. Elizabeth Young and Graham Caveney (1992).

<sup>58</sup> Cf. Kaufman, 1991, 93; Aldridge, 1992; Bellamy, 1985, 35; Dickstein, 1991, 510; Chénétier, 1989, 225.)

<sup>59</sup> Escritores como Donna Tartt, Susana Moore, Douglas Coupland, Sapphire, Katherine Texier, Mark Leyner, Ray Shell e Evelyn Lau emergiram a partir do “bratpack” original para criar um tipo de escrita que tem sido sujeita a diferentes designações: “fiction of insurgency”, “new narrative”, “blank generation fiction”, “downtown writing”, “punk fiction” e “blank fiction” (in Robert Siegle. *Suburban Ambush: Downtown Writing and The Fiction of Insurgency*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989, p.2; Elizabeth Young and Graham Caveney, “Introduction” in Elizabeth Young and Graham Caveney, *Shopping in Space: Essays on American ‘Blank Generation’ Fiction*. vii.

consumo. Estas ficções parecem determinadas em adoptar uma abordagem mais solta, revelando predilecção por perspectivas vazias e atónitas. Esta ficção – *blank fiction* – incorre num tipo de escrita que revela consciência da sua posição na matriz cultural contemporânea (84).

Vejamos alguns pontos de vista relativamente a esta ficção. Um ponto de vista sugere que estas temáticas são um produto de uma cultura apocalíptica, os gestos reflectores de uma sociedade dilacerada por um “millennial angst”<sup>60</sup>. Outras versões vêem uma cultura dominada por uma *Generation X*, cuja indiferença se reflecte na visão do mundo automatizado e niilista que é articulado nestes textos<sup>61</sup>.

Uma abordagem alternativa especula sobre a possível existência de algum tipo de estética radical que encontre a sua expressão em afirmações marginais<sup>62</sup>, descrevendo esta escrita como uma “outsider fiction”.

Mais familiar, e talvez mais persuasiva, seja a sugestão frequente de que esta “modern mood” possa ser explicada em relação à cultura pós-moderna.<sup>63</sup>

Sendo assim, Annesley indica-nos a leitura efectuada por si e que nós subscemos relativamente a esta ficção: “Blank fictions are read, in these terms, as the product of a postmodern condition, their twists and turns interpreted as reflections of the material structures of late twentieth-century American society” (3).

À semelhança de outros autores<sup>64</sup> Ellis retira o seu material das particularidades deste período e oferece imagens dos excessos de *Los Angeles* na década de 80 do século XX. O mundo da cocaína, restaurantes exóticos, fatos de marca, entre outros, fornecem o ponto de referência comum para esses textos e fomentam leituras que os interpretam em relação directa com a dinâmica social, cultural e política da vida americana de finais do século XX. Uma interpretação

---

<sup>60</sup> cf. Adam Parfrey;1990.

<sup>61</sup> cf. Douglas Coupland, 1992.

<sup>62</sup> cf. M.Mark “Introduction, 1991;ver, igualmente, Amy Scholder and Ira Silverberg (eds). *High Risk*. xvii.

<sup>63</sup> cf.Steven Connor,1989.

<sup>64</sup> Tama Janowitz, *Slaves of New York* (1987), e Jay McInerney, 1984, 1989.

construída numa análise das correntes e das experiências sociais deste período particular no romance *Less Than Zero* (1985), providencia uma abordagem possível à visão do que Annesley apelida de: “an indolent, wealthy, white elite” (p.5).

De acordo com Volosinov<sup>65</sup>, a análise da ficção em termos contextuais exige uma abordagem que se preocupe com os processos através dos quais um texto tematiza condições contemporâneas a nível estrutural, estilístico, linguístico e metafórico. Volosinov argumenta que a semântica depende tanto de pontos de referência culturais como de significados formais. Nestes termos, o estilo particular, a estrutura e a linguagem de um romance pode comportar marcas do seu contexto. A focalização destas preocupações formais fornece, de acordo com Valosinov, uma compreensão da conexão entre a vida social e a literatura e oferece um conhecimento profundo dos mecanismos através dos quais, seguindo a sua leitura, “existence gets into the sign” (18).

Estes mecanismos podem ser traçados ao reflectir sobre as alusões constantes desta ficção a “retail outlets”, “nomes de marcas” e estilos. A linguagem dos romances de Ellis encontra-se repleta de referências aos produtos, às personalidades e aos lugares que caracterizam a vida americana de finais do século XX. As suas paisagens ficcionais tipificam este tipo de aproximação. As suas personagens conduzem BMWs; não comem em qualquer tipo de restaurante, mas sim no “Spargo’s”; não usam qualquer tipo de óculos de sol, mas sim “Raybans” (Annesley 7).

A amplitude das referências da cultura de massas não só caracteriza a *blank fiction* como também a coloca de forma precisa num tempo e num lugar particulares. O que é crucial é o facto de este sentido de contexto ser desenvolvido não através de uma descrição detalhada ou de uma reconstrução específica, mas através da incorporação de produtos de uma época específica no texto. São

---

<sup>65</sup> A interpretação das ligações entre as realidades materialistas da ‘existência’ e as estruturas estéticas do ‘símbolo’ literário é central à compreensão das conexões entre o contexto social e o romance. A teoria formalista de V.N. Volosinov constitui um bom guia para este quadro.

precisamente os traços comerciais do ambiente que conferem aos romances de Ellis os seus pontos de referência.

A *blank fiction* não só representa o seu próprio período como também fala através de uma linguagem mercável do seu próprio período. A incorporação de uma vasta gama de alusões comerciais serve para interligar esta ficção à dinâmica do capitalismo contemporâneo. A linguagem de Ellis ecoa ênfases da cultura comercial<sup>66</sup>. A sua ficção está repleta de alusões à música, ao estilo, à publicidade, à comida, à moda e ao cinema. Os seus textos desenvolvem dimensões formais que, em alguns casos, parecem mercatórios e noutros parecem estar comprometidas com a cultura de consumo. São paisagens ficcionais que parecem dramatizar a visão social de Mandel em que o capitalismo está a operar no seu ponto mais alto (Annesley 267).

A ênfase nas várias formas da representação da mercantilização que estes textos apresentam é suportada por um funcionamento complexo da categoria da mesma. A mercantilização e a comodidade articulam, de acordo com Robert D'Amico, “an exchange value and a hieroglyphics of cultural relations”. A comodidade transforma-se num veículo de visionamento da América contemporânea, oferecendo uma incursão através de padrões culturais e económicos<sup>67</sup>.

A escrita de Ellis regista as implicações levantadas por elementos particulares tais como a violência, extremos sexuais, a decadência, o comércio e a cultura de massas e a forma como estas componentes interagem (Annesley 9). Esta tentativa de unir uma forma ficcional tão aparentemente solta como é a “blank fiction” a estas perspectivas materialistas pode parecer um projecto perverso. Relativamente aos romances de Ellis, David Lehman comenta: “[they have] the intellectual nourishment of a well-made beer commercial” (72). Este comentário tipifica a resposta pejorativa genérica à ficção deste género. Na

---

<sup>66</sup> Na entrevista concedida a Jaime Clarke, Ellis explicita esta questão: “With the names – I just think that living in this society, in a culture that’s so celebrity obsessed – most of the names came to me without any effort” (86/87).

<sup>67</sup> Cf. Richard Fox and T.J. Jackson Lears. “Introduction”, 1983,x.

entrevista concedida a Jaime Clarke, “Interview with Bret Easton Ellis”, em 1996 e 1998, Ellis dizia o seguinte:

(...) even though I might be writing about a specific time and a specific place, hopefully it's in such a way that a reader can connect it to a larger metaphor-alienation, pain, America, the overall tone of the culture. My novels might be period pieces now, but I think they touch upon more universal themes. The brand names – that's just wallpaper and not essential to the novel's success. (...) My critics tend to think that the books are overly concerned with that wallpaper, and I think that's why the critics tend to lose sight of whatever else I'm doing as a writer (87).

Annesley defende que esta ficção revela as implicações levantadas pela alusão e nesta revelação articula uma apreensão mais alargada relativamente ao estatuto e ao significado da cultura de massas (84). Estas alusões formam uma parte central nestes textos e precisam de ser interpretadas em termos que considerem as formas como este tipo de escrita se integra no contexto de finais de século XX.

As personagens de Ellis sugerem estar a experienciar o mundo em termos mercantilistas e denotam incapacidade na diferenciação entre pessoas e produtos. Ellis descreve a violência dessa mercantilização, empregando uma técnica literária e uma voz narrativa que parecem ser reificadas (36, 70).

Todo este quadro pode ser considerado com mais precisão ao analisarmos detalhadamente o romance *Less Than Zero* de Ellis, no terceiro capítulo do nosso trabalho.

As narrativas de Carver e de Ellis abrem janelas para o mundo que conhecemos, alongando o escopo de compreensão “of what and how a story can be about”. O minimalismo surge aqui como opção em termos estéticos.

A generalizada impreparação das personagens destes dois escritores para o entendimento do mundo à sua volta arrasta-as para um processo corrosivo de alienação, a qual, a nível do texto, impõe um reenvio para Iser:

The world of the text appears in a state of alienation, and this alienation effect indicates that meaning is potentially there, awaiting redemption from

its potentiality. In consequence of this, the unwritten text is constituted by a dialectic mutation of the written (...) Meaning coincides with the emergences of the reverse side of the represented world (...) We see the twofold structure of negativity – as the cause of the deformation it is also the potential remedy, and is thus the structural basis for communication” (228-29)

As diferentes dimensões presentes na escrita de ambos parecem produzir uma variedade de perspectivas sobre o quadro contemporâneo e são estas dimensões que irão providenciar a substância para os contos “Fat” e “Why don’t you dance?” de Carver e para o romance *Less Than Zero* de Ellis.

## II - Raymond Carver

## 1. “Fat” – A incomunicabilidade

A primeira colectânea de contos de Carver, *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), apresenta um universo disforme em termos de assunto ou voz, pautado por momentos de humor e de desespero trágico (Neset 9). As personagens de Carver, vítimas de angústias que não conseguem vencer e muito menos verbalizar, submetem-se ao sofrimento das mesmas (Saltzman 21-22).

Segundo Ingram, a colectânea gira à volta de um *núcleo temático* (21) ou, de acordo com Kennedy, “a radical content”<sup>68</sup>. Este núcleo é constituído por dois temas subtilmente entrelaçados ou “obsessions” (Gentry 199) – como Carver preferia apelidá-los, incidindo essas duas “obsessões” sobre a questão do amor, ou mais especificamente, a forma como pessoas comuns se encontram alternadamente desorientadas, enraivecidas, diminuídas, sufocadas, isoladas e encurraladas pelo amor (Neset 10). Neset avalia, igualmente, esta colectânea como sendo, principalmente, sobre a questão do amor e da ausência do mesmo assim como sobre as consequências que essa ausência traz nas interrelações e na identidade individual (9).<sup>69</sup> Neset indica que esta temática carveriana pode ser colocada num contexto mais alargado:

For Carver’s lovers, the politics of sex ultimately reflect a kind of larger politics, more tenuous and more ominous still: the politics of fortune and fate which, forever unseen and unheard, dictate the bleak circumstances of their lives, provoking the bafflement and dismay that is for them a daily fact of existence. Evoked by the politics of Carver’s uniquely hardscrabble domesticity, the marriages of [*Will You Please Be Quiet, Please?*] are scaled-down models representing larger, more terrifying politics, or antipolitics-models reflecting, in human form, the arbitrariness and caprice and chaos of the world in which those marriages are rooted (11).

---

<sup>68</sup> Não nos queremos embrenhar nas teorias sequenciais do conto. Contudo para uma abordagem às mesmas ver J. Gerald Kennedy em *Modern American Short Story Sequences*. 1995.

<sup>69</sup> Alguns críticos (cf. Campbell) fazem um levantamento individual de cada conto desta colectânea. Outros (cf. Arthur Saltzman, *Understanding Raymond Carver*) fazem uma abordagem à colectânea como um todo, conferindo-lhe um carácter de unidade.

Para as personagens de *Will You Please Be Quiet, Please?* a pobreza e a insegurança, consequências da arbitrariedade, do capricho e do caos que ditam as relações, levam à frustração impiedosa, à alienação e ao isolamento (Campbell 51). Estes sentimentos disrompem e prejudicam as relações humanas ao converter a comunicação numa impossibilidade.

Sendo assim, a segunda obsessão reporta-se à incapacidade dos indivíduos em comunicarem com os que os rodeiam, principalmente com os parceiros, subscrevendo a avaliação de William Stull: “ (...) failure of communication is Carver’s abiding theme (242). A falta de comunicação acentua o desespero que perpassa o mundo carveriano e as relações entre as suas personagens. As relações aqui apresentadas são marcadas por um silêncio entorpecedor, invadido por uma variedade de neuroses e perversões mal geridas por parte dos recursos interiores das próprias personagens (Saltzman 22, Meyer 32).

Um dos contos, “Fat”, sendo o primeiro da colectânea, constitui uma introdução a ambas as “obsessões” de Carver e que se tornarão constantes no seu trabalho. Trata-se de um conto que se insere na estética minimalista e se estrutura segundo a retórica do *storytelling*. No conto regista-se o domínio do monólogo, em que a narradora autodiegética não nomeada, uma empregada de mesa, narra a uma amiga, Rita, um episódio de trabalho que envolve um homem excepcionalmente gordo e em relação ao qual sente uma certa proximidade. Contudo, a natureza exacta assim como a causa dessa proximidade percebida pelo sujeito enunciador permanece misteriosa.

Durante a leitura deste conto percebe-se dificuldades sentidas pela narradora em verbalizar e comunicar a sua experiência de modo coerente – o que fica bem expresso através da polissemia do pronome *it* em conjunto com a prosa paratáctica e disjuntiva, ajudando à construção integral do conto (Kaufman 99). Kaufman avança com uma leitura relativamente a este quadro: “the *it* which the narrator wants to recount is not anything she can articulate or conceptualize: she can only narrate *around it*. In fact, the story she tells is disturbingly inconsequential” (98). A narradora reporta-se à sua história através do pronome *it*,

imbuindo-se o seu significado de um carácter de ambiguidade que pauta o texto até ao fim. O seu referente nunca será claramente determinado pelo sujeito enunciador, podendo-se assim equacionar um leque de possíveis variáveis, tais como, a essência por detrás da inarticulação da narradora; o acto sexual a que foi forçada pelo companheiro ou ainda a sua intuição de uma mudança que está para vir (*Will You Please* 64-69).

Trussler afirma que a narratividade subjacente ao modo de relatar os acontecimentos para melhor os compreender por parte da narradora, aumenta o hiato entre si e as restantes personagens do conto no que diz respeito ao significado do encontro (34). Rita revela, à semelhança do leitor, numa primeira leitura, alguma incapacidade em interpretar a sequência relatada, embora consiga estabelecer alguns relances conversacionais quando estes incidem sobre os colegas de trabalho – todos eles designados apenas pelo nome próprio. Os seus comentários reflectem bem o hiato assim como os dos empregados do restaurante que se referem com ironia ao homem gordo: “Margo says to me, Who’s your fat friend. He’s really a fatty”. / “Harriet says you got a fat man from the circus out there” (*Will You Please* 4, 7). Por oposição, a narradora destaca a sua empatia com o mesmo: “a feeling comes over me” (7).

Quando a sua colega Rita qualifica o relato como *funny*, vocábulo que pode expressar tanto uma tonalidade bizarra como humorística, a sua reacção é superficial e a sua não compreensão determina a depressão da narradora, acentuando o seu estado de isolamento – “That’s a funny story, Rita says, but I can see she doesn’t know what to make of it. I feel depressed. But I don’t go into it with her. I’ve already told her too much” (8).

Segundo Nessel, Carver deixa claro que o *storytelling*, a comunicação, é um acto catártico (300). O próprio acto de contar a história faz com que a narradora se aproxime mais de um fazer sentido da mesma.

A proximidade que sente em relação ao homem gordo questiona a imperfeição/insuficiência da sua relação com Rudy, o cozinheiro. Reconhece-se esta manifestação inicial do tema da ausência do amor mais explicitamente

quando o casal se encontra na sua intimidade. Quando Rudy invoca em casa duas figuras de infância que eram ostracizadas devido à sua aparência, sobrepondo aos nomes próprios as alcunhas “Woobly and Fat” (*Will You Please*, 8) referentes à sua adiposidade, a narradora opta pelo silêncio, evidenciando, deste modo, incapacidade de comunicar. A sua inibição patente na afirmação - “can’t think of anything to say” (8) – impede a comunicação. A narradora retira-se para o seu quarto e deita-se a um canto da cama, numa posição defensiva. O facto de o namorado a forçar a um contacto físico, remete o leitor para a esterilidade da vida afectiva do casal, imbuída ainda de um carácter violento, pois a referência ao verbo *to begin* - “Rudy begins” (8) - sugere um ritual.

A figura do homem gordo surge pela sua humanidade em antítese com Rudy, representando este tudo o que Rudy não tem (Neset 298). Por oposição às reacções dos seus colegas de trabalho, a narradora nutre de imediato um fascínio pelas proporções hiperbólicas do seu cliente, “This fat man is the fattest person I’ve ever seen (...) Everything about him is big” (3). A gentileza desta figura, bem presente nas formas de polidez rebuscada, tal como a narradora afirma: “He has this way of speaking (3), pelos agradecimentos enfáticos com que recebe a comida - “if you please” (3), “Thank you very much” (4) e pela preocupação demonstrada face ao horário de saída da narradora - “We’re not making you late, are we? (6) - reforça os laços de proximidade entre ambos - “a feeling comes over me” (7).

Este conto é curto mas rico em tópicos. Um dos temas recorrentes em Carver corresponde ao encontro com o grotesco. O conceito de realismo grotesco e os temas que este veicula, tais como o corpo material, os apetites desenfreados, o crescimento, a abundância, o princípio da auto-descoberta através do outro, equacionando as suas implicações de mudança, e a experiência humana criada na alquimia da imaginação, (Campbell 12), alberga a personagem do homem gordo.

A narradora destaca três características no cliente quando o vê pela primeira vez: a estatura, o emprego do plural majestático *we* e os seus dedos. Segundo Bakhtin, as figuras do realismo grotesco celebram a corporeidade e a

abundância festiva, representando a fertilidade biológica (47). A fertilidade biológica torna-se evidente na repetida referência aos dedos do homem gordo: “They look three times the size of a normal person’s fingers – long, thick, creamy fingers” (3), símbolos fálicos que reforçam a sua natureza genesíaca.<sup>70</sup>

Por sua vez, a identificação com o outro é projectada no restaurante, pautada pelo apreciar da comida por parte do homem. A toma da sua refeição é solitária, mas denota-se a qualidade festiva, impressa pelo seu grande e alegre apetite. A sua atitude aponta para a alteração na narradora em termos perceptivos, pois o festim sempre fora associado a momentos de renovação e a uma percepção festiva do mundo (Campbell 13).

O facto de a figura masculina empregar o plural majestático *we*, “I think we will begin with a Caesar salad (...)” (3); “You’ll have to excuse us (...)” (5) (sublinhado nosso) , reforça a identificação entre si e a narradora e sublinha o carácter universal das representações do grotesco, funcionando como o catalizador para o desenvolvimento do conto.

A “intrusão” do cliente na sua vida, proporcionando esta inclusão e prazer, demonstra que factores iniciais podem causar, por mera casualidade, o impacto de variáveis essenciais, actuando estas como uma alteração inesperada no sujeito (Campbell 13).

A renovação, reconhecível no sujeito enunciador, encontra-se num estado de gestação. As suas últimas palavras indicam uma convicção que expressa a sua crença existencial: “My life, “she says, “is going to change. I feel it” (8).

Por outro lado, a forma como as pessoas tratam o outro é uma parte importante da sua experiência. Relatando a Rita um comentário de um colega de trabalho relativamente ao cliente gordo - “Who’s your fat friend? He’s really a fatty,” (4) ela responde: “Now that’s part of it. I think that is really part of it” (4). O pronome indefinido *it* por ela evocado é o princípio da diferença. Este comentário sugere uma ligação entre os dois e essa ligação é reforçada quando diz

---

<sup>70</sup> ver Campbell (1992, 12-14) e Runyon (1992, 12)

ao homem que ela também come sem limite apesar de, no seu caso, não ganhar peso. O que se depreende é o facto de a narradora de “Fat” reconhecer o seu próprio estatuto de outro através desta personagem, partilhando da sua condição (Campbell 14).

O facto de a narradora, quando regressa a casa, tocar o ventre imaginando poder vir a conceber um filho semelhante ao seu cliente obeso reforça, igualmente, esta leitura, tanto mais que esta se encontra nua em presença da água, fonte simbólica da vida. Há a referir que enquanto servira o jantar ao homem no restaurante a narradora derramara um copo de água, reforçando os laços simbólicos apontados (4). Como resultado do incidente a narradora reavalia a sua relação com Rudy, aplicando a si mesma o que dissera anteriormente ao homem gordo: “A person has to be comfortable”(5) (Meyer 33).

A compulsão do homem é por esta equacionada em termos de poder, contrastando, talvez, com a sua fragilidade física. Podemos equacionar essa fragilidade física com a falta de força, isto é, a falta de força para mudar, para comunicar, para enfrentar, ou, em última análise, para ser agente da sua própria mudança. Subscrevemos esta leitura, veiculada por Almeida, relativamente ao seguinte excerto do diálogo entre ambos:

Believe it or not, he says, we have not always eaten like this.  
Me, I eat and I eat and I can't gain, I say. I'd like to gain, I say.  
No, he says. If we had our choice, no. But there is no choice (7).

Parafraseando Almeida, o emprego do verbo *to gain* introduz ambiguidade, pois, no sentido transitivo, não lhe é conferido um complemento explícito. Por um lado, o contexto da primeira oração consubstancia a leitura “I can't gain weight”, suprindo essa ambiguidade. Por outro lado, a segunda oração modalizada convida-nos a uma leitura simbólica. Porém, o homem interpreta literalmente as palavras da sua interlocutora e diz-se vítima de uma fatalidade biológica.

Se, por um lado, a personagem do homem gordo se encontra prisioneiro de circunstâncias deterministas ao contrário do que a narradora fantasia, a sua resistência imaginativa contra o abuso físico a que a sujeita o companheiro, tal como a vaga intuição de mudanças futuras (expressa na passiva) com que termina o texto acentuam a tonalidade disfórica dominante.

Reconhece-se, porém, a gestação da identidade na sua imaginação alterada: “But there is the thing. When he gets on me, I suddenly feel I am fat. I feel I am terrifically fat, so fat that Rudy is a tiny thing and hardly there at all”( ). Aqui deparamo-nos com a exploração do tema, uma obsessão que perpassa os seus trabalhos, isto é o princípio da autodescoberta através do outro com as consequências da mudança (Campbell 12). Comentando a imagem de amplitude física com que a narradora se escuda durante encontro sexual não desejado, Nessel afirma:

Reduced to the status of near-nonentity, she responds in a way that is simultaneously an adopting of Rudy’s strategies and a private, uniquely personalized expression that centers, localizes (and ideally, reacts against) diminishment at the very locus of violation: the flesh. Most vulnerable on the sexual level – what may be intimacy to one party is coercive trespass to another – the waitress transforms herself, in a vision, from non-self to mountains of self, identifying with the fat man and his determined world even as she seeks refuge from that world, at once accepting and struggling against determinism, against the complacency that imprisons (*The Stories of Raymond Carver* 16).

A presença do grotesco visa aqui subverter a superfície da representação realista e indiciar o plano simbólico. A este nível, “Fat” transmite o desamparo da protagonista, limitada por um relacionamento que a reifica, separada dos colegas de trabalho, a narradora pertence a uma classe social marginalizada que não tem acesso à linguagem. Reconhece um enigma a decifrar - “I know now I was after something. But I don’t know what” (6) - mas é incapaz de o articular verbalmente. Daí a sua frustração impotente face à perplexidade de Rita, a quem dirige estas impressões aparentemente desconexas.

Alguns críticos como Campbell sugerem a ligação ao homem gordo como um acontecimento renovador. A incapacidade da narradora ou até a falta de vontade/relutância em comunicar totalmente remete-nos para a leitura de Saltzman:

Her inarticulateness stakes out the limits of her growth of consciousness. Significantly, although she believes her life will change – the meeting with the mysterious fat man surely heralds it – she still characterizes herself as passive, waiting for a transformation (24).

A parte final do conto – “It is August. My life is going to change. I feel it” (8) - transporta um sentimento enganador, especialmente à luz da depressão da narradora. A passividade da frase – “My life is going to change” – é vista por Saltzman como um sinal negativo (24). Apesar de forte, o tempo verbal é o futuro e na passiva (Neset 300). Permanece uma grande ambiguidade acerca da conclusão do conto. Neset afirma que a narradora nunca virá a ser o agente mas sim o agente passivo (301). Campbell fala em “hints of a vaguely altered future” (12), encontrando-se num estado de se tornar (13). As linhas esbatidas entre o outro que é imaginado e o próprio eu, a emergência dos dois, tornam-se recursos para as personagens de Carver, tentativas de conferir estrutura à sua experiência e, por fim, vislumbres de um futuro vago alterado (Campbell 12).

Por fim, o mês de Agosto é ilusório, tendo em conta qualquer transformação positiva, uma vez que é seguido pelo Outono, incorporando este um sentido de declínio.

Tal como o conto acaba, somos deixados com pouca confiança de que a sua vida irá melhorar, apesar do potencial para o crescimento e revitalização que a sua ligação com o homem gordo transmite.

O sentido de poder transmitido através do homem gordo, uma compensação pela sua consciencialização/interiorização da sua submissão, indica claramente uma alteração positiva, tornada poderosa acabando com o seu

relacionamento. Contudo, este acabar ainda não se realizou – o que antecipa os problemas que a narradora irá ter em pôr um fim à relação (Meyer 34).

“Fat” acaba por constituir um conto, no qual a fragilidade das relações interpessoais do dia a dia permanece tão enigmática quanto inexpressável (Kaufmann 99).

## 2. “Why don’t you dance?” – A falência da linguagem e das relações humanas

A colectânea *What We Talk About When We Talk About Love?* (1981) consubstancia a insistência na temática das frustrações quotidianas em Carver e o estilo de contar histórias em que uma situação convencional urdida em torno de um tema familiar é desfigurada pelo esvaziamento de sentido e pela acentuação de indecibilidade textual. A desarmonia conjugal, a incomunicabilidade e o alcoolismo ressurgem nesta segunda colectânea, imbuindo-se a sua prosa de um cunho fortemente elíptico.

Nesta antologia de dor e de desespero em que a vida de Carver se transformara (Gentry 216), as personagens continuam a ser vítimas do caos que domina as suas vidas, à semelhança do primeiro volume. Enquanto que em *Will You Please Be Quiet, Please?* as personagens se afiguram, primeiramente, como inertes, tímidas e inofensivas perante a confusão, em *What We Talk About When We Talk About Love?*, os seus sucessores conferem a essas maleitas uma outra dimensão. Agora, as personagens sofrem de novas formas, apresentando-se mais intimidadas, exasperadas, desalentadas e frustradas (Saltzman 100). Muitas das personagens encontram-se confusas e enfurecidas, aproximando-se, precariamente, da violência como, por exemplo, nos contos “Tell The Women We Are Going” e “The Third Thing”.

Segundo Leypoldt, a segunda colectânea de Carver segue uma lógica retórica diferente. Constata-se uma redução maior a nível da superfície narrativa, por vezes circunscrita às miniaturas textuais. A prosa adequa-se ao estado de espírito das personagens. Assim, o suprimento linguístico inerente às queixas amorfas das próprias personagens raramente corresponde às exigências de uma verdadeira intimidade. Há uma contracção do material com menos investidas e incursões mais vagas no quotidiano dinamizado por uma devastação subtil (LeClair 87). No entanto, o que aparenta ser uma perda de significado devido a

um silêncio basilar é compensado pelo espaço cedido pela imagística dos textos. A dinâmica desta imagística é referida por Arias-Misson “ [the imagism] shines through [...] the ordinariness of the talk” (628), estabelecendo, conseqüentemente, um quadro metafórico que guia os esforços interpretativos do leitor. Dado ao facto de este quadro metafórico ser criado através da imagem desfamiliarizante do quotidiano, parece pertinente, segundo Leypoldt, denominar a lógica retórica de tais contos como *imagista*<sup>71</sup>. A escrita imagista de Carver contrapõe as ausências extremas ao nível literal à eloquência dos seus tropos. Um dos exemplos desse *realismo minimal imagista* é o conto “Why don’t you dance?”<sup>72</sup>(113), correspondendo ao primeiro conto da colectânea *What We Talk About When We Talk About Love?*

Quer em termos de conteúdo, quer em termos de tema este conto representa um conto típico de Carver. Quanto à sua forma, o conto demarca-se dos volumes anteriores e fornece um exemplo do novo estilo minimalista de Carver, tendo esta colecção sido apelidada de “a bíblia do minimalismo”<sup>73</sup>. A escrita é lapidar; a adjectivação é mínima e as personagens surgem-nos indefinidas e por desenvolver (Adam Meyer 88).

À primeira vista, a acção parece estranhamente errática e fragmentada ao ponto de a narrativa onisciente não nos fornecer uma acção coerente e com significado. A acção inicia-se em *post-medias-res* (Pieters 69), possuindo anglos de visão que flutuam entre um homem não identificado de meia-idade, que, inexplicavelmente, expôs as suas mobílias e itens do lar no jardim da casa, aparentemente com o intuito de venda e um casal jovem, querendo este apenas adquirir alguns itens para mobilar a sua casa. As denominações generalizantes,

---

<sup>71</sup> O imagismo de Carver é remanescente das escolas da poesia imagista (por exemplo Ezra Pound), criando significado através das imagens desfamiliarizantes do comum em detrimento de proposições conceptuais. Carver difere dos poetas imagistas na amplitude da sua imagística, uma vez que recorre a um simbolismo mais marcante (Saltzman 42)

<sup>72</sup> Primeiramente publicado na revista *Quarterly West*, 1978. A indicação da paginação referente aos excertos deste conto será feita com base na última colectânea de Carver, *Where I’m Calling From* (1988), constituindo esta uma soma de vários contos de volumes anteriores.

distinguindo as personagens por género (*the girl / the boy* ( ) ) e idade (*the man / the boy* (*Where I'm Calling From* 158)<sup>74</sup>, ou por pronomes pessoais permutáveis destituem as personagens de identidade fixa e servem a estrutura de duplicação do texto.

Numa ocasião rara, segundo Campbell, Carver inicia um conto que tem lugar após a tempestade (43) – o que se infere pela aparente venda muito pouco convencional:

(...)The mattress was *stripped* and the candy-*striped* sheets lay beside two pillows on the chiffoier. (...) The chiffoier stood a few *feet* from the *foot* of the bed. He had emptied the drawers into cartons that morning, and the cartons were in the living room. A portable heater was next to the chiffoier. A rattan chair with a decorator pillow stood at the foot of the bed. The buffed aluminum kitchen set took up a part of the driveway. A yellow muslin cloth, much too large, a gift, covered the table and hung down over the sides. A potted fern was on the table, along with a box of silverware and a record player, also gifts. (...) That morning he had cleared out the closets, (...) all the stuff was out of the house. (...). Now and then a car slowed and people stared. But no one stopped (*Where* 155/156).

Carver estabelece o quadro metafórico logo na primeira imagem de abertura, captando o homem sozinho na cozinha vazia, bebendo uísque: “In the kitchen, he poured another drink and looked at the bedroom suite in his front yard (*Where* 155). A situação é descrita pela voz asséptica do narrador de terceira pessoa, limitando-se a enunciar possessões com as quais não estabelece qualquer elo afectivo. A imagística emerge calmamente, quase indetectável, por detrás das descrições rasas de banalidades, de modo que os objectos e os acontecimentos descritos se tornam unicamente simbólicos, surgindo como um queixume amordaçado (Saltzman, 1988: 42).

Deparamos com uma prosa lapidar e deliberadamente rasa, evocando aqui o estado retardado e endurecido da mente do seu protagonista ao começar com uma inspecção exaustiva dos seus pertences. As descrições objectivas, a

---

<sup>74</sup> Iremos recorrer só à primeira palavra da colectânea – *Where* – para nos reportarmos à mesma.

factualidade inventorial (Neset 37) reflectem a negação emocional do proprietário dos objectos que, até há pouco tempo atrás, encarava os objectos como propriedade partilhada: “ (...) things looked much the way they had in the bedroom – nightstand and reading lamp on his side of the bed, nightstand and reading lamp on her side” (*Where* 155). Parafraseando Almeida, a enumeração exaustiva das peças de mobiliário reforça a impessoalidade do núcleo familiar apresentado, conferindo-lhe um carácter universal, na medida em que nenhum dos objectos dispostos ao olhar de estranhos possui traços distintivos de individuação. Até os presentes, referidos pelo narrador, participam nesse rol de artefactos reconhecíveis em qualquer lar americano, o que sublinha a apatia emocional do dono da casa e a vacuidade de uma superfície sem referente identificável. A repetição de algumas palavras fonética ou graficamente semelhantes com diferentes significados contextuais – como “stripped” por oposição a “striped”, ou “feet” por oposição a “foot”, acentua a textura linguística e isola o significante, reforçando o efeito supositório do texto (62). O “assunto encerrado” da tragédia do homem nunca chega a emergir na estrutura narrativa. Assim, para além da supressão dos detalhes, este conto deixa o leitor a conjecturar sobre a personagem central.

A duplicação do espaço doméstico no exterior<sup>75</sup>, exemplo do *simulacrum* pós-moderno, reifica a subjectividade, metaforicamente representada pelo conteúdo da casa disposto no quintal<sup>76</sup> (Almeida 62). A inversão do seu lar imita a inversão da sua felicidade – facto que não é explicitamente assumido/revelado. A imagem que Carver nos dá da cama conjugal ilustra a realização de subcorrentes metafóricas sugestivas que conferem às acções e aos diálogos, aparentemente

---

<sup>75</sup> Em *Fires*, Carver remete a imagem central do conto para um episódio ouvido em conversa, o que sublinha a importância do *storytelling* para a imaginação deste autor: “I was visiting some writer friends in Missoula back in the mid-1970s. We were all sitting around drinking and someone told a story about a barmaid called Linda who got drunk with her boyfriend one night and decided to move all her bedroom furnishings into the backyard. (...) There were about four or five writers in the room, and after the guy finished telling the story, someone said, “Well, who’s going to write it?” I don’t know who else might have written it, but I wrote it” (Gentry 42).

<sup>76</sup> Charles May comenta que o ordenamento da mobília no quintal dramatiza o esforço literário de exteriorização da realidade psicológica, tarefa perseguida pelos contistas desde Tchekov (94).

vazios, uma eloquência complexa, ilustrando assim a situação trágica do homem e realçando o seu potencial dramático.

É meramente a repetição do espaço oposicional na cama, referido por “him” e “her” (*Where* 155) que obriga o leitor a parar e que atribui à descrição do quarto um subtexto metafórico que indica uma clivagem entre duas pessoas. Quando o homem refere que “ (...) things looked much the way they had in the bedroom” (*Where* 155), torna-se claro para o leitor que de facto as “coisas” já não são as mesmas e, muito provavelmente, nunca o virão a ser. Assim, a narrativa introduz a noção de uma relação fracassada e a daí resultante separação, surgindo o quadro como metáfora para o casamento/a relação fracassado/a do homem.

A imagem da cama assume uma carga melancólica, ecoando a situação trágica do homem, uma metáfora quer no tocante ao seu casamento fracassado, quer no que diz respeito à sua angústia emocional desesperante que motivou o gesto sintomático. Os sub-tons misteriosos da imagem da cama são ainda elevados pela ausência de qualquer comentário literal que pudesse consubstanciar o significado metafórico do quarto deslocado. Esta ausência é uma característica inerente ao estilo taciturno de Carver e evita um efeito melodramático não desejado assim como uma correspondência demasiado simplificada desta imagem, fazendo-a corresponder a um referente claramente definido. Mantendo os significados metafóricos destes gestos em aberto, estes indicam ao leitor a existência de algo mais em relação a esta cama conjugal deslocada, impondo um quadro metafórico à imagem, suplementando as descrições literais dos acontecimentos.

O leitor depara-se com uma personagem, emocionalmente fragilizada, despedaçada pela crise relacional que atravessa. É justamente pela relação matrimonial que passa a fractura dos valores humanos. A sua existência emerge num presente em ruptura, descontextualizado de quaisquer referências temporais – os eventos traumáticos de um passado recente, suprimidos no texto, são obnubilados pelo álcool e o futuro não chega a ser imaginado: “ (...) he poured another drink” (*Where* 155); “He finished his drink and started another” / “He

poured more whiskey and opened a beer”/ “The man finished his drink and poured another” (159).

O homem que julgamos ter sido abandonado pela companheira coloca os detalhes íntimos da sua vida pessoal arruinada à plena vista do público. Segundo Nessel, deparamo-nos com um sobrevivente de Carver ou, nas suas palavras, um *exibicionista*. Os sobreviventes carverianos expõem os seus problemas ao mundo, exteriorizando-os simultaneamente. O inventário pessoal bizarro aparenta ser uma venda, uma manifestação equivalente de feridas antigas: “He had run an extension cord on out there and everything was connected. Things worked, no different from how it was when they were inside”(Where 156).

Os lugares comuns são transformados em algo enigmático pela sua deslocação e exposição à vizinhança, relativizando a dor não assumida (Saltzman 101-102):

“Those people over there, they’re watching,” she said.  
“It’s okay,” the man said. “It’s my place,” he said.  
“Let them watch,” the girl said.  
“That’s right,” the man said. “They thought they’d seen everything over here. But they haven’t seen this, have they?” he said (Where 160-161)

O *exibicionismo* funciona aqui como uma última tentativa de controlo quando o mesmo já não existe, estabelecendo um meio através do qual o homem arremessa voluntariamente o seu infortúnio. A desorientação deliberada do seu lar pode corresponder a uma tentativa de se orientar pelas regras que agora conduzem a sua vida.

Temos também a percepção de que o homem irá sobreviver à sua própria maneira. O exibicionismo constitui uma forma de auto-negação, pois ilude o sujeito com uma imagem subjacente à qual se encontra um desespero entorpecido e reprimido. No mundo carveriano esta manifestação parece necessária, servindo como válvula de segurança para as personagens que continuam a lutar, mesmo tendo de enfrentar futuros confrontos ou porque se negam aos mesmos, evitando

as suas próprias identidades, as quais se encontram já num estado ténue e precariamente mantidas. Esta negação que ocorre nas mentes das suas personagens cria réplicas nas energias narrativas do conto (Neset 34,36).

Seguindo uma leitura de Leypoldt, tendo em conta este quadro metafórico, o trato pouco usual do homem em relação à mobília, transportando-a para o jardim em frente à casa e colocando-a de forma igual, como se do interior da casa se tratasse – “(...) things looked much the way they had in the bedroom (*Where* 155) - emerge como uma instância do que Freud apelidou de *acção sintomática*<sup>77</sup>. Assim o comportamento do homem é menos caprichoso do que trágico, pois equacionando o facto de estar traumatizado com a partida da sua companheira, o mais lógico seria o homem querer desvincular-se totalmente do seu passado, ao desfazer-se dos últimos vestígios do seu casamento. A extensão do seu trauma é-nos passado pelo elemento de compulsão/constrangimento bem visível na sua atitude e que revela a sua necessidade de ruptura mesmo até com os objectos mais pessoais. O desespero e a negação emocional do homem são sublinhados através do tom do conto que incorpora tensões ao nível da dicção e da sintaxe. Ao reter informação, o próprio conto recapitula a negação do homem e, num sentido mais profundo, a sua dor (Neset 34-35). Atente-se, por exemplo, ao processo de negociação entre o homem e o casal relativamente a alguns itens do lar. O processo de negociação em si transforma-se em intervalos de abandono associados à devastação emocional (Campbell 43):

“I was thinking fifty dollars for the bed,” the man said.  
“Would you take forty?” the girl asked.  
“I’ll take forty,” the man said.  
(...)  
“How about the TV?” the boy said.  
“Twenty-five.”

---

<sup>77</sup> Leypoldt considerou o conceito de Freud ( o conceito de *Symptomhandlung* que Freud descreve em *Psychopathology of Everyday Life* ) adequado para a estrutura dos contos de Carver, uma vez que enfatiza melhor o significado simbólico de um determinado acto em vez dos conceitos emprestados da etnologia e da psicologia behaviorista tais como “displacement” ou “substitute activity”.

“Would you take fifteen?” the girl said.  
“Fifteen’s okay. I could take fifteen,” the man said  
The girl looked at the boy (*Where* 158).

Contudo, as saudades pela normalidade de um estado anterior são tão fortes que depois de esvaziar a casa, sente-se impelido a restabelecer a antiga ordem, com o resultado de ter transformado o seu lar num lar grotesco ao ar livre que inclui aparelhos domésticos a funcionar em pleno (Leypold 116): “Things worked, no different from how it was when they were inside” (*Where* 156).

A voz do conto, por outras palavras, contagiada pela consciência da sua figura central, reflecte e alberga um sentido de amargura e cinismo do homem. Todo este quadro é o significado mais profundo do seu gesto sintomático que corresponde ao exteriorizar da sua angústia/amargura/miséria interior. A sua incapacidade em empacotar o seu mobiliário significa a sua incapacidade em aceitar o fim da sua relação matrimonial (Leypoldt 117).

Com a chegada do jovem casal, a complexidade da imagem da cama é mais desenvolvida. Invadidos por um sentimento de conforto e particularmente fascinados pelo quarto, o casal relaxa no seio da mobília, após uma exploração da mesma: “ The girl sat on the bed. She pushed off her shoes and lay back. She thought she could see a star” (*Where* 156). Esta frase transmite o carácter ilusório do olhar. A modalização revela aqui a ironia do autor face à inocência do casal quanto às implicações negativas da mobília que virá a adquirir.

O facto de a rapariga se deitar na cama afigura e realça os contornos do seu papel como tentadora sensual que irá gradualmente assumir ao longo da narrativa (Leypoldt 119). A posição romântica da rapariga aproxima-se do erótico quando começa a saltar na cama e convida o rapaz a juntar-se a ela. Enceta vários gestos indicativos de uma vontade para consumir o acto: “Wouldn’t it be funny if,’ the girl said and grinned and didn’t finish”( *Where* 157). A cama corresponde a um lugar que em tempos antigos se encontrava reservado a um convívio íntimo e que agora parece reduzido a uma lúgubre exposição pública, uma exibição de

intimidade há muito morta e desaparecida (Neset 37). A sedução da rapariga fortalece a referência metafórica da cama relativamente ao casamento fracassado, pois ao reclamar a cama como um espaço para a sua própria relação, ela certifica o colapso do espaço matrimonial associado anteriormente ao quarto. Quando o jovem casal se deita na cama do homem e dança posteriormente ao som dos seus discos, fornece, por um lado, uma imagem através da qual o homem pode demitir a sua negação e, por outro lado, uma reconstrução viva do seu casamento em tempos áureos. Memória esta da qual está a tentar desvincular-se. As nuances de tais refigurações emergem nas tensões submersas do diálogo entre o casal, sustentadas por uma prosa hirta:

“How is it?” he said.  
Try it,” she said.  
He looked around. The house was dark.  
“I feel funny,” he said. “Better see if anybody’s home.”  
She bounced on the bed.  
“Try it first,” she said.  
He lay down on the bed and put the pillow under his head.  
“How does it feel?” she said.  
“It feels firm,” he said.  
She turned on her side and put her hand to his face.  
“Kiss me,” she said.  
“Let’s get up,” he said.  
“Kiss me,” she said.  
She closed her eyes. She held him.  
He said, “I’ll see if anybody’s home.” (*Where* 156/157).

O diálogo do casal trai as tensões existentes no seu próprio relacionamento (Neset 38), insinuando tensões que podem ser equacionadas como estando na origem da separação do casal mais idoso – visível nas propostas sexuais da rapariga e na relutância do rapaz em agir de uma forma potencialmente embaraçosa, reiterando, subtilmente, o tema da discórdia que a referência a “his side” e “her side” estabeleceu na primeira imagem do conto. Os críticos são unânimes em defender que a dicção deste conto corrobora a permutabilidade entre o casal mais velho, cujo elemento feminino surge apenas representado pelo

pronome possessivo, sinal da discórdia entre os cônjuges, materializada na separação dos lugares na cama matrimonial (uma imagem recorrente em Carver), e os jovens recém-casados (his side/ her side).

O contista transmite assim uma visão distópica acerca da instituição matrimonial e da possibilidade de instaurar relações duradouras e harmoniosas, uma vez que a imagem da cama adquire, de forma acrescida, a noção de que o casal jovem poderá herdar as potencialidades simbólicas dos objectos que adquire. Aqui a linguagem carveriana parece sugerir que as perturbações interiores do casal são capturadas através das perturbações visíveis dos outros.

Segundo Nessel, as tensões presentes em todos os lugares baseiam-se na política sexual (38). O crescente da agressividade da rapariga, evidenciada mais concretamente quando desiste do namorado por este não querer continuar a dançar, invocando o seu estado de embriaguez e pede ao homem para o fazer:

Arms about each other, their bodies pressed together, the boy and the girl moved up and down the driveway. They were dancing. And when the record was over, they did it again, and when that one ended, the boy said, "I'm drunk."  
The girl said, "You're not drunk."  
"Well, I'm drunk," the boy said.  
The man turned the record over and the boy said, "I am."  
"Dance with me," the girl said to the boy and then to the man, and when the man stood up, she came to him with her arms wide open (*Where* 160)

A mecânica do diálogo transporta estas sugestões até ao extremo (Nessel 38). Neste diálogo, o autor emprega 16 pronomes, a maior parte através da declarativa "he said" e "she said", levando ao extremo um marco característico de Carver. A um nível rudimentar, tais descritores narrativos servem como golpes retóricos que disrompem o ritmo natural da voz e da respiração. A insistência de "he said" / "she said" sublinha o acontecimento da fala e da sua falência. Chama a

atenção para o acto de narrar, a forma como alienação – marco pós-moderno - que as personagens carverianas sofrem, informa/documenta as suas narrativas (um sujeito como investigação para um conjunto). Mais importante é o facto de estes descritores representarem asserções da identidade pessoal. As asserções repetidas de identidade, que aparecem em forma de pronomes, promovem mais a não identidade do que a identidade, portanto seres menos completos e estáveis (Neset 36-39). A crise de identidade é reflectida ao nível da linguagem, incorporada metaforicamente nas tramas da figura central. O rapaz e a rapariga constituem categorias simbólicas para o casal que partilhou a cama.

A desarticulação física, consequência do estado avançado de alcoolismo<sup>78</sup>, em que se encontram as personagens perto do final, contribui, igualmente, para a assimilação da ineficácia comunicativa e a incapacidade de agenciamento por parte das três personagens<sup>79</sup>, como se torna evidente na cena em que a jovem convida o companheiro a prosseguir a dança e acaba por abrir os braços à outra personagem masculina, numa estranha atitude de intimidade física. Como o título denota, esta cena é fulcral para a encenação de identidades de que trata este conto, representando a dança um ritual iniciático e um símbolo de encontro erótico.

A dança entre o homem e a rapariga corresponde ao clímax bizarro do conto<sup>80</sup>. A tensão dramática baseia-se na descrição dos avanços efectuados pela rapariga, os subtons eróticos - “when the man stood up, she came to him with her arms wide open”(Where 160) - sugerindo uma atitude de abertura da sua parte. O

---

<sup>78</sup> O alcoolismo é indiciado pelos movimentos e comportamentos; o homem começa por anunciar as suas acções – “I’m going to sit down. I’m going to sit down on the sofa” / “the man sat on the sofa”- perdendo os reflexos e deixando cair o cigarro nas almofadas do sofa, e ensaia, mentalmente, as suas intervenções “Why don’t you dance? He decided to say, and then said it: “Why don’t you dance?”)

<sup>79</sup> Carlos Azevedo analisa as implicações da estrutura destes contos na constituição das personagens como entidades destituídas de agenciamento, denominando-as de “post-agonistas” (33-41) - uma estratégia de descontextualização espaço-temporal que acentua a descontinuidade significativa.

<sup>80</sup> Os efeitos evocativos do imagismo presente neste conto são apreciados por Fluck, destacando este o efeito estético e a intensidade, pois o seu modo de representação executa uma desfamiliarização que confere ao que aparentemente é familiar uma qualidade surrealista. Para este autor é a desfamiliarização do comum que leva a que a cena da dança adquira uma transcendência inexplicável quase surreal durante um curto espaço de tempo, impondo-se como o clímax do conto (73).

seu papel como mulher sensual e inconsequente fortalece a insinuação sexual inerente à sua atitude. Ao começarem a dançar a rapariga intensifica a sua intimidade, aproximando-o mais de si e fazendo-o sentir a sua respiração no pescoço. É neste ponto que o homem lhe diz - “I hope you like your bed” (*Where* 161) - não se podendo ignorar o simbolismo da rendição sexual:

He felt her breath on his neck.  
“I hope you like your bed,” he said.  
The girl closed and then opened her eyes. She pushed her  
face into the man’s shoulder. She pulled the man closer (*Where* 161).

Segundo Leypoldt, o jogo entre as conotações figurativas acumuladas através da imagem da cama e o ambiente pautado por uma forte carga erótica durante a dança lança reverberações metafóricas que levam a significados figurativos complexos, transportando-nos para vários subtextos (119). Em primeiro lugar, o homem associa a cama – o espaço do seu casamento que já não existe – aos gestos sedutores da rapariga. Durante a dança estes mesmos revelam que para o seu ser subliminal a dança funciona como o último passo do seu acto sintomático. O restabelecer do seu casamento culmina no acto simbólico implícito na dança íntima. Tal como a cama com os seus colchões desnudos no jardim funcionam como uma substituição escapista para “the way [things were] in the bedroom” (155), a comunicação figurativa implícita no abraço íntimo da rapariga serve como uma substituição calmante para a relação sexual real que o homem tinha com a sua mulher. Este subtexto atinge o seu potencial dramático ao veicular simultaneamente dois significados: por um lado, o homem encontra-se num estado de ilusão ditosa, fingindo para si próprio ter readquirido o seu paraíso perdido; por outro lado, o potencial dramático alude ao escapismo tristemente absurdo subjacente a estas tentativas.

A ilusão do homem encontra-se também presente num segundo subtexto da imagem da cama (Leypoldt 119), que retira o seu significado da utilização da

segunda pessoa do singular. A sua referência a “your bed” representa o romper das suas tentativas de evasão da realidade (a sua perda) ao projectar casamentos de substituição. Quando a cama for levada pelo casal, os actos escapistas já não poderão ocorrer mais e o homem terá inevitavelmente de enfrentar o amargor do seu casamento falhado. Sendo assim, a evocação de “your bed” reflecte o reconhecimento doloroso, mesmo que subliminal, de que a venda certifica o fim do seu casamento e que após a partida do casal, o jardim ficará silencioso e vazio.

Um terceiro subtexto remete-nos, de acordo com Leypoldt, para uma alusão a um potencial relacionamento entre o homem e a rapariga. Esta leitura, veiculada na citação da imagem da cama, ganha consistência se lermos o comentário do homem como uma insinuação sexual, sugerindo a consumação simbólica do acto como uma transposição para o real e não meramente como um relacionamento estabelecido. Assim, o comentário “I hope you like your bed” (161) pode ser lido como uma proposta vagamente disfarçada. Esta leitura aponta para subcorrentes metafóricas complexas. Para substituir o lugar da ex-companheira, a rapariga terá de abandonar a pessoa com quem inicialmente tencionava partilhar a cama, destruindo assim a futura vida familiar que o casal tinha ensaiado durante a cena de sedução e motivo pelo qual iam comprar a cama. A função da rapariga como futura mulher equivale a um restabelecimento da relação havida com a antiga companheira do homem. É tangível o facto de ambas as histórias dos casais irem para além da volubilidade do amor.

A causa imediata potencialmente subjacente a uma possível traição por parte da rapariga evoca um dos temas literários mais obsessivos de Carver, nomeadamente o colapso do casamento como resultado do alcoolismo. Daí não ser accidental, argumenta Leypoldt (120), a hipótese de a rapariga poder abandonar o seu namorado ainda que simbolicamente, pois o facto de não conseguir dançar com ela é resultado do seu estado de embriaguez. Muitos contos de Carver realçam esta situação, mulheres que se divorciam devido ao alcoolismo dos maridos. As alusões do texto à predilecção do homem por uísque e por cerveja podem induzir o facto de o homem ter um problema de bebida, estando este na

base de um eventual abandono por parte da sua mulher (121). O facto de o próprio comentar acerca dos vizinhos: “thought they’d seen everything over here” (*Where* 160/161) pode ser tomado como uma indicação oblíqua de que o seu lar padecia de acontecimentos consequentes do abuso de álcool. O padrão inerente à potencial traição da rapariga transporta subtons dolorosos para o homem, uma vez que espelham a sua própria história. Não se trata só de um restabelecer da sua tragédia passada. Ao expressar o carácter ténue de relações marcadas pelo alcoolismo, isso implica também uma ameaça futura, uma vez que o seu problema com a bebida poderá causar uma repetição do padrão e levar a mais um abandono, ou seja, a rapariga poderá substituí-lo por uma outra pessoa.

O potencial dramático, situando-se este no centro das reverberações metafóricas interrelacionadas da imagem da cama, afigura-se na oscilação entre a saudade e o desespero (Leypoldt 121). O encontro sexual figurativo com a rapariga representa uma saudade esperançosa, independentemente de ser escapista e enganadora, para recuperar o seu casamento. A referência à venda da cama introduz uma nota de desespero perante o colapso iminente da sua ilusão ditosa. A insinuação sexual e a proposta adúltera ilustram o desejo do homem de tornar a sua perda positiva ao encontrar uma substituta para a sua mulher. Ao mesmo tempo essa referência introduz mais uma nota de desespero com uma função mnemónica dolorosa em relação à sua perda assim como a sugestão ameaçadora da possibilidade de essa perda se poder repetir (121).

O imagismo do conto actua de tal forma que evita o efeito de *pathos*. A opacidade da linguagem não nos deixa clarificar as atitudes da rapariga, imbuindo-se as mesmas de várias leituras possíveis: um gesto lascivo, indicativo de uma abertura para um *affair*; um reconhecimento do sofrimento pelo qual o homem está a passar e o medo de que o mobiliário do homem possa acarretar consigo o destino do mesmo, como Saltzman sugere (102).

Neste conto o espaço exterior duplica na perfeição o ambiente doméstico. O movimento de confluência dos espaços privado e público remetem para implicações ao nível da fragmentação da subjectividade das personagens.

Também aqui as relações humanas parecem minadas por interesses mercantis, como atesta a estratégia negocial posta em prática pela jovem, apesar de intuir o estado emocional em que o homem se encontrava: “You must be desperate or something,” she said (*Where* 161).

Ao seguirmos as diversas subcorrentes inerentes à imagem do abraço da rapariga, experienciamos o drama subjacente aos vários significados possíveis propostos pelas imagens. Mais uma vez, somos confrontados com a ambiguidade de um conto que demonstra patamares de significados subjacentes às experiências do dia-a-dia e à falência da linguagem na apreensão de tal abismo.

A fragmentação textual evidencia-se através de uma atitude do rapaz, logo no início, aquando a inspecção dos itens da mobília- “They got out of the car and began to examine things, the girl touching the muslin cloth, the boy plugging in the blender and turning the dial to MINCE” (*Where* 156) – enfatizando a componente gráfica a função auto-reflexiva (Almeida 63).

Também as três personagens deste conto participam da descontinuidade entre significante e significado, dado que a sua presença é meramente referenciada, durante todo o texto – à excepção do momento em que a jovem expressa o convite veladamente erótico ao companheiro, chamando-o pelo nome próprio: “Come here, Jack. Bring one of those pillows,” she said “ (156).

Pieters argumenta que o verbo “to say”, aqui empregue no pretérito, estrutura a interacção entre as personagens e o progresso temático do enredo do conto: “From its foregrounded position (it [the verb to say] occurs some sixty times in this single 5-page story) follows that much of the “action” in the story consists of talking” (69). Segundo ele, esta estratégia de repetição propicia uma reflexão metalinguística com implicações a nível temático: “this unvaried occurrence of one word leads to semantic abrasion, [which stresses, in Carver’s stories,] the pseudo-quality talk often has” (70).

Em todo este contexto confuso cada motivo é inescrutável. O narrador enumera as acções e encadeia o diálogo das personagens como se de uma câmara lenta se tratasse. Assim, mesmo nos momentos de focalização interna, os

sentimentos das personagens permanecem velados<sup>81</sup>. A tarefa hermenêutica do leitor adquire um carácter provisório, à semelhança do que acontece no segmento final desta narrativa “rasgada” (narrativa composta pelas perspectivas mútuas entrelaçadas do homem e do jovem casal):

Weeks later, [the girl] said: “The guy was about middle-aged. All things right there in his yard. No lie. We got real pissed and danced in the driveway. Oh my God. Don’t laugh. He played us these recordsLook at this record-player. The old guy gave it to us. And all these crappy records. Will you look at this shit?” (*Where* 161)

Com esta alteração de perspectiva, a jovem procura o sentido dos acontecimentos através da narrativização:

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 (*Where* 161).

Quando desiste somos deixados com a percepção de que ela não conseguiu alcançar as implicações do que encontrara (Campbell 44). A rapariga, apesar de evidenciar pouca experiência de vida, manifesta, vagamente, alguma sensibilidade para com o desespero do homem. Refere-se a ele por duas vezes como “desperate”. Ela percebe o facto de ter de haver uma explicação para o comportamento bizarro do homem e que há um significado para além dos acontecimentos superficiais. Contudo, a rapariga não consegue alcançar esse significado e acaba por desistir de tentar entender. A sua experiência pode ser comparada à do leitor, após uma primeira leitura do conto. O leitor é invadido por um sentimento de que deve haver algo mais para além do que nos é revelado pelo nível de significado literal do texto.

Diz Nessel (39) que à semelhança da empregada no conto “Fat”, a rapariga revela incapacidade na verbalização das suas experiências, apontando a vacuidade

---

<sup>81</sup> Veja-se o exemplo ilustrativo do colapso do discurso narrativo: “He looked at them as they sat at the table. In the lamplight, there was something about their faces. It was nice or it was nasty. *There was no telling*” (*Where* 159); ver Meyer, 1995: 89 e Trussler, 1994: 23-37.

do acto enunciativo. A falha comunicacional centra-se no narratário, enquanto neste conto é o sujeito falante quem declara a falência da linguagem. O registo de seres aniquilados pela frustração e não-redimidos pelo amor emerge da prosa de Carver (Ramalho 339). A fácil desistência da jovem enfatiza o motivo pós-modernista da incomunicabilidade.

De facto, este conto parece padecer de informação para se poder criar uma interpretação consistente, mas fá-lo através do seu quadro metafórico. O silêncio no imagismo de Carver esbate levemente a focalização do conto num conhecimento mais profundo, mas não o subverte totalmente. O resultado é uma subversão refreada do significado, de modo a permitir ao leitor atingir as problemáticas do texto sem lhes dar respostas claras (Leypoldt 125). Abarcar a realidade através de uma experiência de decontextualização. Conforme o mesmo afirma: “ (...) in “Why don’t you dance?” the iceberg’s underwater contours shimmer opaquely, yet, as the reader draws closer, disappear at mid-depth.” (125). O futuro é elidido pela própria estrutura destes contos, com desfechos inconclusivos. Daí que a tessitura textual seja sujeita a elipses e rupturas, com um enredo circular e não evolutivo, apresentado de modo sequencial e paratático, sujeito a repetições e padrões de duplicação. A linguagem é parca, situa-se num registo informal, pautada por deícticos sem referente explícito e de léxico de características anafóricas. Carver afirma: “I pay a lot of attention to trying to make people talk the right way. By this I don’t mean just *what* they say, but *how* they say it, and *why*. I guess *tone* is what I’m talking about, partly” (Gentry 113).

Este estilo transmite a imagem de um universo incoerente e reforça o sentimento de alienação das personagens, vítimas de circunstâncias adversas por elas sentidas como um destino ao qual seria vão opor-se. Perpassa nestes contos um sentido de ameaça latente que Carver considera essencial para estimular o interesse do leitor<sup>82</sup>, sendo este ambiente resultado de silêncios e ambiguidades

---

<sup>82</sup> No seu ensaio “On Writing”(1981), Carver explicara a sua predileção por contos que expunham um sentimento de ameaça/perigo: “I like it when there is some feeling of threat or sense of menace in short stories. I think a little menace is fine to have in a story. For one thing, it’s good

que patenteiam a narrativa . Neste conto conseguimos aceder a um passado caótico sem o suporte de detalhes e antever um futuro caótico similar. A experiência humana assim o dita. A resposta talvez venha a ser diferente mas os factores motivadores possivelmente venham a ser os mesmos. É como se o homem olhasse para o futuro e desejasse comunicar ao casal :“Why don’t you dance? Enjoy it, for one day you won’t” (Campbell 45). Subscrevemos os efeitos da experiência da leitura deste conto efectuada por Nessel:

As a result we come away from this and other stories not so much with ready meanings but with lessons in reading. Encouraged to look deeply into the stories of others, we learn to read our own more fully and carefully, sidestepping calamities of the future if we can, or at least steeling ourselves for what we cannot avoid (40).

Carver retrata situações e personagens à margem do Sonho Americano. A ruptura, a marginalidade e o isolamento em que as suas personagens se encontram resultam não só de condicionamentos de natureza social e humana, como também geográfica: “The marginality in Carver’s stories can also be deduced from their geographical setting. The few place-names which can be found in the stories are all from small towns in Washington State, Oregon and North California. This region, next to being the one Carver lived in most of his life, is situated on the fringes of the North-American continent” (Pieters 22).

Em *Fires*, Carver descreve como viveu o outro lado do Sonho Americano:

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

---

for the circulation. There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion, or else, most often, there simply won’t be a story. 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 (*Fires* 26).

when everything my wife and I held sacred, or considered worth of respect, every spiritual value, crumbled away (33-34).

A prosa da primeira fase de Carver revela um desespero cínico, de carácter determinista, face às limitações que degradam a existência humana. A perspectiva existencialista de tonalidades pessimistas marca os instantes fragmentários próprios do seu universo ficcional. Clarke comenta o seguinte:

Carver speaks to an America devoid of its unifying myths. It is a world in which the terms of meaning (as reading) have been displaced by scattered and fragmented plurality. The short story, as such, offers a momentary stay against the chaos of public America, an unknowable condition in which individual lives can find no larger perspective other than the terms of their everyday rhythms or the fictions and myths of a culture as reflected through adverts and TV. The personal here is not so much a retreat as the only space left (106).

Apesar de o seu percurso de vida, de operário de uma serração onde trabalhava parte da família, a escritor de renome internacional, ter sido, em última análise, mais um exemplo de “self-made man”, catequizado por Benjamim Franklin, Carver relata as condições de existência de uma camada populacional marginalizada, vítima da perversão do ideal democrático. Nestas crónicas do quotidiano, a narrativa está ao serviço da expressão do desenraizamento e da fragmentação da subjectividade, comentando a inoperância dos ideais que regem a ideia da América como espaço abençoado da realização individual, acabando por nos dar uma outra visão de “Americanness” (Birkerts 68). De acordo com Mars-Jones, Carver pinta os “walking wounded of America suburbia” (76), nome conferido aos seus sobreviventes. Retrata uma América mais cinzenta, uma nação confrontada com meios e instituições limitadas, mas, contudo, milagrosamente, capaz de se ajustar à desordem e de se adaptar à dor, ecoando, a nosso ver, o “minimal self” de Christopher Lasch :

(...) everyday life becomes an exercise in survival (...) Under these conditions, selfhood becomes a kind of luxury, out of place in an age of impending austerity. Selfhood implies a personal history, friends, family, a sense of place. Under siege, the self contracts to a defensive core, armed against adversity. Emotional equilibrium demands a minimal self, not the imperial self of yesteryear (*The Minimal Self* 22).

As personagens de Carver são, de facto, vítimas de angústias que não conseguem superar nem sequer referenciar, só sofrer. Carver representa na sua escrita o ser humano comum, nómada, à deriva na sua inquietude. Mas, tal como já foi sugerido em relação à personagem do homem do conto em análise, o seu *exibicionismo* fundamenta a nossa percepção de que irá sobreviver à sua própria maneira. No seu quotidiano, “everyday life becomes an exercise in survival”.

### **III - *Bret Easton Ellis***

## 1. *Less Than Zero*: uma cartografia social

New social forms require new forms of personality, new modes of socialization, new ways of organizing experience.

(Lasch, *The Culture of Narcissism* 50-51)

Já há muito que Hollywood tem vindo a servir como uma moldura para a ficção que caracteriza, num sentido geral, a vida americana de finais do século XX, e, num sentido particular, revela a corrupção oculta nos estilos de vida glamorosos. Ellis junta-se à tradição dos escritores hollywoodianos, cuja escrita tem investido sobre a Carolina do Sul, a sua paisagem, e o seu estilo de vida (Sahlin 23)<sup>83</sup>.

Seguindo o sentido geral, o retrato da cultura contemporânea americana pode ser desenvolvido ao considerarmos as implicações específicas levantadas pelas suas referências persistentes ao comércio, ao consumismo, à violência, à decadência, e aos excessos sexuais. Estas obsessões, constituindo as mesmas uma parte integrante do fluxo geral da cultura de finais do século, encontram uma expressão particular precisa na escrita deste autor, explorando novos tipos de experiências e movendo-se em direcção a novas formas e novos temas. Embebida em referências aos produtos, às personalidades e aos lugares, a sua ficção está consciente do seu próprio lugar e tempo (Annesley 6).

O primeiro romance de Ellis, *Less Than Zero* (1985), colheu uma recensão heterogénea. Por uns, o romance é criticado pela sua ambivalência moral e, por outros, é elogiado pela sua capacidade em capturar a voz de uma geração<sup>84</sup>.

Auferimos uma dessas recensões por parte de Freese:

---

<sup>83</sup> As representações do absurdo e da negação da existência no quadro de Hollywood devem-se a influências literárias americanas. Ellis reconheceu a influência de Nathanael West, Raymond Chandler, Ernest Hemingway e Joan Didion, revelando-se a última com um forte cunho de existencialismo e niilismo (cf. David J. Geherin 64-78). Ver, igualmente, Mark Royden Winchell "Fantasy Seen". 147-86.

<sup>84</sup> Cf. Larry McCarthy 80; Lehman. "Less Than Zero" 70; Michiko Kakutani 132; Mary Jo Salter 24; Aldridge 134; Chénétier 226.

“*Less Than Zero* is not only an expressive cultural document but also an accomplished narrative. It authentically expresses the lifestyle of a generation nourished on the ubiquitous products of a sensation-bent entertainment industry, a generation in love with the violent and rebellious music of rock and punk, conversant with the escapist underground culture of drugs, abandoned by their pleasure-hunting, success-oriented and irresponsible parents, and haunted by a sense of impending doom” (73).

Partindo desta abordagem, a obra ergue-se como um esboço de qualidade de vida nesta forma histórica (consumidor da cultura contemporânea), “com o seu quociente interno de miséria e a potencialidade determinada da transfiguração corporal e espiritual que ela também proporciona ou conquista” (Ribeiro 298). Ecoando o espírito da época, as paisagens ficcionais deste romance convidam-nos a efectuar uma tentativa de descortinar os traços de uma irremediável degradação inerente à condição humana neste “newly envisioned world”, conferindo à textura textual uma ênfase do extremo, do marginal e do violento. Operando o texto na fronteira da realidade e da ficção e à margem do canónico, a dimensão pós-moderna deste romance evidencia um cenário contemporâneo americano repleto de imagens que veiculam o limite do corpo humano, afigurando-se este indistinto, esbatido pelos cosméticos, pelos narcóticos, pela doença e pela brutalidade.

*Less Than Zero* versa sobre a relação entre o indivíduo e a cultura de consumo, comportando as marcas do seu tempo ao nível estrutural, estilístico, linguístico e metafórico, conferindo ao texto uma abordagem solta. A sua ficção comunica através de uma linguagem, ela própria, commodificada. De facto, este sentido de contexto é desenvolvido não através de uma descrição detalhada ou de uma reconstrução específica mas através da incorporação no texto dos produtos comercializados da época particular em questão. São as características comerciais do ambiente que conferem a este romance os seus pontos de referência, constituindo o mesmo uma cartografia social do seu tempo<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Na entrevista a Jaime Clarke, Ellis dá o exemplo do seu pai, cuja experiência reflecte esta forma histórica: “[My father] was the ultimate consumer. He was the sort of person who was completely

A acção em si assume um carácter sucinto (Freese 74). Clay, o narrador protagonista, é um adolescente da terceira ou quarta geração de Hollywood, de dezanove anos, estudante na universidade de New Hampshire e encontra-se de regresso a casa, em Los Angeles, para as férias do Natal. Durante a sua estada de quatro semanas, o primeiro plano do romance reporta-se precisamente a incontáveis presenças em clubes, restaurantes e festas extravagantes, partilhando o narrador esses espaços com amigos chegados, imersos no consumo excessivo de droga e sexo casual indiscriminado, com intervalos intercalados passados em família. O primeiro plano revela alguém, cuja vida parece ser integralmente mediada pela cultura de massas e de consumo (Sahlin 25), induzidas pelo meio de Los Angeles, aplicando-se esta mundivivência à sua família, à sua namorada, Blair, aos seus amigos mais próximos e ao seu psiquiatra.

Em segundo plano, constrói-se o tema através dos subenredos mais obscuros da narrativa, nos quais Clay assume contornos mais fortes de espectador e não tanto de personagem. O facto de o leitor perder o rasto à primeira pessoa a meio da acção e de esta evidenciar uma postura hipnotizada frente aos ecrãs televisivos – “ (...) lying on my bed, staring at the TV” (*Less Than Zero* 99) - é indicativo de uma convivência relativa a qualquer situação em seu redor. Assim, o narrador desempenha, aparentemente, um papel de passivo indiferente<sup>86</sup>. Por outro lado, o narrador percebe uma consciência do poder do vazio na vida dos seus amigos, principalmente na do seu amigo mais chegado, Julian, ampliando, assim, a dimensão existencial do romance<sup>87</sup> (Sahlin 26).

O contexto referencial da obra combina cultos da moda e códigos comportamentais de uma cultura de um determinado segmento da geração nova actual, desenvolvendo o autor uma nova voz narrativa conectada a um estilo de vida e à realidade experimental destes jovens (Freese 76).

---

obsessed with status and about wearing the right suits and owning a certain kind of car and staying at a certain kind of hotel and eating in a certain kind of restaurant regardless of whether these things gave him pleasure or not (82).

<sup>86</sup> Iremos abordar mais pormenorizadamente o papel do narrador no próximo sub-capítulo.

<sup>87</sup> Iremos desenvolver esta leitura no próximo sub-capítulo.

Ellis faz uso da tradição vernácula da narrativa na primeira pessoa, empregando um fio condutor cronológico de sequência de acontecimentos sob a forma de uma estrutura urbana solta, limitando-se a passagens narrativas simples e diálogos extensos no discurso directo. O romance apresenta 108 capítulos pequenos com uma média de duas páginas cada. Cada capítulo vislumbra uma fatia da vida, um plano curto, definido no espaço e no tempo, desdobrando as acções visíveis limitadas a festas, ao visionamento incessante da televisão, ao andar de carro, ao consumo de drogas, ao sexo, ao comer fora e a conversas informais. Os capítulos mudam abruptamente de tempo e de lugar. Uma vez que é da responsabilidade do leitor fazer a ligação entre os capítulos, estes fornecem a orientação necessária ao iniciarem-se com indicadores temporais e espaciais como: “(...) it’s two in the morning and hot and we’re at the Edge” (*Less Than Zero* 20) ou “I’m sitting in my psychiatrist’s office the next day” (*Less Than Zero* 122)<sup>88</sup>.

Doze dos 108 capítulos correspondem a espaços italicizados, incidindo estes sobre uma memória passada, conjunturando uma possível explicação para o mal actual do narrador, epitomizando este a transição de uma outrora juventude feliz para uma juventude passiva, perseguida pela desorientação, ansiedade e pelo desespero. Sugerem uma dimensão histórica e introduzem um aspecto de desenvolvimento ao romance.

Freese classifica o estilo narrativo de Ellis como uma estratégia romancista significativa, afirmando:

(...) it is a tale which manages to translate the fast-paced urgency, the total lack of historical awareness, the additive impact and the macabre glitter of musical television into narrative strategies which deserve to be taken seriously as expressions of contemporary lifestyles and indications of future literary developments (74).

---

<sup>88</sup> Iremos utilizar a sigla LTZ para nos reportarmos ao romance de Ellis.

Aufere-se uma afinidade profunda entre a obra e a cultura popular. A mesma é pautada por estratégias narrativas que se encontram imbuídas de impulsos acelerados, partilhando a prosa desta tendência inerente às alterações constantes de imagens. Assim, a organização do romance espelha a estrutura atemporal de Kaplan quando este refere que a MTV oferece uma visão do mundo vivido num presente contínuo. A narrativa, imbuída de uma corrente não diferenciada, oferece uma imagem textual ideal de um mundo, no qual o espaço urbano é caracterizado por um emaranhado de auto-estradas desarticulado e onde a MTV domina a cultura juvenil, experienciando esta o ritmo inflexível da acção e do impulso que, em última análise, deprecia a imagem e trivializa a acção.

A um nível superficial, o texto parece tomar esta forma cultural particular como banal e destrutivamente fragmentária, sublinhando o estilo da prosa a falta virtual de identidade e de individualidade do narrador. Apesar dos traços de primeira pessoa ao longo do romance, a consciência do narrador é, por vezes, tão recatada que muitas passagens podem ser lidas na terceira pessoa. Parece-nos pertinente referenciar a descrição efectuada por David Pan, o qual estabelece um elo de ligação entre o estilo narrativo do romance e a MTV, veiculando um significado atribuível à caracterização do narrador, Clay:

The indifferent flow of images and events resembles the stream of flat images seen on television. Ellis' prose shares television's drive to continually change the image, to relentlessly keep up the pace of the action, a drive that ultimately debases the image and trivializes the action. Clay's own identity and consciousness is replaced by the string of events which, like the video images before his eyes, he seems to have no control over, and which in the end perhaps entertain for a while, but can never really satisfy (150).

O narrador não só é o exemplo de quem vive a sua vida conforme se estivesse a visionar a televisão. Também é o crítico passivo dessa mesma atitude, descrevendo ironicamente os jovens banhados nas imagens. Na qualidade de espectador passivo aceita o seu ambiente como real e submete-se à sua lógica, desvalorizando a sua artificialidade distorcida e manipuladora. Regista através da

ironia o mesmo objectivo que o espectador aceita acriticamente. Dá-se, então, este construto: a representação de Clay como um construto passivo dos *media*, vendo a sua participação e a sua percepção manipuladas pela indústria cultural mas não totalmente eliminadas. Noam Chomsky explica este construto, fazendo uma investida relativamente à lógica dos *media*:

(...) the way the system is set up there is virtually nothing people can do anyway, without a degree of organization that's far beyond anything that exists now, to influence the real world. They might as well live in a fantasy world, and that's in fact what they do. I'm sure they're using their common sense and intellectual skills, but in an area which has no meaning and probably thrives because it has no meaning (...) (*The Progressive* 48)<sup>89</sup>.

Esta situação é dramatizada em *Less Than Zero*. Inferimos a projecção deste descontentamento, moldado por um sentimento aturdido que o narrador sente após o visionamento incessante da televisão, o qual pode ser aliviado ao tomar um valium como se pode constatar num excerto, no início do romance:

I can still hear people are afraid to merge and I try to get over the sentence, blank it out. I turn on MTV and tell myself I could get over it and go to sleep if I had some Valium and then I think about Muriel and feel a little sick as the videos begin to flash by (*LTZ* 179).

Quando vê a MTV, descobre que as imagens justapostas reflectem as condições extirpadas do mundo exterior. Os espaços pós-modernos estão interligados às imagens indiferenciadas da MTV e assim Clay encontra-se ele próprio a absorver,

---

<sup>89</sup> Tal leitura leva-nos a uma reflexão sobre o papel participativo a nível social. O aborrecimento surge então como sequência da exclusão desse mesmo papel. O fracasso da sociedade em fornecer aos seus cidadãos oportunidades para uma participação activa – o estado e a burocratização corporativa da sociedade moderna – leva a um estado permanente de aborrecimento o que leva à simples acção de se ligar a televisão. A burocratização da sociedade é a pré-condição para o desenvolvimento e a expansão da indústria cultural.

passivamente, com um olhar fixo, as mensagens, imbuídas de forças que o perturbam :

“When I get home, I take a shower, turn on the stereo and that night I can’t get to sleep; the sunburn’s uncomfortable, and MTV’s giving me a headache and I take some Nembutal Griffin slipped me in the parking lot at the beach club (LTZ 74 -75).

Nestes termos, a MTV actua como uma força negativa que se acresce ao sentido de desorientação de Clay<sup>90</sup>. A ênfase recai sobre a imagem. A impressão criada nestes excertos sublinha o sentido de que o clip de vídeo se baseia em abstracções que corroem concepções da realidade e que alimentam a confusão. A representação de Ellis do poder da imagem e a sua descrição de uma forma cultural sugere o facto de a MTV ser um sintoma de uma espécie de maleita social abrangente. Ou seja, o seu escrutínio segue a abordagem de Lawrence Grossberg que classifica a MTV como “[a] new snake in the cultural garden” (254).

De acordo com E. Ann Kaplan, o impacto desterritoriante dos vídeos musicais é o seguinte: “[it] blurs distinct separateness and boundaries (...) flattening out all the distinct types into the continuous present” (29). Em vez de atenuar a ansiedade do narrador, os clips musicais, impondo estes um presente contínuo, transportam-no para o mundo que, de facto, espelha aquele que tem ditado a sua inquietude. Por detrás da superfície rasa do conto acelerado do narrador encontra-se a estrutura que confere uma coerência inesperada ao romance. A predominância do presente do indicativo confere à narrativa de Clay uma urgência confessional e imediata. Priva a história de uma profundidade histórica e desliga o presente frenético de

---

<sup>90</sup> A aparente hostilidade de Ellis relativamente ao vídeo musical é desenvolvida no romance *The Informers*. Trata-se de um romance que regressa novamente a Los Angeles de *Less Than Zero* e oferece um conjunto de contos superficialmente relacionados. Centram-se em torno das vidas de um grupo de amigos que ostentam riqueza. Numa das secções Ellis descreve a feitura de um clip de vídeo e através da voz do realizador explica: “(...) I’m just helping you shape your image, okay? Which is of a nice friendly guy from Anaheim who is fucking lost the mind reels, okay? Let’s just do it that way. It took someone four months to write this script – that works out to a month a minute, which is pretty impressive if you yhink about it. – and it’s your image,’ martin persists. ‘Image, image, image, image’ (Ellis. *The Informers* 157-158.)

Clay do passado que poderia ser esclarecedor. Tal falta de continuidade caracteriza a existência hedonista de todas as personagens do romance, empenhados na sua procura desenfreada pela gratificação imediata. Sendo assim, o tempo verbal dominante da narrativa acaba por constituir um correlativo formal adequado à sua personagem.

Annesley (89) sugere que as imagens da MTV são apresentadas como uma força sedativa, criada por uma indústria determinada a, citando Gitlin: “hyperdermically inject propaganda into the unsuspecting social bloodstream” (1986:5).

Atente-se a um outro excerto:

Another vídeo flashes on.  
Julian falls asleep.  
I leave (*LTZ* 104)

A apresentação lapidar desta sequência de acontecimentos simula a transição leve de imagens da MTV e cria a impressão de que este médium não só reflecte o ambiente mais alargado e influencia a imaginação daqueles que nele residem, como também afecta o modo como essas experiências são narradas. Portanto, apesar de, por um lado, haver uma investida crítica, por outro lado, o autor explora as suas possibilidades criativas e expressivas, fundindo o clip de vídeo com a função comunicativa geral do próprio texto (Annesley 90). A sua prosa embrelha-se no próprio processo estilístico do vídeo em si.

A incorporação estrutural de tais marcas pode ser entendida ao considerarmos a tendência do romance em evitar referências claras a lugares e tempos fixos em prol de uma abordagem que localiza os seus acontecimentos num presente vazio e eterno (Annesley 90). Apesar de a narrativa se pautar por uma sequência cronológica, os episódios não se encontram interrelacionados. A falta de sentido contribui para um registo da percepção das disjunções e fragmentações que caracterizam este meio de comunicação. A sua perspectiva é balançada contra

o sentimento de que, apesar da resposta vazia, Clay está a ser alcançado pelas mensagens corporadas que visiona. Talvez não cheguem até ele como o tencionado mas influenciam a sua consciência e entram na sua imaginação. Consegue lembrar-se das marcas e consegue diferenciar cada sequência visual apesar de nada fazer sentido. É precisamente este confronto entre a sua imersão na corrente das imagens comerciáveis e a sua capacidade de percepção do absurdo do espectáculo que Ellis cria a disjunção e que marca a distância entre ele e do ideal da integração, o consumidor aquiescente. Portanto, a sua separação torna-se no modelo para o próprio texto, simbolizando a distância que Ellis estabelece entre o comercialismo do mundo que descreve e do terreno da sua própria ficção. Ele encontra-se prisioneiro deste turbilhão capitalista mas mesmo assim consegue encontrar uma forma de representá-lo sem ser totalmente absorvido nos seus processos comerciáveis (Annesley 105).

Tal como já foi referido, o dorso da narrativa encontra-se no presente do indicativo e muitas secções iniciam-se sem referência à anterior. O padrão exterior do romance pode ser equiparado à rápida sequência dos clips de vídeo, uma vez que se sucedem abrupta e incessantemente (Freese 74). Frequentemente, o autor introduz os acontecimentos com frases abertas no *present continuous* – “I’m sitting in Du-par’s in Studio City” (26) ou “I’m lying in Blair’s bed” (58), promovendo um sentimento de passividade e de falta de finalidade (Annesley 91).

Elizabeth Young descreve as personagens da seguinte forma: “[they are] at the mercy of consumer capitalism, stunned by the storm of signs, codes and simulations” (24). O excerto que se segue, no qual Clay se encontra num bar sushi, parece sugerir esta leitura:

‘Yeah I like rockabilly too,’ Kim says, wiping her hands.  
‘But I’m still into the Psychedelic Furs and I like that new Human League song.’  
Benjamin says, ‘The Human League are out. Over. Finished. You don’t know what’s going on, Kim.’

Kim shrugs. I wonder where Dimitri is; if Jess is still holed up with some surfer out in Malibu.  
'No, I mean you really don't,' he goes on. 'I bet you don't even read *The Face*. You've got to.' He lights a clove cigarette. 'You've got to.'  
'Why do you have to?' I ask.  
Benjamin looks at me, runs his fingers through his pompadour and says, 'Otherwise you'll get bored.'  
I say I guess so, (...) (LTZ 95/96)

Da mesma forma que F. Scott Fitzgerald marca a superficialidade de *Gatsby*, comparando a sua personalidade à experiência de “skimming hastily through a dozen magazines”, Ellis realça a superficialidade na reverência de Benjamin pela revista *The Face*. A preocupação trivial de Benjamin oferece uma visão da preocupação crescente na sociedade americana contemporânea pelo insubstancial e pelo insignificante. Neste ambiente, Ellis sugere que a fabricação de uma identidade social tem sido corroída/desgastada por uma cultura na qual as conversas banais não têm a ver com uma experiência comunal. Desta perspectiva, *Less Than Zero* é lido como um texto que oferece um comentário satírico sobre as vidas destes jovens privilegiados e a sociedade que os criou. Este projecto satírico está recheado de uma hostilidade implícita relativamente à cultura contemporânea, geradora da ansiedade das condições de finais do século XX (Annesley 86).

A imersão de Clay no sushi, no *surfing* e na música parece limitar o seu alcance emocional e impedir o seu desenvolvimento social. Ele, à semelhança de outras personagens de Ellis, é , apropriando-nos de uma expressão de Tyrnauer, “too cool to care”(70) e está encurralado num mundo revestido de produtos, marcas, estilos e imagens comerciais.

Estas complicações podem ser pressentidas no excerto do sushi bar, excerto esse em que o desejo de Benjamin em seguir a onda da moda parece dar-lhe um nível de ligação ao seu ambiente e um certo sentido de estabilidade que Clay é incapaz de igualar.

Saber “o que se passa” no que concerne à música e à moda é crucial para Benjamin porque o mantém orientado dentro das correntes da cultura popular.

A confiança que evidencia ao ser capaz de proceder à escolha certa de estilo contrasta com a reticência de Clay assim como com a sua ambiguidade da sua resposta céptica “I guess so”. Quando comparado à incerteza de Clay, o entusiasmo de Benjamin parece messiânico – uma sugestão que Ellis fortalece quando, num outro episódio, mostra Clay a ver uma transmissão religiosa, ouvindo o locutor a dizer-lhe: “You feel confused ... you don’t know what’s going on” (LTZ 140). O eco das palavras insistentes de Benjamin estabelece uma associação entre as figuras que abrem dois caminhos de leitura possíveis. Por um lado, pode tratar-se de um comentário sobre a autoridade quase religiosa do popular. Por outro lado, conforme a religião desenvolve um sentido de lugar e de propósito, a imersão na cultura de massas pode explicar esse mesmo sentido.

Até mesmo a aparente superficialidade representada pela reverência de Benjamin pela revista *The Face* pode ser interpretada em termos mais complexos. Dick Hebdidge observa a finalidade da revista *The Face*: “ [it provides] *street credibility*, *nous*, style tips for those operating within the highly competitive *milieux* of fashion, music and design (...)” (157), “[telling its readers] how to dance in the dark, how to survive, how to stay on top (on the surface) of things” (178).

Estes comentários, tendo em conta a reverência pelo estilo por parte de Benjamin, pode ser equilibrada contra uma leitura crítica da revista *The Face* oferecida, igualmente, por Hebdidge que descreve esta revista como “hyperconformist: more commercial than the commercial, more banal than the banal” (179).

A sua posição dentro do mundo da moda significa que se encontra incorporado num sistema em que o símbolo do comércio prevalece. A sua relação com um espírito de rebeldia, a cultura urbana e a inconformidade é entendida pela participação num consumismo consciente que transforma a sua iconografia rebelde em gestos comercializados. Similarmente, o corte de cabelo *pompadour* de Benjamin e o seu interesse por “Rockabilly” parece imitar uma subcultura James Dean/Elvis. O problema é que estes ecos não passam de afirmações da moda. O desejo de Benjamin de se “prender” a uma imagem moderna revela,

simultaneamente, a sua inconformidade e a sua assimilação. Ele é tanto um seguidor dedicado da moda como um rebelde sem causa.

Outro excerto exemplificativo faz referência à família de Clay, encontrando-se esta na azáfama das compras de Natal, em Beverly Hills:

My mother has spent most of this time probably at Neiman-Marcus, and my sisters have gone to Jerry Magnin and have used my father's charge account to buy him and me something and then to MGA and Camp Beverly Hills and Privilege to buy themselves something. I sit at the bar at La Scala Boutique bored out of my mind, smoking, drinking red wine. Finally my mother drives up in her Mercedes and parks the car in front of La Scala and waits for me (*LTZ 23*).

Os nomes comerciais dos centros comerciais de Beverly Hills dominam este excerto. A ida às compras torna-se na aquisição de algo. O que interessa não é a compra, mas sim o lugar, a origem da mesma. Ellis limita-se a oferecer uma lista natural de comércio retalhistas. Os nomes comerciais suplantam os adjectivos inexistentes, as expressões qualificadoras e pontos de referência. Os carros são conhecidos pela referência aos seus fabricantes e não pelo seu aspecto. A mãe de Clay conduz um “Mercedes”; o seu psiquiatra um “450 SL”; Benjamin um “BMW 320i” (*LTZ 25, 95*).

A prosa de Ellis não visa o relato de experiências comerciais. Ela própria está dependente da linguagem do comércio e do consumismo (Annesley 93) e, sendo assim, o autor baseia-se no conhecimento do leitor quanto aos produtos contemporâneos. Isto coloca, mais uma vez, o romance no seu enquadramento cultural particular e evidencia as várias formas como Ellis adequa a linguagem e os símbolos ao seu próprio período - como partes do retrato desse mundo. Interliga o texto directamente à corrente comum da experiência e do contexto social, empregando uma linguagem comercial do dia a dia nas suas descrições do cenário comercial (Annesley 94).

A presença destes elementos na sua prosa sugerem a leitura de que o seu estilo foi colonizado pelos interesses comerciais. Incapaz de diferenciar a sua

escrita da corrente da cultura comercial, Ellis desenvolveu uma prosa comodificada que reflecte essas mesmas condições. Poder-se-ia até fazer a leitura de que ao incluir tanta referência a produtos o mesmo fortalece as estruturas capitalistas contemporâneas, promovendo mais o consumismo.

Como nos explicita Annesley:

Ellis's commodity-heavy style is (...) not a passive or limited as it first appears. Like the novel's structural incorporation of the language of consumerism does not symbolise a text that has been completely overwhelmed by commercial conditions. On the contrary, the commodified style works to highlight the text's preoccupation with consumer culture and develops a formal dynamic that supports the narrative's wider negotiations with this complex and contradictory sphere. The language Ellis uses to describe Beverly Hills might be weighed down by commercial associations, but that portrait still remains expressive possibilities. He might be deploying the rhetoric of commodification in a prose style that is bulging with the signs and symbols of consumer culture, but he does not simply provide a straightforward mirror-image of this commercial world ( 95).

Porém, a ênfase nas contradições criadas pelo estilo da narrativa é harmonizada com elementos temáticos no texto que revelam, identicamente, uma resposta complexa à cultura contemporânea. O ambiente geral veiculado por estas referências infindáveis aos produtos <sup>91</sup> ajudam a criar um ambiente de abandono, revolta, brutalidade, rumo até à bestialidade, de libertação de agressões vicariantes e de impulsos sadísticos através de fantasias violentas e pornográficas e de um êxtase de destruição e condenação que se infiltra a todos os níveis.

A presença ubíqua de filmes sensacionalistas<sup>92</sup> perpassam o romance e esta presença torna-se mais notável quando lida em contraste com o absurdo respeitante aos acessórios de riqueza como a camisola de *Giorgio Armani*, as

---

<sup>91</sup> Algumas referências a grupos musicais são: “Killer Pussy”, - a canção “Teenage Enema Nurses In Bondage” - “Artificail Intelligence” (LTZ 40), “Do You Really Want To Hurt Me?”, “Hungry Like the Wolf”, “Somebody Got Murdered” (LTZ 181), “Sex and Dying in High Society” (LTZ 184); as revistas mencionadas são: GQ (LTZ 75), *People* (LTZ 70); *Stereo Review*, *Surfer*, *Playboy* (LTZ 111), *Variety* (LTZ 82), *Glamour* (144), *The Face* (LTZ 109).

<sup>92</sup> *Another World* (143); *Star Raiders* (LTZ 133); *Beastman* (LTZ 132); *Friday the 13th* (LTZ 130); “The Twilight Zone” (LTZ 129); *War of the Worlds* (LTZ 78); *Temple of Doom* (LTZ 90); *Alien* (LTZ 54); *Invasion of the Body Snatchers* (LTZ 141);

calças de ganga da *Calvin Klein*, a bagagem da marca *Louis Vuitton* (LTZ 34,108, 7).

A exposição constante aos eventos nos *media* leva a uma actuação individual dos mesmos. A violação sadística perpetuada por Rip a uma rapariga de onze anos (LTZ 188-190) é um exemplo. Por sua vez, as irmãs de Clay cultivam o hábito de visionarem pornografia: “the door’s open and my sisters are lying on the large bed, (...), leafing through old issues of GQ, watching some porno film on the Betamax with the sound turned off” (LTZ 75). O próprio Clay compra frequentemente revistas pornográficas (LTZ 62). Como consequência da exposição permanente a esta cultura dá-se a animalização do ser humano, graficamente ilustrada quando Clay procede à descrição de uma rapariga: “(...) her wet lips, covered with this pink garish lipstick, part and she bares her upper teeth like she was some sort of dog or wolf, growling, about to attack” (153) .

A exposição constante a esta cultura, pautada por uma insistência cada vez maior em termos de horror e de teor pornográfico, transforma as pessoas em pessoas indiferentes e insensíveis. Peter Freese descreve o efeito corrupto dos media exercido nesta juventude contemporânea:

(...) their ruthless pursuit of pleasure, and their violence and inhumanity is the formative influence exerted on them by the ubiquitous mass media devoted to the lurid, the sensational, the gruesome and the horrible in their cynical attempt to reach a surfeited audience. [...] The unceasing onslaught of outrageous science-fiction horrors and ever more violent pornography has made people callous and insensitive (77-79).

A inquietação, o nervosismo, a ansiedade e a insónia constantes de Clay ilustram toda esta situação:

From my bed, later that night, I can hear the windows throughout the house rattling and I get really freaked out and keep thinking that they’re going to crack and shatter. It wakes me and I sit up in bed and look over at the Elvis poster ... the word ‘Trust’ above his worried face. And then I think about the billboard on Sunset ... finally I fall asleep” (LTZ 63)

Elvis Costello parece partilhar da ansiedade de Clay e o poster sugere diminuir o sentido de isolamento de Clay. É importante entendermos o facto de o poster ser idêntico a uma das formas culturais que inicialmente contribuíram para um sentimento de inquietude. Ainda antes no romance, a mensagem desconcertante do cartaz -“Disappear Here” (*LTZ* 38) - provocara inquietude. O efeito negativo de uma imagem cultural de massas é anulado por uma outra, uma vez que Clay encontra cura na causa. Em secções como esta, Ellis estabelece ligações entre a matriz cultural de massas e a identidade da sua personagem. Esta posição é salientada no discurso de Clay apresentando-se matizado com frases feitas que ele infere da corrente cultural à sua volta. “Disappear here”, “afraid of merge”, “I wonder if he’s for sale” e “what’s going on?” são slogans aos quais recorre incessantemente (*LTZ* 9, 23, 38, 95, 176). Estas frases dominam a sua linguagem e criam a imagem de uma mente que é profundamente influenciada por impressões externas, presa num emaranhado de códigos de comunicação que mais têm a ver com os slogans repetitivos e os refrões comerciáveis da publicidade do que com as demandas pessoais<sup>93</sup> (Annesley 95).

Clay encontra-se ele próprio incapaz de produzir uma linguagem individual, investindo a sua confiança nestas construções vazias e cansativas (*LTZ* 19, 99, 100). Mas apesar de a natureza tornada lugar comum da linguagem de Clay, o mesmo consegue comunicar e encontrar um caminho de se expressar

---

11 Esta questão é mais desenvolvida no romance *The Rules of Attraction*, 1987. 184). Trata-se de uma narrativa na qual o ressurgimento de Clay providencia uma oportunidade para Ellis de adoptar um tom sarcástico quanto a estas frases feitas: “Someone from L.A. sent me a vídeo-tape, unmarked (...) I have lost my I.D. three times this term (...) I (...) started taking na advanced vídeo course (...) Someone asks me: ‘What’s going on?’ ‘I don’t know,’ I say. ‘What *is* going on?’ Sensory Deprivation Tank. Rest in Peace. People are afraid to merge on campus after midnight. Nesta secção Clay surge-nos ainda mais confuso e inconstante. A ansiedade familiar relativamente ao impacto dos media visuais é cristalizada na sua resposta à cassette de vídeo não marcada. Este objecto sinistro ameaça a sua identidade precária assim como a perda do seu bilhete de identidade. Após revelar que frequenta um curso de filmagens, as suas confissões tornam-se desarticuladas e sucumbem a uma série de comentários desconexos. A sugestão é a de que a condição mental de Clay parece estar relacionada com o seu contacto a estes medias visuais, realçando as suas banalidades.

através do que é calão/gíria da cultura de massas (Annesley 96). À semelhança da ênfase repetida que recai sobre nomes de marcas e objectos de consumo, estas frases fornecem-lhe uma via de comunicação e a oportunidade de estabelecer as suas identidades. Por outro lado, Clay parece ter sido arrebatado pelo mundo comercial no qual vive, ao passo que, por outro lado, aparenta ter assimilado vários elementos desse mundo, movendo-os a seu favor (Annesley 97). A relação de *Less Than Zero* com a cultura de massas parece assim baseada num sentido sofisticado do alcance conflituoso cultural de significados. Deste modo, o texto de Ellis espelha a discussão teórica da cultura popular oferecida por, entre outros, Tony Bennett. O argumento de Bennett versa sobre o facto de *o popular* carecer de uma concepção:

(...) neither as the site of the people's deformation, nor as that of their cultural self-affirmation, or, in any simple Thompsonian sense, of their own self-making; rather, it is viewed as a force field of relations shaped, precisely, by (...) contradictory pressures and tendencies (xiii).

Por oposição a perspectivas que lêem a cultura contemporânea como um espaço fechado, rígido e integrado, Bennett desenvolve uma abordagem que vê o popular como um lugar, no qual se dá o cruzamento de um conjunto de forças competitivas. A análise de Bennett sobre a dependência da cultura, quer da lógica do produtor, quer das preocupações do consumidor tem ecos claros de Bourdieu. À semelhança deste, Bennett reconhece as formas em que a cultura comercial suporta/produz os traços do conflito entre o dominante e o subordinante. A comodidade é pautada por um conflito entre interesses comerciais e prioridades do consumidor - uma tensão que confere a estas formas culturais uma variedade de significados rivais. Esta situação é dramatizada em *Less Than Zero*, um romance que, por um lado, enquanto oferece uma visão do mundo dominado por uma cultura cada vez mais comodificada, se encontra capaz de reconhecer as jactâncias e as contradições neste edifício supostamente totalizante. O argumento de Bennett oferece uma leitura possível de *Less Than Zero*, assemelhando-se às

posições desenvolvidas na discussão sobre a linguagem comerciável de Ellis. O romance parece embrenhado num conjunto de negociações com o popular e através destes processos desenvolve um diálogo com as condições culturais e materiais dos finais do século XX na América (Annesley 97).

Há elementos no texto que parecem encorajar interpretações desenvolvidas nos termos do debate pós-modernista. Por um lado, as personagens em *Less Than Zero* parecem representações leais que vão de encontro à perspectiva de Lyotard - uma impressão fortalecida pela ênfase repetida nas formas culturais pós-modernas tais como a geografia de Los Angeles, a *fast food* e a MTV<sup>94</sup>. Estas características têm fomentado abordagens que lêem o texto como uma literalidade simples da hiper-realidade baudrillardiana ou encaram-no como uma imagem do mundo pós-moderno que parece, sob o ponto de vista Jamesoniano, todo abrangente. Assim sendo, a incorporação da linguagem e da imagística de marketing nesta ficção parece evidenciar uma capacidade de influenciar e de controlar e, por outro lado, sugere o poder colonizador do capitalismo tardio. Nos termos de Judith Williamson, a publicidade baseia-se em estruturas de significado e requiere interpretações simbólicas baseadas numa variedade de códigos e associações diferentes que levam à inevitável disrupção da unidade inerente à mensagem pretendida (12). Apesar de a inclusão de ícones publicitários nesta ficção criar a impressão de que há textos dominados por forças comerciáveis, esta análise da natureza contraditória da imagem publicitária fornece uma forma de pensar sobre estas incorporações em termos de disrupção (Annesley 105).

*Less Than Zero* é identificado como um texto que simultaneamente reflecte condições pós-modernas enquanto replica e reproduz essas mesmas condições. As descrições textuais de personagens perdidas num fluído da cultura pós-moderna, um ambiente no qual os seus pontos de referência parecem ter sido destruídos, fundamenta esta abordagem e fomenta comparações que relacionam a

---

<sup>94</sup> Cf. Jean-Francois Lyotard. *The Postmodern Condition*: “One listened to reggae, watches a Western, eats McDonald’s food for lunch and local cuisine for dinner” (76). Ver, igualmente, Terry Eagleton. “Capitalism, modernism and postmodernism” (1985). Terry refere-se à descrição de Lyotard como “Lyotard’s jet-setters” (72).

visão do autor às posições teóricas proporcionadas por estes teóricos pós-modernos. Portanto, há um certo sentido através do qual as referências culturais presentes no texto de Ellis podem ser lidas como uma articulação de uma visão mais complexa relativamente às condições contemporâneas<sup>95</sup>. Em vez de observar a cultura americana como uma estrutura estática que simplesmente expressa condições do capitalismo tardio, *Less Than Zero* rejeita essa concepção monolítica ao retratar experiências demasiado complexas e confusas para permitir um simples rotular de produtos culturais como progressivos ou reaccionários (Webster 174).

Mas, se ao mesmo tempo esta incorporação parece comprometer qualquer abordagem crítica, também não parece celebrá-la. *Less Than Zero* aparenta não louvar nem criticar estas formações. Acaba por entrar em relações por vezes diversas e contraditórias com as mesmas. Posições polarizadas não vingam, pois o texto produz o que se percebe como um diálogo complexo com culturas, meios e estilos populares (Annesley 91).

O que confere particularidade a este texto é o facto de Ellis conseguir dois efeitos simultâneos. Por um lado, a própria estrutura do texto parece articular um sentido do poder e autoridade particulares destas culturas comerciais; por outro lado, consegue produzir um texto que se imbuí de uma cultura viva dentro deste mundo de comodidade. Neste “newly envisioned world”, a comunicação ainda é possível apesar de e devido à confusão extática das comodidades e dos nomes de marcas (Annesley 92).

Desta forma, a cultura de massas e o consumismo assumem um duplo significado, no sentido em que a comodidade contrai um valor comercial e social. Este duplo significado veiculado pela comodidade é desenvolvido por Pierre Bourdieu<sup>96</sup>. Por sua vez, Lee afirma que o estatuto comercial de um objecto deve

---

<sup>95</sup> Cf. Best and Kellner. *Postmodern Theory*, 188.

<sup>96</sup> cf. Pierre Bourdieu. A sua tónica no significado duplo da comodidade oferece uma leitura aplicável ao recurso de referências culturais de massas no romance *Less Than Zero*, uma vez que “consumer goods lead a double life: as both agents of social control and as objects used by ordinary people in constructing their own culture”(49).

ser sempre equacionado em termos de uma compreensão da sua função expressiva.

Deste modo, a cultura de massas parece articular significados que são simultaneamente materialistas e expressivos, comerciais e estéticos. Ao produzir uma narrativa, fortemente alicerçada nas referências culturais contemporâneas, cria um texto que é capaz de falar sobre a experiência de se viver no mundo contemporâneo, empregando a linguagem desse mesmo mundo (Annesley 93) e forjando o que nós vamos abalroar como traços da nova subjectividade.

## 2. Traços da nova subjectividade

When art, religion, and finally even sex lose their power to provide an imaginative release from everyday reality, the banality of pseudo-self-awareness becomes so overwhelming that men finally lose the capacity to envision any release at all except in total nothingness, blankness .

(Lasch 98)

Os elementos mais familiares do existencialismo - a alienação, a ansiedade, a consciencialização cada vez mais crescente do absurdo e do vazio e, à posteriori, e de forma mais positiva, o acordar para a responsabilização individual, afiguram-se afirmativos na abordagem a este romance que é consistentemente existencial na sua concepção sem ser filosoficamente sofisticado (Sahlin 25). Os traços da nova subjectividade forjam-se nesta dimensão. São vistos, de acordo com Sahlin, como uma mistura oriunda de Camus e Sartre. À semelhança do “stranger” ou “outsider” retratado em *L'étranger* (1942) de Camus, o narrador de Ellis sente-se intensamente alienado, um estranho até em território familiar. O primeiro encontro de Clay com a sua família, após uma ausência de um semestre, é feito através de um bilhete: “Nobody’s home” (*LTZ* 10). O narrador torna-se dolorosamente consciente do vácuo do “não-existencial” /”vazio” (ecoando *le néant* de Sartre) e a daí resultante ansiedade acarreta consigo o fardo da liberdade e da responsabilidade, um fardo que faz parte dos paradigmas existenciais de Camus e Sartre. O narrador sente-se compelido a confrontar e a questionar o absurdo, tomando consciência deste, no sentido existencial, uma vez que as suas experiências inerentes às práticas e aos valores que aceitara previamente, de facto, não se revestem de significado.

Por vezes, particularmente em cenas com a família, o narrador assume uma similaridade com as personagens de Kafka, para as quais a vida parece

irremediavelmente absurda e cuja própria existência não comporta qualquer valor em si.

Através de um retrato estilizado de pais e filhos afastados, o autor estabelece uma fonte clara das intimidações da negação da existência que perseguem as personalidades jovens do romance (Sahlin 30).

Thomas Doherty faz a leitura do facto de a juventude lamentar a ausência dos adultos neste romance: “[today’s parents] are more likely to be condemned for being self-centred, weak, and uncertain than for being overbearing, intrusive, or present” (237). Este grito é evidente em *LTZ*. Aparentemente brandos e inofensivos na forma como comunicam, os pais de Clay, separados, recusam as suas responsabilidades face aos seus filhos, ignorando as áreas, nas quais ele mais precisa de orientação. Este comportamento desresponsabilizante torna-se notório quando Clay lhes confessa o facto de ser cocainómano:

“Mom, tell him to answer me. Why do you lock your door, Clay?”  
I turn around. “Because you both stole a quarter gram of cocaine from me the last time I left my door open. That’s why.”  
(...)  
My sisters don’t say anything. “Teenage Enema Nurses in Bondage” by a group called Killer Pussy comes on the radio, and my mother asks if we have to listen to this and my sisters tell her to turn it up, and no one says anything else until the song’s over” (*LTZ* 25).

Um almoço com o seu pai ausente inspira uma recusa semelhante:

“You look thin,” he says.  
“Hmmm.”  
“And pale.”  
“It’s the drugs,” I mumble.  
“I didn’t quite hear that” (*LTZ* 43).

O pai de Clay é retratado com ironia, adquirindo esta tons humorísticos. A sua aparência - “my father looks pretty healthy if you don’t look at him for too long” (*LTZ* 42) - é emblemática de todas as famílias retratadas em *Less Than*

*Zero*. A preocupação na manutenção da sua juventude torna-se evidente no bronzeado, no *face-lift* e no transplante de cabelo. Este progenitor tem um modo muito peculiar de estremecer o sentido de identidade do seu filho, apresentando-o aos seus parceiros de negócios como “my son” (*LTZ* 42) como se não tivesse nome. A personagem que deveria ser a fonte mais forte de identidade acaba por se evidenciar como uma força despersonalizante. À semelhança das personagens de Kafka, Clay aceita a atitude desprendida do seu pai de forma passiva: “It doesn’t bother me that my father leaves me waiting (...) for thirty minutes while he’s in some meeting and then asks me why I’m late” (*LTZ* 41), comentando, igualmente, que o facto de o pai o tratar assim “doesn’t really make me angry” (*LTZ* 42).

Na ocasião de um outro almoço, o seu pai aparece num novo Ferrari, usando um chapéu à cowboy que, para alívio de Clay, tira no restaurante. Mostrase, mais uma vez, a importância que o seu pai debita nas coisas materialistas. Durante o almoço pouco diz ao filho mas direcciona constantemente o seu olhar para o novo Ferrari (*LTZ* 145). Porém, esta cena é a única, na qual o pai de Clay oferece ao filho um conselho e uma orientação directas: “He wants me to see his astrologer and advises me to buy the *Leo Astroscope* for the upcoming year (...) ‘Those planetary vibes work on your body in weird ways’” (*Less Than Zero* 144). O conselho em si torna-se patético e absurdo, evidenciando-se os valores apresentados pelo seu pai como transitórios e, assim, dita a demanda de Clay – a procura de significado na sua vida.

Ellis recorre ocasionalmente ao humor para veicular o sentido de confusão e de ansiedade que as suas personagens absorvem dos seus próprios pais, como nos deixa transparecer o seguinte excerto:

“Jesus, Clay, you look like you’re on acid or something,” Blair says, lighting another cigarette.  
“I just had dinner with my mother,” I tell her (*LTZ* 96-97).

Outros adultos estão tão distanciados dos seus filhos que um jovem, Daniel, responde ironicamente quando questionado sobre os seus pais:

“Where are your parents ?” I ask.  
“My parents?”  
“yeah.”  
“In Japan, I think.”  
“What are they doing there?”  
“Shopping.”  
I nod.  
“They might be in Aspen,” he says. “Does it make any difference?” (LTZ 55).

A pergunta de Daniel “Does it make any difference?” constitui a questão retórica frequentemente colocada pelos amigos e a sua mensagem esboça um desespero convertido num niilismo defensivo.

A jovem Kim dá uma festa de passagem de ano, enquanto a sua mãe se encontra na Inglaterra, na companhia de alguém de nome Milo. Aparentemente inconsciente da ironia, explica: “At least that’s what I read in *Variety*” (LTZ 82), pois teve de consultar uma revista para se inteirar da estada da mãe, por falta de comunicação pessoal.

Por sua vez, os substitutos dos pais são retratados com uma ironia mais obscura. Julian, o amigo de Clay, representa o que ele poderia vir a ser caso permanecesse em Los Angeles. Encontrando-se endividado para com Finn, um passador de droga, Julian vê-se obrigado a prostituir-se, uma vez que também não consegue desvincular-se do seu vício. Ao perguntar a Julian como os seus pais se encontram (170), Finn realça furtivamente a sua inacessibilidade e conforme o injecta com heroína, trauteia “Now, you know that you’re my best boy and you know that I care for you. Just like my own kid. Just like my own son (...)” (LTZ 171). As palavras doces de Finn são um escárnio face à sua natureza predatória.

O abandono e conseqüentemente, a negação da existência sentida por Julian, fica bem explícito quando o narrador lê na parede de uma casa de banho:

Julian gives great head. And is dead.”: Fuck you Mom and Dad. (...) You both can die because that’s what you did to me. You left me to die. You both are so fucking hopeless. Your daughter is an Iranian and your son is a faggot.

You both can rot in fucking shitting asshole hell. Burn, you fucking dumbshits. Burn, fuckers. Burn (*LTZ* 193).

O contacto que estes jovens têm com os seus pais afigura-se como um acontecimento desorientador, uma viagem em si, não constituindo um factor de estabilidade. Facto este que se aplica a todos os amigos do narrador. Sendo assim, os encontros com os pais são confrontos com o vazio existencial.

Ryan Moore sumariza o consenso crítico quando afirma que as personagens são cercadas por uma crise pós-moderna do afecto, uma vez que tentam ganhar uma consistência narrativa acerca das suas próprias vidas e descobrir algum significado nas mesmas. Diz o mesmo: “They seek to shed their skins and achieve a transitory moment of salvation and transcendence from some ‘authentic’ yet unnameable force that will lift them out of everyday life, yet they can go no further than to divorce action and belief and are thus stranded between ironic distance and affective investment” (256/57).

As jovens personagens absorveram das suas famílias a ideia de que as suas próprias existências e acções pouca importância têm. O único sistema de valores que lhes é inculcado é o materialismo, aplicando a ética livremente, vendo-se a si próprios, por vezes, como bens materiais.

Um refrão que é repetido diversas vezes ao longo do romance é “Wonder if he’s for sale” (*LTZ* 26, 103, 176, 183). A questão é levantada duas vezes relativamente a Julian (*LTZ* 176/183) que o cumpre literalmente. A obsessão com a aparência física é normal para estes adolescentes, mas estas personagens aprendem dos adultos que a aparência, o ser próprio como matéria prima é “all that matters”. Depreende-se esta leitura quando o empresário diz a Julian: “Yes, you’re a beautiful boy (...) and here, that’s all that matters” (*LTZ* 175).

A prontidão do mundo adulto em utilizar a juventude como uma comodidade não tem limites e é imitado pela própria juventude. Mais tarde no romance, quando encontram o corpo de um jovem, Rip anuncia: “ ‘I’ve got something at my place that will blow your mind’ ” (*LTZ* 188). A atitude

desumanizante das personagens torna-se evidente quando o pronome indefinido “something” revela ser uma rapariga de doze anos que é sexualmente abusada por Spin e Rip, tendo sido colocada sob o efeito de drogas (Sahlin 36). Quando Clay faz uma objecção: “ ‘Oh God, Rip, come on, she’s eleven’ “(*LTZ* 189), Rip responde “Twelve!” como se o ano a mais justificasse as suas acções. Clay argumenta o que pode ser a única afirmação que veicula uma moral no romance, “ ‘It’s (...) I don’t think it’s right,’” arrancando a Rip uma afirmação que resume os princípios deste grupo de amigos: “ ‘What’s right? If you want something, you have the right to take it. If you want to do something, you have the right to do it’” (*LTZ* 189). Para Clay, a palavra “right” assume conotações morais. Para Rip a mesma comporta unicamente privilégio ou exigência. Enquanto que Clay procura tentativamente valores, a maior parte dos seus amigos são abertamente niilistas.

A indiferença dos adultos torna-se ainda mais patente quando o narrador visita o seu psiquiatra que se afigura absurdamente desinteressado pelos problemas do seu cliente. Perante o pedido determinado por parte de Clay de prestar assistência aos seus problemas, equacionando a auto-absorção dos pais como causadora da sua depressão, o psiquiatra demite os seus medos e a sua ansiedade como banais e trata o seu instinto de sobrevivência como algo absurdo:

“I’m sitting in my psychiatrist’s Office (...) coming off from coke, sneezing blood. (...) I start to cry really hard. (...) I stop crying for a minute and he looks at me some more and then writes something down on his pad. (...) He gets up and walks across the room and straightens a framed cover of a Rolling Stone with Elvis Costello on the cover (...).

“Like him? Did you see him at the Amphitheater? Yeah? He’s in Europe now, I guess. At least that’s what I heard on MTV. Like the last album?”

“What about me?”

“What about you?”

“What about me?”

“You’ll be fine.”

“I don’t know,” I say. “I don’t think so.”

“Let’s talk about something else.”

“What about me?” I scream, choking.

“Come on, Clay,” the psychiatrist says. “Don’t be so ... mundane” (*LTZ* 122/123).

O psiquiatra, que supostamente deveria preocupar-se com o bem estar emocional de Clay, considera os seus anseios entediante. À semelhança da indiferença dos pais, o afecto aqui é a negação do ser, reforçando esta cena o facto de Clay se encontrar sozinho na sua demanda de procura de significado (Sahlin 30).

O retrato de Ellis da ansiedade que integra a família hollywoodiana vai do patético até ao bizarro. O sentido de negação do ser (nonbeing) começa em casa. O fracasso dos pais em providenciar uma base sólida e estabelece fontes ou desculpas visíveis pelas carências da geração mais nova. O facto de estas personagens serem virtualmente abandonadas pelos seus progenitores, registando isto muito conscientemente, motiva os seus sentimentos generalizados de ansiedade e maleita. São mimados em termos materialistas mas negligenciados emocionalmente.

O tema que constitui a sub-estrutura do romance é o tema dos encarregados como predadores, um padrão que eleva a prontidão das jovens personagens no abandono da procura da sua identidade. Por vezes a abdicação de responsabilidade confere uma acerbidade/agudeza ao cinismo marcante dos jovens abastados no romance. No quarto de Blair, Clay repara “all these stuffed animals on the floor and at the foot of the bed” (*LTZ* 58), tratando-se de uma mnemónica de que Blair ainda é uma criança. Devido à indisponibilidade do afecto parental, Blair vale-se de substitutos inanimados para adquirir algum conforto. Enquanto Clay assiste ao encontro entre Julian e o empresário de Indiana, ele recorda “[a]n image of Julian in fifth grade, kicking a soccer ball across a green field” (*LTZ* 175). Esta imagem transporta consigo uma frescura e inocência que evoca no leitor as questionações não verbalizadas por parte de Clay de como tal horror e desespero advieram de inícios tão promissores e esperançosos.

Isolada do afecto, a juventude ficcional afigura-se emocional e moralmente obtusa, revelando-se, de forma única, alheia a, estranha a e desligada de um mundo que os destruiu numa idade prematura. Mundo esse, no qual a

oportunidade e o acaso suplantam a luta, a comunidade, e a solidariedade, conduzindo os seus destinos (Giroux 34)<sup>97</sup>. O abandono e a busca de identidade é igualmente veiculada no fim do romance, quando Clay discute as imagens veiculadas por uma canção - *Los Angeles*:

The images, I later found out, were personal and no one I knew shared them. The images I had were of people being driven mad by lying in the city. Images of parents who were so hungry and unfulfilled that they ate their own children (207).

Uma parte do terror psíquico que forma uma subcorrente no romance é a tendência daqueles que deveriam ser protectores e educadores em vez de predadores e destruidores. As qualidades sensacionalistas do romance estão subordinadas ao padrão dominante do domínio do mais forte sobre o mais fraco. As personagens no romance mal se encontram fora da sua infância, ainda dependentes dos adultos nas suas vidas. Este aspecto do livro confere-lhe um crédito válido do seu ambiente de desespero e temor existencial. O futuro que aguarda estes jovens é em si próprio um absurdo. O seu recurso às drogas só adia a sua consciencialização do vazio em seu redor.

---

<sup>97</sup> O ponto de vista desenvolvido por Rushcoff que confere à cultura “slackers” um género de escolha de estilo de vida afigura-se interessante. A questão é que estas escolhas constituem o luxo mais óbvio deste género cultural, um conjunto de opções que os define como privilegiados. O filme de Richard Linklater, *Slacker* (1992), providencia, em conjunto com o romance de Coupland, *Generation X*, a terminologia e o traves mestre para as definições desta cultura juvenil esbatida. À semelhança de *Generation X*, as personagens parecem tencionadas em rejeitar papéis tradicionais e determinados a encontrar caminhos alternativos, de preferência caminhos que ofereçam a mínima resistência e os capacite de satisfazer os seus desejos obscuros e frequentemente indulgentes (Cosmo Landesman. “The artists of apathy”. In *The Guardian*, 3 December 1992.30): “(...) slackerdom is less a movement than a state of mind where nerdism meets nihilism”). A indolência é central a esta cultura – “slacker culture” – uma cultura que, segundo Linklater, se desenvolve a partir das acções dos indivíduos: “ (...) the dictionary defines slackers as people who evade duties and responsibilities. A more modern notion would be people who are ultimately being responsible to themselves and not wasting their time in a realm of activity that has nothing to do with who they are or what they might ultimately be striving for (Esta citação foi retirada da entrevista de Linklater com ele próprio. Originalmente publicada na *Austin Chronicle*, citado in Andrew Kopkind. “Slacking toward Betlehem” in *Grand Street*. no.44. 1993:179.)

Rip continua a gritar alegremente enquanto se injecta com heroína, “‘What’s gonna happen to all of us?’” (*LTZ* 128), mas dentro do contexto do romance, esta questão assume um carácter de pergunta retórica. A resposta repetida de Spin “‘All of who, dude? All of who?’” (*LTZ* 128) é mais uma resposta do que uma pergunta, mostrando que a maior parte destas personagens deram tão pouca atenção às suas próprias identidades que já se encontram num vácuo da negação do ser (Sahlin 35).

Hoje, os jovens ficcionais são alienados por uma forte consciência da sua incapacidade em sentir: “I don’t want to care,” (*LTZ* 205) diz Clay. A aura de uma paralisia opressiva advém de uma renúncia dupla de esforço que aqui está à beira do paródico (Sahlin 34). Em muitos romances este desfasamento estilístico amplifica o choque tencionado pela abordagem dramática da amoralidade juvenil. Isto é, o tom narrativo da desconexão realça a suposição temática de que a juventude é tão desprovida de sentimentos que se pode envolver em actos casuais violentos sem terem consciência das consequências. Estas expressões de agressão juvenil, parafraseando Giroux, implicam que os jovens são vítimas de uma cultura, na qual a vida humana é experienciada como uma sedução voyerística, um jogo de vídeo (35).

Deve ser realçado o facto de Clay não emergir como um protagonista moral que sente repulsa pela imoralidade dos seus amigos. O visionamento de um filme pornográfico, exibindo um grau de violência extremo, revolta-o -“I leave quickly as the black man tries to push a nail into the girl’s neck. I sit in the sun and light a cigarette and try to calm down” (*LTZ* 153). A violação da rapariga perturba-o. Contudo, ele fica fascinado pela violência e crueldade, partilhando com os outros o sintoma de ter emoções tão anestesiadas que é preciso algo extremo que os faça interessar ou reacordar os seus sentimentos. Assim, quando visiona o filme no qual um círculo estudantil feminino é morto, ele vê “só as partes sangrentas” (*LTZ* 97). A única cena íntima com Blair acontece logo após o atropelamento de um chacal. A justaposição entre a morte do chacal e a cena íntima não é acidental. O desejo repentino de Clay é impelido pela morte do

chacal - o que lhe confere, temporariamente, a capacidade de emanar sentimentos fortes.

Enquanto o leitor sente as percepções distorcidas de Clay por algum tempo, Clay vai revelando uma graduação na sua auto-consciencialização. Tal facto torna-se evidente quando acompanha Julian ao encontro deste com um empresário:

(...) [I]n the elevator on the way down to Julian's car, I say, "Why didn't you tell me the money was for this?" and Julian, his eyes are all glassy, sad grin on his face, says, "Who cares? Do you? Do you really care?" and I don't say anything and realize that I really don't care and suddenly feel foolish, stupid. I also realize that I'll go with Julian to the Saint Marquis. That I want to see if things like this can actually happen. And as the elevator descends, passing the second floor, going even farther down, I realize that the money doesn't matter. That all that does is that I want to see the worst (*LTZ* 172).

O movimento do elevador parece muito sugestivo, assimilando-se ao descer simbólico ao inferno. Uma parte válida desse inferno é o encontro de Clay com as suas próprias emoções distorcidas. A situação de Julian faz com que Clay alcance uma compreensão a vários níveis. Apercebe-se da carência de sentimentos até pelo seu amigo mais próximo, e consciencializa-se do seu apetite pela depravação. Isto é, o narrador tomou consciência do niilismo espiritual pós-moderno (Sahlin 36).

Devemos questionar a lógica por detrás da afirmação "all that [matters] is that I want to see the worst". Clay não é um narrador que forneça respostas ou análises. No momento desta consciencialização, ele enfrenta duas atitudes simultâneas, testemunha os seus impulsos imediatos e fica aterrado pelos mesmos. Contudo não está preparado para se afastar das situações que motivam a sua sensibilidade deformada. Ele regista o momento epifânico que acabou de experienciar. Sahlin afirma que habitualmente um observador passivo não pode evitar as implicações do "I want" activo. Ele não consegue fingir não ficar afectado pelos acontecimentos devastadores que ele vê. O que até aqui percepcionou como aversão ou aborrecimento assume de repente proporções mais

alargadas. Em termos existencialistas, tomou consciência do facto de que tudo o que acontece importa, que até o observar não é uma actividade passiva, que o ser humano é definido pelos acontecimentos da sua vida (37).

A experiência de Clay, apesar de enraizada na negligência parental e na dependência química, consiste mais basicamente no confronto com o absurdo e a não-existência. O problema para Clay é que a não-existência constitui simultaneamente algo fascinante e horrífico, sedutor e repulsivo. No contexto deste encontro com o vazio, muitos dos comentários aparentemente abstractos e aleatórios fazem sentido temático. Denota-se a projecção do dilema existencial logo no início do romance, quando Blair pergunta a Clay “What’s wrong?” e ele responde “Nothing” (LTZ 10). O que está mal é a não-existência, o sentimento de niilismo espiritual que se apodera de Clay assim que chega a Los Angeles. Parece adequar-se a interpretação de Camus relativamente ao termo “nothing”:

In certain situations, replying ‘nothing’ when asked what one is thinking about may well be pretense in a man (...) But if that reply is sincere, if it symbolizes that odd state of soul in which the void becomes eloquent, in which the chain of daily gestures is broken, in which the heart vainly seeks the link that will connect it again, then it is as it were the first sign of absurdity (35).

Para alguém tão jovem como Clay, o receio existencial tem uma iminência pessoal. Assim, quando Clay vê um novo placard contendo o convite “Disappear Here” ele reage desmedidamente: “even though it’s probably an ad for some resort, it still freaks me out a little and I step on the gas really hard (...)” (LTZ 38). Outros incidentes que mais se assemelham a entradas casuais de um diário adquirem sentido tendo como pano de fundo o conceito de “nothing” de Camus:

On Beverly Glen I’m behind a red Jaguar with a license plate that reads DECLINE and I have to pull over.  
What’s wrong, Clay?” Trent asks me, this edge in his voice.  
“Nothing, “I manage to say” (LTZ 199).

Mais uma vez os problemas incidem sobre a não-existência, a consciencialização de que ele está a enfrentar o vazio. Mas, nesta altura do romance, ele já se encontra num estado de sensibilização, pois qualquer sinal fá-lo sentir-se doente, conduzindo-o à tomada de consciência do dilema.

Julian recorda-se e canta uma canção que ele e Clay costumavam ouvir: “Straight into darkness, we went straight into darkness out over that line, yeah straight into darkness, straight into night” (*LTZ* 48). Julian diz adorar esta canção ao que Clay responde: “Yeah, so did I” (*LTZ* 49). Denota-se, agora, que é só Julian que considera o esquecimento uma ideia sedutora. O perigo que Julian comporta é o de passar directamente da infância para a não-existência, o que confirmamos em páginas anteriores do nosso trabalho.

Todas estas personagens percorrem um caminho muito ténue, no sentido de a morte se apoderar delas muito antes de terem a oportunidade de contemplar as conotações mais filosóficas da não-existência. A dimensão existencial do romance reside na condição encarnada por Julian e, até um certo ponto, pelo próprio narrador - uma condição na qual a morte espiritual precede a morte física.

A violência perpetrada no nosso romance é visível no consumo de drogas, na violação da rapariga de onze anos, no visionamento do filme pornográfico, exibindo uma violência extrema e na prostituição masculina.

Num dos capítulos, as personagens descobrem um corpo morto no canto de uma estrada. A cena da morte é relatada através de uma indiferença casual:

“Two girls come out of the darkness of the alley, giggling and holding onto each other. One says, “Jesus, Ross, who is that guy?”

(...)

Have you called the police?”

“What for?”

(...)

He’s lying against the back wall, propped up. The face is bloated and pale and the eyes are shut, mouth open and the face belongs to some young, eighteen-, nineteen-year-old boy, dried blood, crusted, above the upper lip.

“Jesus,” Rip says.

Spin’s eyes are wide.

Trent just stands there and says something like “Wild.”

Rip jabs the boy in the stomach with his foot.  
“Sure he’s dead?”  
“See him moving?” Ross giggles.  
“Christ, man. Where did you find this?” Spin asks.  
“Word gets around.”

I cannot take my eyes off the dead boy. There are moths flying above his head, twirling around the light bulb that hangs over him, illuminating the scene. Spin kneels down and looks into the boy’s face and studies it earnestly. Trent starts to laugh and lights up a joint. Ross is leaning against a wall, smoking, and he offers me a cigarette. I shake my head and light my own, but my hand’s shaking badly and I drop it.

(...)

Rip (...) sticks a cigarette in the boy’s mouth. We stand there for five more minutes. Then Spin stands up and shakes his head, scratches at Gumby, and says, “Man, I need a cigarette” (*LTZ* 186-187).

O corpo morto do jovem constitui um motivo recorrente neste género narrativo, englobando a moral da ficção actual adolescente. Segundo Charles R. Acland, a imagem do corpo é a expressão última do desperdício destas jovens vidas. O corpo relembra metaforicamente as diferenças marginais entre os mortos e os mortos vivos. A presença estética do corpo corresponde ao espectáculo da juventude desperdiçada, activando quer o terror quer o prazer, o perigo e o desejo (127). O corpo dramatiza a inércia juvenil suburbana. Ao simbolizar o afastamento emocional e moral, o jovem morto representa a tragédia da adolescência moderna. O motivo ajuda a avançar a ideia de que a juventude contemporânea está mais perdida do que as anteriores. A tragédia devia supostamente levá-los a consertar o desperdício das suas vidas.

A maior parte das personagens parece não temer nada e não sofrer de ansiedade apesar de enfrentar uma possível destruição. Os reais agentes de destruição são quase sempre a droga e o álcool, concedidos pelo tempo livre ilimitado e o bem estar financeiro. Duas personagens, particularmente Julian e Muriel, epitomizam os efeitos devastadores das drogas, pois ambos sucumbem à luta e submetem-se a um estado de negação do ser. Clay confronta o vazio, em parte devido à interacção com estas personagens.

A imagem mais marcante que liga Julian à morte é um pisapapéis que Clay avista no escritório de Finn:

“ (...) [S]itting on the desk is this glass paperweight with a small fish trapped in it, its eyes staring out helplessly, almost as if it was begging to be freed, and I start to wonder, if the fish is already dead, does it even matter? (*LTZ* 168)

O peixe é sintomático da condição de Julian. O seu desejo de ser libertado não é verbalizado e a preocupação que Clay manifesta acerca da importância deste dilema é existencial. Neste meio, o grau de importância torna-se redutor, pois se a aparência é tudo o que interessa, então qual é a importância que Julian ou qualquer outro ou qualquer outra coisa auferem? Devido ao facto de Clay se encontrar já numa demanda existencial, ele não pode ignorar tais questões.

O dilema da jovem Muriel envolve um conjunto de temas dramáticos. Durante uma visita ao hospital, onde Muriel foi internada devido à sua anorexia, Clay repara em edições de revistas como a *Vogue* e a *Glamour* em cima da sua cama (*LTZ* 45). A preocupação excessiva com a aparência, comumente reconhecida como factor causador da anorexia, é incorporado nestas revistas, enquanto Muriel ostenta um semblante pálido, com olheiras profundas. Mais tarde, na festa de reveillon, Clay fica a saber que a mãe de Muriel lhe dera um Porsche na ordem dos 55mil dolares (*LTZ* 80) - um conserto materialista para problemas, cuja natureza não é de ordem material. Muriel desenvolve uma fixação pela morte, como se torna evidente no pedido exaustivo em envergar o colete de Clay, que é cinzento e brando com um triângulo vermelho escuro: “‘It looks as if you got stabbed or something. Please let me wear it,’ Muriel pleads (...)” (*LTZ* 82). Muriel acaba por desenvolver uma dependência relativamente à heroína e, numa festa, Clay assiste ao processo, testemunhando os efeitos imediatos:

Muriel begins to cry and Kim strokes her head, but Muriel keeps crying and drooling all over, looking like she’s laughing really and her lipstick’s

smear'd all over her lips and nose and her mascara's running down her cheeks" (*LTZ* 86).

A intenção de Ellis parece ser a de retratar a droga e o álcool como caminho para a absolvição, conferindo à mensagem um carácter mais existencial do que correctivo, pois as personagens operam numa espécie de vácuo onde parece não haver alternativa senão continuar com o comportamento destrutivo. Até mesmo os nomes dos clubes que eles frequentam são sugestivos do destino lúgrube iminente: "The Wire, Nowhere Club, Land's End, the Edge" (*LTZ* 106).

Segundo Sahlin (33), o retrato de Muriel serve como o paradigma da "má crença" da filosofia existencial de Sartre, a vida sem sentido que resulta quando alguém abdica da sua responsabilidade pessoal e perpetua um conjunto de valores falsos até aos seus limites lógicos. A obsessão com a aparência e com as aquisições materialistas assim como a dependência de substâncias químicas e a atracção pela morte combinam em Muriel para criar um quadro de existência devotado ao absurdo. Em suma, quer Julian, quer Muriel são símbolos de mortos vivos que Clay está a começar a identificar. Só ele parece estar a ver este absurdo. Os seus amigos aceitam os caminhos para as práticas do prazer que são, no fundo, caminhos para a destruição.

O potencial de auto-destruição que é promovido insidiosamente pelo sistema de valores de Hollywood confere à demanda existencial de Clay uma urgência credível. Tendo em conta esta leitura, a frequência de referências à morte no romance, sensivelmente 50, uma de quatro em quatro páginas, afigura-se tematicamente lógico. As referências vão do oblíquo até ao gráfico, com um aumento considerável na frequência e na intensidade na segunda metade do romance. As imagens de morte fazem sentido temático generalizado mas também funcionam para definir a sensibilidade do narrador. O sentido de Clay do pavor existencial constrói-se com a sua sensibilidade cada vez maior relativamente às sugestões de morte em seu torno. Conforme a sua ansiedade se aprofunda, intensificam-se as imagens de morte. O seu modo reportorial em observar a morte

e as mortes “reais” parecem, inicialmente, obsessivas e ritualistas, mas também podem ser lidas como parte da sua demanda existencial<sup>98</sup>.

Muitas das imagens não estão ligadas à morte num sentido literal mas são sugestivas da mesma: por exemplo, Death Valley (LTZ 16); os apontamentos de Cliff sobre *As I Lay Dying* (22); um brinco com uma caveira (79); um painel exibindo uma caveira grande (106); um traficante de nome “Dead” (127); uma canção, cujo título é “Somebody Got Murdered” (181); outra canção intitulada “Sex and Dying in High Society” (184); os jogos entre as irmãs de Clay, nos quais competem para ver quem consegue fingir estar morta ou afogada por mais tempo (198). Tudo isto é sugestivo de sensibilidades entorpecidas atraídas pela morte como o único conceito estimulador. O tema da morte no romance ganha força através do efeito cumulativo de tais imagens (Sahlin 33).

As referências a mortes “reais” são inúmeras e o impacto colectivo dessas mortes na mente de Clay é substancial. É-lhe contado que a família da empregada de Trent foi morta em El Salvador (LTZ 52). O seu pai menciona que um dos seus associados morreu recentemente de cancro pancreático (66). Clay ouve nas notícias que quatro pessoas foram espancadas até à morte nas montanhas (78). Recorda as mortes da avó e do avô (163-173) assim como da morte brutal de uma jovem rapariga (190-91). Mesmo antes de Clay sair de Los Angeles, ele toma conhecimento de uma série de mortes:

Before I left, a woman had her throat slit and was thrown from a moving car in Venice (...) a man in Encino killed his wife and two children. Four teenagers, none of whom I knew, died in a car accident on Pacific Coast Highway (...) A guy, nicknamed Conan, killed himself at a fraternity party at U.C.L.A. (LTZ 195-96).

---

<sup>98</sup> Hemingway, uma das influências primárias de Ellis, tem sido analisado num contexto existencial: “[he ] has been more ritualistic about death-seeking than almost any other figure in the modern world [creating heroes who] have seen real life, vital, authentic life, through the trauma of death, and they must continually recreate it.” ( Sahlin 33)

Poucas das mortes mencionadas são mortes naturais e um número desproporcional incide sobre jovens. Clay desenvolve uma obsessão mórbida que assume contornos de uma advertência e não tanto de um sintoma neurótico. Numa das analepses, Clay recorda-se de quando tinha 15 anos:

(...) collecting all these newspaper clippings; one about some twelve-year-old kid who accidentally shot his brother in Chino; another about a guy in Índio who nailed his kid to a wall, or a door, I can't remember, and then shot him, point-blank in the face, and one about a fire at a home for the elderly that killed twenty and one about a housewife who while driving her children home from school flew off this eighty-foot embankment near San Diego, instantly killing herself and the three kids and one about a man who calmly and purposefully ran over his ex-wife somewhere near Reno, paralyzing her below the neck. I collected a lot of clippings during that time because, I guess, there were a lot to be collected (*LTZ* 77).

A enumeração destas mortes têm uma qualidade ritualista mais remanescente de Didion. O confronto com o vazio (nothingness) é mais meditativo do que agressivo. Note-se o facto de a maior parte destas mortes não envolverem uma violência fortuita/aleatória mas um membro da família a matar outro. O tema da morte em *LTZ* encaixa com o tema da negligência parental. Um homem a crucificar o seu próprio filho ou uma doméstica a conduzir os seus filhos até à morte pode ser visto como levando ao extremo a negligência e o abandono parental que pautam o círculo de amigos de Clay.

Clay veicula uma imagem de um mundo que é caracterizado por um hedonismo frenético, uma futilidade patética. O fornecedor de droga de Clay, Rip, afirma: “there’s not a whole lot to do anymore” “I don’t have anything to lose” (190) . Por sua vez, a jovem Alana, que acabou de ter um aborto, confia a Clay: “I think we’ve all lost some sort of feeling” (158). Kindsay diz aos seus amigos “how he hasn’t met anyone for the past four months who’s over nineteen” (108). Julian observa ambigualmente: “I’m just so sick of dealing with people”

(176). Clay, após procurar novos discos numa loja, afirma: “I don’t find anything I want that I don’t already have” (94).

Estas afirmações ilustram o estilo de vida que é repelente e deplorável. Demonstrem que como documento cultural sobre as consequências da afluência, da procura incessante do sucesso e da influência de mass media sensacionalista, *LTZ* acaba por constituir uma acreditação assustadora do fracasso social, ilustrando a tese de Neil Postman de que nos estamos a divertir de morte na nossa era de mendácia:

The young Americans (...) have abandoned all concealment; and when they are most themselves, nearest to their central concerns, turn frankly to Pop forms – (...) they choose the genre most associated with exploitation by the mass media: notably, the Western, Science Fiction and Pornography (n.p.).

Ellis cria um padrão denso de imagens e de acontecimentos simbólicos que, por vezes, se aproxima mais da ficção gótica do que da realista. As descrições de Los Angeles e do seu meio são surrealistas na sua intensidade. Confere a Los Angeles um ar de ameaça, sempre com um ambiente eminente de destruição ou desastre. A primeira visão de Clay quando regressa a casa é o seguinte: “remains of palm trees that have fallen during the winds” (*LTZ* 10).

Por outro lado, os sons da natureza não são pacíficos: “coyotes howling and dogs barking and palm trees shaking in the wind up in the hills” (62-63). Terramotos, chuvas fortes e deslocações de terra fazem parte do quadro. Um terramoto é a mnemónica mais óbvia do facto de Los Angeles se encontrar situada na falha de Santo André e que a folia dos seus habitantes é uma dança sobre o vulcano. A sociedade encontra-se num desequilíbrio assustador. Há uma mnemónica de pobreza, miséria, dor e doença. Quando Clay e Rip comentam a qualidade dos seus bronzeados: “an old woman holding an umbrella, falls to her knees on the other side of the street (...) but most of the people in La Scala don’t seem to notice” (105). A caminho de mais uma festa “pass a poor woman with dirty, wilkd hair and a Bullock’s bag sitting by her side full of yellowed newspapers. She’s

squatting on a sidewalk by the freeway” (68). Ao longo do romance ouve-se as sirenes das ambulâncias e dos carros de polícia.

Mais ameaçador/sinistro surge o sol, descrito como um “orange monster” (172) ou uma “gigantic (...) ball of fire” que nasce num “smog-soaked, baking Valley” enquanto o pó rodopia junto aos pés de Clay (195)<sup>99</sup>.

Clay repara na frase estampada numa T-Shirt: “Under the Big Black Sun” (185). Neste romance, o sol de Los Angeles não é uma força da vida mas um poder destrutivo. Há uma foclização nas características geográficas reveladoras de Hollywood. O ambiente sobreaquecido ventoso claustrofóbico (62,138) provoca ansiedade em Clay e é gótico na sua ameaça de armadilha. Quando Clay sofre pesadelos, o terror advém da própria terra, espaço geográfico californiano: a lama a entrar-lhe pela boca, pelo nariz e pelos olhos, enterrando-o por fim (114). A imagem de enterro vivo é um elemento gótico familiar. A imagem reforça os sentimentos penetrantes da ameaça e do perigo assim como a imagem simbólica de que o modo de vida de Clay está direccionado para a morte. O terror real para Clay é existencial.

Embora haja uma entrega inteiramente ao glamour de Hollywood, Ellis sugere em quase todos os capítulos de que ao alcançar o topo do continente também se atinge o abismo. A ansiedade, a falta de significado e o vazio tornam-se temas que se combinam em direcção a um efeito existencial. Cada um destes temas é desenvolvido através de acontecimentos, símbolos e uma variedade de emblemas ou *leitmotifs* que consistentemente ecoam os temas principais. A ansiedade e a falta de significado iniciam-se no trôpego que restou da estrutura familiar, nas drogas que oferecem um escape ao sentimento de pânico e na falta de objectivos. O tema do vazio estende-se inteiramente aos medos da negação do ser, com inúmeras referências à escuridão e ao desaparecer.

Segundo Annesley (98), o romance de Ellis partilha da ideia de Jameson do carácter de comodidade cada vez mais crescente da cultura contemporânea e

---

<sup>99</sup> A imagem de “wasteland”, remanescente do “valley of ashes” de Fitzgerald é evidente.

ecoa os pensamentos de Baudrillard relativamente ao significado da simulação. Porém, não são estes, segundo Annesley, os traços dominantes, definidores e incontestáveis da experiência contemporânea. Tal como a incorporação da dimensão de referências culturais mostram, ainda há espaço de manobra: os consumidores da cultura popular não são necessariamente as vítimas passivas da lógica cultural do capitalismo tardio. Estas posições vêm ao de cima nas páginas finais do nosso romance, nomeadamente numa secção em que Clay se encontra cada vez mais inclinado para uma visão apocalíptica, também ela cada vez maior. Ecoando a conclusão de Nathanael West em *The Day of the Locust* (1939), Ellis imagina a destruição de Los Angeles. A diferença é que enquanto West encara o fogo como um acontecimento purificador, a escrita de Ellis é incapaz de diferenciar este apocalipse das forças que precipitaram a crise em primeiro lugar. Mais uma vez, à semelhança das suas restantes experiências, as percepções de Clay são totalmente mediadas através da cultura de massas:

There was a song I heard when I was in Los Angeles by a local group. The song was called 'Los Angeles' and the words and images were so harsh and bitter that the song would reverberate in my mind for days (...) Images of people, teenagers my own age, looking up from the asphalt and being blinded by the sun. Images so violent and malicious that they seemed to be my only point of reference for a long time afterwards. After I left (LTZ 207-208).

Estas alusões culturais providenciam o único ponto de referência de Clay e é em torno das mesmas que ele constrói a sua experiência. Nesta secção concludente é a cultura popular que oferece a Clay uma forma de entender a sua situação. A imagem que se afigura como uma força degradante noutras partes do texto é vista, neste movimento final, sob uma luz menos crítica. No fim das suas férias, durante a limpeza ao quarto, Clay observa:

There was nothing much left (...) except a couple of books, the television, stereo, the mattress, the Elvis Costello poster (...) There was also a poster of Califórnia (...) one of the pins had fallen out and the poster was old and torn down the middle and was tilted and hanging unevenly from the wall (207).

O sentido lúgubre, de morte é ecoado, estabelecendo uma ligação ao mundo decadente e destrutivo representado no romance. O romance descreve uma sociedade corrupta e obcecada com a imagem, dilacerada. Para expressar este desespero Ellis inclina-se para as mesmas forças que ele próprio identifica como parcialmente responsáveis pela catástrofe. De facto, em muitos sentidos, o poster representa a imagem de todo o romance. Apesar de o mesmo recorrer a formas e imagens comerciáveis, consegue retratar uma sociedade, ela própria pendurada assimetricamente na parede. Elvis Costello olha para este mundo caído, um mundo que ele próprio ajudou a criar<sup>100</sup>. O background cultural funciona simultaneamente como o palco da acção e como o alvo da exposição oblíqua dos gravames sociais. As actividades pornográficas de todos encontram o seu equivalente nas estatísticas de crimes diários de Los Angeles. Quando Clay compra revistas, o funcionário menciona algumas estatísticas. Deparamo-nos com a influência formativa exercida pelos mass media, explanada por Thomas Pynchon:

For Los Angeles, more than any other city, belongs to the mass media. What is known around the nation as the L.A. Scene exists chiefly as images on a screen or TV tube, as four-colour magazine photos, as old radio jokes, as new songs that survive only a matter of weeks (“A Journey Into the Mind of Watts”. n.p.)

Nestas observações, Ellis estabelece uma linha ténue entre a realidade e a ficção, podendo-se efectuar a leitura de que o jornal *New York Times* contribuiu, através dos seus relatórios diários, versando estes sobre acontecimentos inacreditáveis, para uma fonte de humor negro. O jornal *Los Angeles Times*

---

<sup>100</sup> Note-se a imagem de Filigrana do deus comercial (Eckleberg) em *The Great Gatsby* que contempla o esbanjamento arruinador do comercialismo de inícios do século XX. Tal situação é repetida em *Less Than Zero*, um romance que partilha da visão de Fitzgerald dos circuitos que ligam a imaginação literária às correntes mais alargadas da cultura de massas e do capitalismo (Annesley 100).

espelha a realidade desta ficção, constituindo uma réplica do mundo da droga e testemunha o seguinte facto em Hollywood:

(...) the white kid digs hallucination simply because he is conditioned to believe so much in escape, escape as an integral part of life, because the white L.A. Scene makes accessible to him so many different forms of it (“A Journey Into the Mind of Watts”. n.p.)

Ao longo do romance surgem mnemónicas de catástrofes e desastres naturais, crimes violentos, doença e morte (129-191), cartografando estas uma sociedade levada pela violência (75-76) e pela brutalidade. Estas evocam um estado geral da sociedade dividida nos excessivamente ricos e nos mais pobres e fornecem o background em que se dá a dança hedonista de prazer.

A halucinação induzida pela droga por parte de uma rapariga evoca o motivo de “heat death” de Pamela Zoline<sup>101</sup>:

(...) this dream, see, where I saw the whole world melt. I was standing on La Cienega and from there I could see the whole world and it was melting and it was just so strong and realistic like. And so I thought, Well, if this dream comes true, how can I stop it, you know? (LTZ 103)

O motivo de *heat- death* torna-se num indicador de um significado maior. Tratam-se de referências a uma cultura espiritualmente doente que cria um sentido pervasivo de uma condenação iminente. Ellis cria o motivo da entropia no sentido termodinâmico da “heat death”. O narrador lembra-se do último Natal em que houve um calor opressivo: “the metal grids in the crosswalk signs were twisting, writhing, actually melting in the heat (LTZ 68-69). Testemunha uma acidente de carro e é perseguido por uma visão do mesmo: “a kid burning, melting, on the

---

<sup>101</sup> “[...] the Heat Death of the Universe. A logarithmic of those late summer days, [...] the heat pressing, bloating, doing violence. The Los Angeles sky becomes so filled and bleached with dtritus that it loses all colour and silvers like a mirror, relecting back the fricasseeing earth. [...] She imagines the whole of New York City melting like a Dali into a great chocolate mass, a great soup, the Great Soup of New York” (Pamela Zoline. “The Heat Death of the Universe”).

engine” (76). Na rua o sol actua sobre ele como “huge and burning, na orange monster” (172) e numa outra ocasião “overlooking the smog-soaked, baking valley and feeling the hot winds returning and the dust swirling at my feet and the sun, gigantic, a ball of fire, rising over it” (195). E quando ouve uma música sobre *Los Angeles*, halucina “images of people, teenagers my own age, looking up from the asphalt and being blinded by the sun” (208). O turbilhão de clips interrelacionados é tão surreal que atinge proporções de autenticidade e verdade, revelando um sentimento cataclísmico.

Até a fatuidade das placas dos carros indicam nomes como CLIMAXX e DECLINE (125-199) assumem um significado de caos e de inércia. A energia disponível já se esgotou e a entropia do sistema movimenta-se em relação a um máximo. O ambiente do romance remete-nos para o juízo final, o que irá trazer morte, renascimento e um novo começo. Mas o ambiente da entropia<sup>102</sup> assume um movimento irreversível relativamente ao caos e à decadência finais.

A um nível mais profundo, a caça ao prazer imediato por cima de um vulcano que ameaça irromper a qualquer instante, sob um sol que se assemelha a uma gigante bola de fogo e a um mosntro cor de laranja, ameaçando derreter o mundo é revelado como o último movimento antes da máxima entropia e a manifestação do caos<sup>103</sup>. Em Pynchon podemos afirmar de que se trata de uma referência à terceira lei da termodinâmica de Walther Hermann Nernst, tendo em conta a entropia zero a ser alcançada a uma temperatura de zero total – o que é impossível. Em Ellis, atendendo ao próprio título do romance, o zero parece ser uma metáfora de ultimato, indicando que o movimento irresistível da distinção e diferenciação para a similaridade já se deu (Freese 82) e que um outro eu irreversível e universal emergente, diferente do desejável, está prestes a acontecer. Clay pressente que a energia necessária para a sobrevivência está na eminência de desaparecer. O movimento entrópico da diversidade para a similaridade, da

---

<sup>102</sup> Thomas Pynchon adequa o conceito de entropia à literatura.

<sup>103</sup> Em *Gravity Rainbow* de Thomas Pynchon, há uma referência a: “those emptying days brilliant and deep, especially at dawn, with blue shadows to seal its passage, to try to bring events to Absolute Zero” que ocorre no primeiro livro intitulado *Beyond the Zero*.

diferença para a uniformidade é ilustrada pela uniformidade e intermutabilidade dos jovens. No círculo de Clay o pré-requisito para se estar na moda é ter o bronze adequado. Os amigos de Blair – “all tan and blond” – o namorado do pai de Blair – “really young and blond and tan” – o pai de Clay – “completely tan”. O próprio Clay que quando regressa a casa parece pálido e decide rapidamente adquirir um bronze adequado. Numa festa, Clay observa: “There are mostly young boys in the house and they seem to be in every room and they all look the same: thin, tan bodies, short blond hair, blank look in the eyes, same empty toneless voice, and then I start to wonder if I look exactly like them”. A similaridade e intermutabilidade dos jovens é um sinal do movimento entrópico da diferença para a similaridade. O medo de Clay é existencial e pragmático, pois não detecta evidência que o distinga em termos de identidade dos outros bronzeados e loiros.

O seu estado de ansiedade assemelha-se ao descrito por Camus que aponta: “ (...) [when] fear becomes conscious of itself, it becomes anguish, the perpetual climate of the lucid man ‘in whom existence is concentrated” (57).

É neste contexto que o título do romance atinge o seu significado metafórico que é sublinhado por um facto que não é mencionado mas que se espera que o jovem leitor saiba. O título do romance, retirado do título de uma canção de Elvis Costello<sup>104</sup>, sugere que o verdadeiro assunto do romance é o confronto com a não-existência absoluta. A canção de Costello evoca o ambiente de um mundo violentamente disconexo e em rota de colisão com o caos absoluto, repleto de barulho oblíquo dos mass media e perpassado pelo desejo de libertar a morte que pauta igualmente a obra.

Durante a última semana da sua estada, Rip, o seu fornecedor de droga, leva-o a passear de carro :

He pointed out the number of wrecked cars at the bottom of the hill. Some were rusted and burnt, some new and crushed, their bright colors almost obscene in the glittering sunshine. I tried to count the cars; there must have been twenty or thirty cars down there. Rip told me about friends of his who

---

<sup>104</sup> Ícone da música pop britânica.

died on that curve; people who misunderstood the road. People who made a mistake late in the night and who sailed off into nothingness (194/95).

O sair da estrada não é o único erro possível em *Less Than Zero*. As pessoas que confundiram a estrada podem ser representações simbólicas no que ao grupo de amigos de Clay diz respeito. Alguns, como Muriel, “namoram” a morte ao passo que outros, como Julian, já cometeram os seus erros fatais. Por sua vez outros, como Blair, estão na direcção de uma existência sem significado enquanto alimentam a crença de que estão na demanda do prazer. Quando iniciam novamente a sua viagem, Clay adverte Rip que este poderá estar a ir na direcção de uma estrada sem saída, provocando uma troca simbólica:

“Where are we going?” I asked. “I don’t know,” he said. “Just driving.” “But this road doesn’t go anywhere,” I told him. That doesn’t matter.” “What does?” I asked, after a little while. “Just that we’re on it, dude,” he said (195).

A resposta aparentemente existencial de Rip é insatisfatória e de facto niilista. Uma vez consciencializado do vazio, Clay deve lutar contra a sua atracção e exercer força de vontade para se afastar dela. De vez em quando os sinais dados para que ele saia desta estrada sem sentido vêm daqueles que estão felizes por percorrê-la sem rumo, ou por aqueles que caminham em direcção à sua própria destruição (Sahlin 40).

Na última cena com Blair, torna-se evidente o quanto a não-existência do ambiente de Hollywood afectou Clay. Ela deveria constituir a personagem com a qual faria sentido Clay passar a maior parte do tempo. Mas é precisamente a ela que ele evita mais. O seu último encontro é pautado pelo vazio. Blair pergunta a Clay sobre o seu fim-de-semana e ele responde: “I don’t remember. Nothing” (*LTZ* 203). Justifica o seu regresso à universidade com a resposta: “ ‘There’s nothing here’ “ (203) – uma referência à não-existência que encontrou em *Los Angeles*. Esta afirmação simples congrega o estado de consciencialização que ele

alcançou. Ele atingiu o estado descrito por Camus : “A man who has become conscious of the absurd is forever bound to it” (73).

O diálogo daqui resultante gira à volta da pergunta de Blair se Clay alguma vez a amou. Pergunta esta à qual ele manifesta uma atitude evasiva e a sua repetida acusação “You were never there” (LTZ 204) leva-o a pensar sobre o conteúdo do placard “Disappear Here”. Clay esteve muito mais perto da não-existência do que ele próprio imaginara e a ausência emocional de que é acusado reflecte o quão perto esteve em deixar-se ir. Blair acrescenta, o que provavelmente constituiu uma reafirmação “ ‘You’re a beautiful boy, Clay, but that’s about it’ (204), um eco das palavras do empresário a Julian, veiculando a sugestão de que também Clay se poderia tornar em nada mais do que uma comodidade.

Mais perto do fim do diálogo, em resposta à questão de Blair “What makes you happy?”, Clay declara “Nothing. Nothing makes me happy. I like nothing (205). Esta afirmação denuncia não só uma atitude negativa como constitui também uma tripla afirmação da não-existência. Na sequência desta epifania a afirmação adquire mais profundidade. O vazio transforma Clay numa pessoa feliz, tornando-o um homem absurdo, por fim consciente. A revelação da não-existência do modo de vida de Hollywood iluminou-o e libertou-o. Clay experienciou um declínio do afecto<sup>105</sup>, que não é a ausência de sentimentos, segundo Jameson, mas um esvaziamento gradual do sentimento que temos pelo mundo representado (64). Clay encontra-se envolto num estado de doença – neste caso a doença de auto-fechamento e auto-fragmentação. O confronto com este mundo levou-o a perder todo o sentido de si próprio como um ser autónomo, no qual a sua alienação é substituída pela fragmentação.

Apesar de os seus sentimentos se situarem entre a depressão e o desespero existencial e apesar de ficar muitas vezes acordado, preocupado, sentir-se doente ou tenso, ou faltar-lhe o apetite, Clay não é retratado como um adolescente hipersensível. As suas emoções constituem um sinal de que está a fazer uma

---

<sup>105</sup> Termo referido por Jameson in *The Postmodern Condition*, 64.

escolha, independentemente de estar consciente disso ou não. Clay pode ser visto como estando envolvido numa demanda existencial involuntária, encarnando o “absurd man” de Camus, que está consciente da falta de significado à sua volta, enquanto outros agem como se tudo fizesse sentido.

A resolução anti-clímax do romance, a decisão de Clay de regressar à universidade, é uma manifestação natural da vontade de sobreviver, física e espiritualmente. O romance de Ellis é sobre o ser humano a enfrentar o vazio, manifestando vontade de se retirar do mundo real pautado por uma cultura comodificada. Mas as suas investidas na sua desvinculação desse mundo não se afiguram fáceis. Rosalind Williams argumenta: “(...) despite ... [Clay’s] desperate attempts to exclude the values of the marketplace (...), they remain potent, acting like invisible magnetic poles casting a field of force over his life, relentlessly pulling and distorting all his feelings and choices” (136). De facto, as paisagens ficcionais de Ellis incidem sobre novos traços de subjectividade, emergentes deste “newly envisioned world”, inteligíveis nas palavras de Christopher Lasch: “Economic man has given way to the psychological man of our times – the final product of bourgeois individualism. The new narcissist is haunted not by guilt but by anxiety” (72).

## Conclusão

Os traços de uma nova subjectividade consubstanciam-se com o conceito temático mais potente de Ellis, quando este se reporta a uma América moderna - um mundo, no qual todos os traços de individualidade foram eliminados. Ellis ilumina uma era definida pelo consumismo feroz, pelo egocentrismo e pela ansiedade do estatuto. Neste ambiente, até os prazeres mais simples são vistos como correlativos - o que sublinha a extensão com que a decadência e o comércio se tornaram interrelacionados na imaginação de finais do século XX. O conformismo voluntário aqui representado sugere paisagens ficcionais, nas quais as representações destes prazeres excessivos e inquietantes, apesar de profundamente enraizados nos mecanismos de comodidade do capitalismo tardio, convidam à articulação de preocupações inerentes a estes processos.

Relativamente a Carver, as preocupações vinculam-se a uma ameaça à qual frequentemente se refere como elemento-chave da sua ficção. Esta está quase sempre associada a discursos estranhos, a campos de forças sentidas como adversas e materializadas em objectos, aparências, atitudes, comportamentos, conversas. Daí a atitude defensiva de grande parte das personagens, constituindo estas receptores passivos de mensagens de angústia que pairam no horizonte próximo. A fuga a ameaças presentes e visíveis pode traduzir-se em actos desesperados de uma sobrevivência à beira do abismo.

Ambos os escritores procedem nas suas paisagens ficcionais a observações, estando estas mais dependentes da agudeza e da sensibilidade da sua percepção, sobre o modo como os seres se comportam em situações limite. O seu *newly envisioned world* não mostra o mundo “in a grain of sand” mas estendem seres num momento de dispersão: vozes antes e depois da destruição. Quer Carver quer Ellis representam a anatomia fragmentária do todo, a diluição interna da personagem - pessoas que permitem que as forças sociais actuem sobre elas de modo que as causas sociais e as consequências do comportamento do indivíduo possam ser reconhecidas. O sentido de *self* é frequentemente obscuro, dando-se o

seu moldar através da montagem dos pedaços descontínuos das vidas das personagens. A aporia mental converge com a aporia verbal. A praga da desarticulação das personagens parece ser um indício da sua vacuidade, pressentindo um prelúdio para a auto-aniquilação. A contemplação alienada tal como a linguagem devolve a imagem dissociada de um estado de ser alterado. O que a sua contemplação objectiva é o seu potencial para o não-eu (aquilo que é exterior ao sujeito). Enfrentar o não-eu é insuportável, já não mais uma entidade funcional e unificada. Porém, ambos os autores tornam visível o facto de haver algo que possa ser concebido neste *newly envisioned world*: a sobrevivência.

O quadro americano contemporâneo está recheado desta imagística e é difícil escapar à conclusão de que a cultura está a tomar uma nova direcção, explorando novos tipos de experiências e movendo-se em direcção a novas formas e temas. Identificar esta cultura é uma coisa, mas defini-la ou explicá-la é outra. É fácil reconhecer este quadro mas mais difícil lê-lo. A presença das paisagens ficcionais de Carver e Ellis é uma questão de percepção. Como ler as suas histórias? As realidades em alteração demandam novas necessidades e imperativas. O que o *newly envisioned world*, veiculado pelos nossos escritores, nos traz é um sentido de vantagem, na medida em que nos dão uma visão baseada na ideia de alterações sociais e psicológicas radicais no nosso modo de vida e na nossa interacção. Perante este mundo complexo vemo-nos obrigados a retrabalhar os nossos reflexos, procurando obter um maior nível de *input* sensorial. Temos de desenvolver novas capacidades que nos permitam discernir padrões e harmonias, pois este mundo não se tornará mais simples. As percepções, as comunicações, as relações sociais, o significado do tempo e da distância, a própria materialidade das coisas - nada é como já foi. Mais do que nunca, o nosso modo de vida necessita de ser espelhado e interpretado, vigorosa e perspicazmente. A luta pela alma da frase é ao mesmo tempo a luta pelo domínio do assunto que nada mais é do que um mundo que ameaça a qualquer momento ultrapassar-nos.

A dificuldade de adquirir uma perspectiva sobre este tempo em que vivemos e a transformação contínua dos nossos meios de nos apropriarmos da

realidade justifica estas impossibilidades da percepção, solicitando uma articulação de novas estratégias de leitura. Daí o nosso trabalho constituir um convite a uma tentativa de leitura desse quadro - ler uma condição de pós-modernidade partilhada, caracterizada por modificações vividas em condições de vivência reais e de concepções de espaço e de tempo, auscultando e direccionando o nosso olhar para as diferentes lógicas de autonomia na reavaliação das lógicas desse quotidiano. Temos de nos confrontar com o surgimento de novas questões que substituem formas de pensar habituais. Precisamos de redescobrir a inocência de não sabermos o que virá a ser de nós, questionarmo-nos sobre nós próprios e as nossas identidades. Precisamos de atingir novamente o ponto em que o pensamento é distanciarmo-nos dos nossos seres e tornarmo-nos um estranho a nós próprios, reinventando-nos.

Abraçamos, a título de conclusão, alguns versos de Mark Strand:

We have a growing appetite  
For littleness, a piece of ourselves, a bit of the world  
An understanding that remains unfinished, unentire,  
Largely imperfect so long as it lasts (35).

## Bibliografia

### Bibliografia Primária

CARVER, Raymond. "Fat". In *Will You Please Be Quiet, Please?*. New York: Vintage Books, Random House, 1992.

---. "Why don't you dance?". In *Where I'm Calling From*. New York: Vintage Books, Random House, 1989.

ELLIS, Bret Easton. *Less Than Zero*. 1985. London: Pan Books, 1986.

### Bibliografia Secundária

"Anton Chekhov. The Short Story." Carta a Alex P. Chekhov Babkin, 10 de Maio de 1886. In Charles E. May (org.). Athens, Ohio UP, 1994. 199-217.

"Bret Easton Ellis." "Mil Folhas". Público. Trad. Cristina Silva. 2005. 4-7.

ACLAND, Charles. *Youth, Murder, Spectacle: The Cultural Politics of "Youth in Crisis"*. Boulder: Westview, 1995.

ALDRIDGE, John W. *Talents and Technicians: Literary Chic and the New Assembly-Line Fiction*. NY. 1992.

ALMEIDA, Diana Vieira de Campos. *Raymond Carver: Polaroids da América*. Diss. Universidade de Lisboa, 1999.

ANDERSON, Perry. *The Origins of Postmodernity*. 1998. *As Origens Da Pós-Modernidade*. Trad. Artur Morão. Edições 70, LDA. 2005.

ANNESLEY, James. *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. St. Martin's P: New York, 1998.

ARIAS-MISSON, Alain. "Absent Talkers". *The Partisan Review*. 1982. 625-628.

ARMSTRONG, Nancy. "O Crítico e a Meretriz da Cultura: A teoria na América pós-moderna". In *Pós-Modernismo e Teoria Crítica*. Revista Crítica de Ciências Sociais. Tradução de Maria Teresa Tavares. 1988. 107-137.

- ATLAS, James. "Less is Less" *Atlantic Monthly*. June 1981: 96-98.
- AZEVEDO, Carlos. "Da Ficção em Raymond Carver". In *Actas do XVI Encontro da APEAA. Universidade do Porto*. 33-43.
- BAKER, Kenneth. *Minimalism: Art of Circumstance*. New York, 1988.
- BAKER, Stephen. *The Fiction of Postmodernity*. Edinburgh. UP, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. "Rabelais and His World". In *Literary Theory: An Anthology*. Julie Rivkin and Michael Ryan (eds). Massachusetts, 1998. 45-51.
- BARTH, John. "A Few Words about Minimalist." *New York Times Book Review*. December 1986: 1-25.
- . *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction 1984-1994*. NY, 1995.
- . *The Friday Book: Essays on Other Nonfiction*. NY: Perigree, 1984. 67.
- BARTHELME, Frederic. "On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans". *New York Times*. April: 1988.
- BARTHES, Roland. "Theory of the Text." In Robert Young (org.). *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston and London, 1981. 44.
- BAUDRILLARD, Jean-François. "Simulacra and Simulation. *From "The Procession of Simulacra."* Trans. Sheila Faria Glaser, 1981. *Postmodern American Anthology. A Norton Anthology*. Eds Paula Geyth, Fred G. Leebron and Andrew Levy. 1<sup>st</sup> ed. 1998. 631-637.
- . *America*. Trans. Chris Turner. New York: Verso, 1988.
- BAUGHMAN, Judith. *American Decades: 1980 – 1989*. Gale, 1996.
- BAUMAN, Z. *Intimation of Postmodernity*. London: Routledge, 1992.
- BECK, U. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage Publication. 1993.
- BELL; Madison Smartt. "Less is Less: The Dwindling American Short Story." *Harper's Magazine*. April 1986: 64-69.
- BELLAMY, Joe David. "A Downpour of Literary Republicanism". *Mississippi Review*. 1985. 31-40.

- BENNETT, Tony. 'Introduction: popular culture and the "turn to Gramsci"'. In Tony Bennett, Colin Mercer and Janet Woolacott (eds). *Popular Culture and Social Relations*. Milton Keynes. Open UP, 1986. xiii.
- BIRKERTS, Sven. "Mapping the new reality". *Wilson Quarterly*. 1992.
- . "The Struggle for the Soul of the Sentence". *The Wilson Quarterly*. 2001. 68.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- BOXER, David and Cassandra Philips. "Will You Please Be Quiet, Please?: Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver." *Iowa Review*, 10, Summer, 1979.
- BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. New York: Oxford UP, 1992. New Edition. Penguin Books.
- BROOKER, Peter. *New York Fictions: Modernity, Postmodernity and the New Modern*. Essex: Longman, 1996.
- BROOKS, Karen. "Shit creek: Suburbia, abjection and subjectivity in Australian 'grunge' fiction". *Australian Literary Studies*. Vol.18, no 4. 1998.
- BROYARD, Anatole. "Parents and Purple Prose: Let's Give Them a Break." *The New York Times Book Review*. 1986.
- . "Reading and Writing Country Fiction." *The New York Times*. Dec. 1982.
- BUFORD, Bill. *Granta 19*: "More Dirt." 1986.
- . *Granta 54*: "The Best of young American Novelists." 1996.
- . *Granta 8*: "Dirty Realism: New Writing from America." 1983.
- CAMPBELL, Ewing. *Raymond Carver. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1992.
- CAMUS, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Trans. Justin O'Brien. New York: Knopf, 1955.

- CARVER, Raymond. *Fires*.1984. Vintage Books. New York: Random House, 1989.
- CHABOT, C. Barry. "The Problem of the Postmodern." In *Critical Essays on American Postmodernism*. Stanley Trachtenberg (ed.). New York: G.K. Hall, 1995.
- CHÉNETIER, Marc. *Beyond Suspicion: New American Fiction Since 1960*. Liverpool, 1989.
- CHOMSKY, Noam. "The Progressive". *Deterring Democracy*. 1992.
- CLARK, Miriam Marty. "Contemporary Short Fiction and the Postmodern Condition." *Studies in Short Fiction*.32. 1995:147-159.
- CLARKE, Graham. "Investing the Glimpse: Raymond Carver and the Syntax of Silence" in *The New American Writing: Essays on American Fiction Since 1970*. New York: St. Martin Press.1990. 99-122.
- CLARKE, Jaime. "Interview with Bret Easton Ellis". In *Msreview. Interviews. The U of Southern Mississippi*. Hattiersburg, 1999. 61-102.
- CONNOR, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- COUPLAND, Douglas Cambell. *Generation Next: Tales for an accelerated Culture*.1991. London: Abacus, 1994.
- CROOK, S. , Pakulski, J. and Waters, M. *Postmodernisation*. London: Sage Publications, 1992.
- CURNUTT, Kirk. "Teenage wasteland: coming-of-age novels in the 1980s and 1990s". *Critique. Studies in Contemporary Fiction*. 2001.
- D'AMICO Robert. "Desire and the commodity form" in *Telos: A Quarterly Journal of Radical Thought*. Spring 1985:93.
- DAVIS, Mark. *Gangland: Cultural Elites and the New Generationalism*. St Leonard's, Sydney. Allen & Unwin, 1997. 117-18.
- DAWSON, Paul. "Grunge Literature: Marketing Generation X". *Meanjin*. 1997:119-25.

- DICKSTEIN, Morris. "The Pursuit of the Ordinary." *The Partisan Review*. 1991. 506-513.
- DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman, 1988.
- EAGLETON, Terry. "Capitalism, Modernism and Postmodernism." *New Left Review*, 1985.
- EDWARDS, Richard, and Robin Usher. "Capítulo I – Postmodernism, Postmodernity and the Postmodern Moment" in *Postmodernism and Education*. Routledge: London, 1994.
- ELIZABETH, Young. "Vacant possession: Less Than Zero – a Hollywood hell" in Young and Caveney. *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*. London: Serpent's Tail, 1992.24.
- ELLIS, Bret Easton. *The Informers*. London: Picador, 1994.
- . *The Rules of Attraction*. London: Picador, 1987.
- EMERSON, Ken. "The Indecorous, Rabelaisian, Convoluted Righteousness of Stanley Elkin." *The New York Times Book Review*. 1991.
- FACKNITZ, Mark A.R. "Minimalism." *Bennet's Reader's Encyclopedia of American Literature*. George Perkins, et.al. (Eds). New York: Harper Collins, 1991. 714-715.
- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage, 1994.
- FISH, Stanley. "Critical Self-Consciousness, Or Can We Know What We're Doing?" *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Oxford, 1989. 436-467.
- . *Is There A Text In This Class?* Harvard, 1980.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1926. Harmondsworth: Penguin, 1984.

- FLUCK, Winfried. "Surface Knowledge and 'Deep' Knowledge: The New Realism in American Fiction." *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Ed. Kristiaan Versluys. Amsterdam, 1992. 65-85.
- FOSTER, H., ed. *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985.
- FOX, Richard and T.J. Jackson Lears. "Introduction". In Richard Fox and T.J. Jackson Lears (eds). *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880-1980*. New York: Pantheon, 1983.
- FRESE, Peter. "Bret Easton Ellis, Less Than Zero": Entropy in the 'MTV Novel'?: Modes of Narrative: Approaches to American, Canadian and British Fiction. In Reingard Nishik and Barbara Korte (eds). Würzburg: Konigshausen & Neumann, 1990. 68-87.
- GEHERIN David J. "Nothingness and Beyond: Joan Didion's Play It As It Lays". *Critique* 16. 1974. 64-78
- GENTRY, Marshall Bruce and William L. Stull (eds). *Conversations with Raymond Carver*. Jackson: UP of Mississippi, 1990.
- GERLACH, John. "The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric." In Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey(Eds). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989. 74-84.
- GEYH, Paula, Fred G. Leebron, and Andrew Levy, eds. *Postmodern American Anthology. A Norton Anthology*. 1<sup>st</sup> ed. New York: W.W. Norton, 1998.
- GIDDENS, A. (1993). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- GILDER, Joshua. "Less is Less". *The New Criterion*. Feb. 1983: 78-83.
- GIROUX, Henry A. *Fugitive Cultures: Race, Violence, and Youth*. New York: Routledge, 1996.
- GITLIN, Todd. "Looking through the screen". In Todd Gitlin (Ed). *Watching Television*. New York: Pantheon, 1986.
- . "Cultural Politics in Contemporary America". In Douglas Tallack. *Twentieth-Century America. The Intellectual and Cultural Context*. NY: Longman, 1991.322.

- GORK, Gail. "Picador New Writing 3". *Sydney Morning Herald*. 1995.
- GRAFF, Gerald. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: U of Chicago P, 1979.
- GREEN, G. and C.Kahn (eds). *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London: Methuen, 1985
- GROSSBERG Lawrence. "MTV: swinging on the (postmodern) star". In Ian Angus and Sut Jhally (eds). *Cultural Politics in Contemporary America*. New York: Routledge, 1989.254.
- HALLET, Cynthia J. "Minimalism and the Short Story." *Studies in Short Fiction* 33. 1996: 487-495.
- . *Minimalism and the Short Story – Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison*. NY, 1999.
- HARVEY, D. (1991). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell.
- HASSAN, Ihab. "Fazer Sentido: As Atribuições Do Discurso Pós-Moderno". (tradução de João Paulo Moreira). In *Pós-Modernismo e Teoria Crítica*. Revista de Ciências Sociais. 1988. 47-76.
- . "Pluralism in Postmodern Perspective." *Critical Inquiry*. 1986. 503-520.
- . "Toward a concept of Postmodernism." *Postmodern American Anthology*. A Norton Anthology. Eds Paula Geyth, Fred G. Leebron and Andrew Levy. 1<sup>st</sup> ed. 1998. 585-595.
- . *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus Ohio State UP, 1987. 46-83.
- HEBDIDGE Dick. *Hiding in the Light*. London: Routledge, 1988.
- HEGEMAN, Susan. "Haunted by Mass Culture". *American Literary History*. Volume 12. 2000.
- HENDERSON, Margaret and Shane Rowlands. « Clubs, drugs, and other four letter words : A survey of 'grunge fiction'". *Australian Women's Book Review*. Vol 8, no 1. 1996: 3.
- HERZINGER, Kim. "Introduction on the New Fiction." *Mississippi Review*. 40/41. 1985: 7-22.

- . "Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes." *New Orleans Review*. 1989:73-81.
- HOBSON, Fred. *The Southern Writer in the Postmodern World*. Athens, Georgia. 1991.
- HUNTER, Sam and John Jacobus. *Modern Art: Painting/Sculpture/Architecture*. New York: Harry N. Abrams, 1985.
- HUNTINGTON, Samuel P. *The Third Wave*. Norman: Oklahoma UP, 1991.
- HUTCHEON, Robert Hughes. *Nothing if Non-Critical*. New York, 1990.
- IANNONE, Carol. "The Fiction We Deserve." *Commentary*. June 1987: 60-63.
- INGRAM, Forrest L. "The Dynamics of Short Story Cycles." *Northwest Ohio Quarterly*. 1979. 7-12.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1980.
- JAMESON, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review*, 146: 53-93.
- . *Foreword. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. By Jean François Lyotard. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- . *From "Postmodernism and Consumer Society."* *Postmodern American Anthology. A Norton Anthology*. Eds Paula Geyth, Fred G. Leebron and Andrew Levy. 1<sup>st</sup> ed. 1998. 654-663.
- . *Marxism and Form*. Princeton, 1971. pp.xvii-xviii.
- . *Seeds of Time* 17. New York: Columbia UP, 1994
- . *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.
- . *The Cultural Turn. Selected Writing on the Postmodern (1983-1998)*. London: Verso, 1998.
- JARVIS, Brian. "How Dirty is Jayne Anne Phillips? Realism in author's short story collections". An article from: *Yearbook of English Studies*.01/01/2001.
- JENCKS, Charles. *Language of the Postmodern Architecture*. London: Academy, 1977.

- KAKUTANI, Michiko. "The Young and Ugly". *New York Times*. 1985. 132.
- KAPLAN E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London: Methuen, 1987. 29.
- KARL, Frederick. *American Fictions, 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper & Row, 1983, xiii.
- KAUFMANN, David. "Yuppie Postmodernism". *Arizona Quaterly* 47. 1991. 93-116.
- KENNEDY, Gerald J. "From Anderson's Winesburg to Carver's Cathedral: The Short Story Sequence and the Semblance of Community". In *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. New York, CUP, 1995. 194-215.
- KIMBERLEY, Nick. "[Introduction]." *Music Notes to Michael Nyman: The Piano Concerto*. Naxos. 1998: 2-3.
- KLINKOWITZ, Jerome, and John Sommer.eds. *Innovative Fiction: Stories for the Seventies*. New York: Dell Publishing Co., 1972.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: W.W. Norton, 1978.
- . *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*. NY. 1984.
- LECLAIR, Thomas. "Fiction Chronicle – June 1981." *Contemporary Literature* 23.1 (Winter 1982). 83-91.
- LEE, Martin. *Consumer Culture Reborn: The Cultural Politics of Consumption*. London: Routledge, 1993.
- LEHMAN, David. "Two divine decadents". *Newsweek*. September 1987.
- . "Less Than Zero". *Newsweek*. 1985. 70
- LEISHMAN, Kirsty. "Australian Grunge Literature and the Conflict between Literary Generations." *Journal of Australian Studies*. 1999. U of Queensland P: Gale Group, 2002.
- LENTRICCHIA, Frank. "DonDeLillo." *The Raritan*. 1989: 1-28.

- LEYPOLDT, Günter. *Casual Silences. The Poetics of Minimal Realism from Raymond Carver and the New Yorker School to Bret Easton Ellis*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001.
- LOHAFER, Susan and Jo Ellyn Clarey(Eds). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989.
- LOVLIE, L. "Postmodernism and Subjectivity". In S. Kvale (ed.). *Psychology and Postmodernism*. London: Sage Publications, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester, 1984.
- MAGILL, Frank N. (ed.). *Critical Survey of Short Fiction*. Eaglewood Cliffs, 1981.
- MANDEL, Ernest. *Late Capitalism*. Trans. Joris de Bres. London : Verso, 1978.
- MARK, M. "Introduction." In M. Mark (ed.). *Disorderly Conduct: The VLS Fiction Reader*. London: Serpenta Tail, 1991.
- MARSHALL, B.K. (1992). *Teaching the Postmodern*. London: Routledge.
- MARS-JONES, Adam. "Words for the Walking Wounded." *Times Literary Supplement* 4112. January 22: 1982.
- MAY, Charles E. "Raymond Carver". In *Critical Survey of Short Fiction: Supplement*. Frank N. Magill, Ed. Englewood Cliffs, N.J.: Salem, 1987, 76.
- . "The Nature of Knowledge in Short Fiction". *Studies in Short Fiction* 21. 1984: 327-38.
- . *The Short Story. The Reality of Artifice*. New York, Twayne. 1995.
- MCCARTHY Larry. "Less Than Zero". *Saturday Review*. 1985:80
- MCHALE, Brian . *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987
- MEYER, Adam. *Raymond Carver*. New York: MacMillan, 1995.
- MILLER, J. Hillis. *Illustration*. Harvard UP: Cambridge, 1992.
- MOORE, Ryan. "...And Tomorrow Is Just Another Crazy Scam": Postmodernity, Youth, and the Downward Mobility of the Middle Class." In *Generations of Youth: Youth Cultures and History in 20th-Century America*. Joe Austin and Michael Nevin Willard (Ed.). New York UP, 1998. 253-71.

- MOTTE, Warren. *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln, 1999.
- MUKHERJEE, Bharati. "Immigrant Writing. Give us Your Maximalists." *The New York Times*. August 1988.
- MULLER, René J. *Beyond Marginality: Constructing a Self in the Twilight of Western Culture*. Westport, CT: Praeger Publishers, 1998.
- NESSET, Kirk. " 'This Word Love': Sexual Politics and Silence in Early Raymond Carver". *American Literature* 63. 1991.
- . *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio UP, 1995.
- NEUBAUER, Alexander. *Conversations on Writing Fiction: Interviews with 13 Distinguished Teachers of Fiction Writing in America*. New York: Harper Perennial, 1994.
- NEWMAN, Charles. "What's Left Out of Literature." *The New York Times*. July 1987.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. London: Macmillan, 1995.
- NICHOLSON, L.J. *Feminism/Postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Cleveland: World, 1963.
- OPDAHL, Keith. "The Nine Lives of Literary Realism." *Contemporary American Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury and Sigmund Ro. London, Edward Arnold. 1987: 1-16.
- PAN, David. "Wishing for More". In *Telos*. 1988: 143-54.
- PARFREY, Adam (ed.) *Apocalypse Culture*. Expanded and Revised Edition. Los Angeles: Heral House, 1990.
- PIETERS, Jürgen. *A Shred of Platinun: The Aesthetics of Raymond Carver's Will You Please Be Quiet, Please? and What We Talk About When We Talk About Love*. *Studia Germanica Gandensia* 31. 1992
- POPE, Dan. "The Post-Minimalist American Story or What Comes After Carver?" *Gettysburg Review*, 1988.

- POSTMAN, Neil. "Television and the Decline of Public Discourse". Interview with Robert Nelson. *The Civic Arts Review*. 1990.
- PRICE, David W. "Bakhtinian prosaics, grotesque realism, and the question of the carnivalesque in Bret Easton...". *Southern Humanities Review*. 1998.
- PRICE, Joana. "Remembering Vietnam: Subjectivity and Mourning in New Realist Writing". *Journal Of American Studies*. 1993. 173-86.
- PRICHETT, V.S. "Short Stories." *Harper's Bazaar* 87. 1953. 31, 113.
- PYNCHON, Thomas. *Gravity Rainbow*. 1973. Penguin Classics, Deluxe Edition, 1997.
- . "A Journey into the Minds of Watts." 1966. *New York Times Magazine*. 34-84.
- RAJCHMAN, John. "The Lightness of Theory". *Artforum International*. September, 1993.n.p.
- RAMALHO, Irene. *Literatura Norte-Americana*. Universidade Aberta: Lisboa, 1999.
- RAZER, Helen. "Ten Good Reasons to Turn Thirty." *Sydney Morning Herald*. 1995.
- REBEIN, Robert. *Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*. Lexington: UP of Kentucky, 2001.
- RIBEIRO, António Sousa. "Modernismo e Pós-Modernismo – O Ponto da Situação". *Pós-Modernismo e Teoria Crítica*. Revista Crítica de Ciências Sociais. Março 1988. 23-46
- RIEMER, Andrew. *The Demidenko Debate*. Allen & Unwin. Sydney, 1996.
- ROCKWELL, John. "The Death and Life of Minimalism." *The New York Times*. Dec. 1986.
- ROHRBERGER, Mary. "Between Shadow and Act." In Susan Lohafer and Jo Elynn Clarey (Eds). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989. 32-45.
- ROLLIN, Lucy. *Twentieth-Century Teen Culture by the Decades: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.

- RULAND, Richard and Malcolm Bradbury. "Strange Realities, adequate fictions".  
(Chapter 11) in *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Routledge, London and New York, 1991.
- RUNYON, Randolph Paul. *Reading Raymond Carver*. Syracuse, New York: Syracuse UP, 1992.
- RUSHCOFF, Douglas. 'Introduction: us by us'. In Rushcoff (ed.). *The GenX Reader*. NY: Ballantine Books, 1994.
- SAHLIN, Nicki. ' "But This Road Doesn't Go Anywhere": The Existential Dilemma in Less Than Zero'. *Critique. Studies in Contemporary Fiction*. 1991. 23-41.
- SALTER, Mary Jo. "Less Than Zero". *New York Times Book Review*. 1985. 24.
- SALTZMAN, Arthur M. "To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism." *Contemporary Literature*. 1990: 423-433.
- . *Understanding Raymond Carver*. Columbia: U of South Carolina P, 1988.
- . "Avid Monsters: The Look of Agony in Contemporary Literature". *Twentieth Century Literature*. 1999. 236.
- SEWALL, Gilbert, ed. *The Eighties: A Reader*. Perseus Books, 1998.
- SHAW, Valerie. *The Short Story*. New York: Random, 1978.
- SIMMONS, Philip E. "Minimalist Fiction as 'Low' Postmodernism". *Genre*. 1991. 45-62.
- . *Deep Surfaces: Mass Culture & History in Postmodern American Fiction*. London. 1997.
- SODOWSKY, Roland. "The Minimalist Short Story: Its Definition, Writers, and (Small) Heyday." *Studies in Short Fiction*. Volume 33, issue 4. 1996.
- SOJA, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space and Time in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989. 246.
- STONE, Robert. *Introduction to The Best American Short Stories*. Katrina Kenison (ed.). NY: Houghton Mifflin, 1992.
- STRAND, Mark. "From the Academy of Revelations". *The New Republic*, 1992. 35. n.p.

- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington, 1993.
- STROKES, John. "Introduction". In John Stokes (Ed.). *Fin de Siècle/Fin de Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. Houndmills: Macmillan, 1992.
- STULL, William L. "Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver". *Philological Quarterly* 64. 1985. 1-15.
- SUKENICK, Ronald. "The Death of the Novel and Other Stories". In *The Death of the Novel and Other Stories*. New York: Dial, 1969.
- TEACHOUT, Terry. "ARE THESE YOUR CHILDREN?". *National Review*. 1986.21.
- This is not an exit: The fictional world of Bret Easton Ellis*. Dir. Gerald Fox. FRF, 1999.
- TRUSSLER, Michael. "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver". *Studies in Short Fiction* 31. 1994. 23-37.
- TYRNAUER. "Who's afraid of Bret Easton Ellis?". *Vanity Fair*. 1994. 101.
- VOLOSINOV, V.N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. Ladislav Matejka and I.R.Tutnick. New York: Seminar Press, 1973.
- WALDREN, Murray. "Lit. grit invades Ozlit". *Australian Magazine*. June 1995:13.
- WANT, Christopher. "Minimalism." *The Dictionary of Art*. Jane Turner (Ed) . 21. 1996: 645-647.
- WEBSTER Duncan. *Looka Wonder! The Imaginary America of Popularist Culture*. London: Comedia, 1988.
- WILLIAMS Rosalind *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*. Berkeley: U of California P, 1982.
- WILLIAMSON, Judith. *Decoding Advertisements*. London: Marion Boyars, 1978. 12.
- WINCHELL Mark Royden "Fantasy Seen". In David Fine (Ed.). *Los Angeles in Fiction*. Albuquerque: U of New Mexico P, 184. 147-86.

- WINTER, Gibson. *America in Search of Its Soul*. Morehuse Publishing Company, 1996.
- WOLFE, Tom. "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel". *Harper's Magazine*. November, 1989. xi-vi.
- WOLLHEIM, Richard. "Minimal Art." 1995. In *Minimal Art: A Critical Anthology*. Ed. Gregory Battcock. Berkeley. 387-399.
- YOUNG, Elizabeth and Graham Caveney. *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*. London: Serpent's Tail, 1992.
- ZOLINE, Pamela. "The Heat Death of the Universe". 1967. In *The Heat Death of the Universe and Other Stories*. Kingston, NY: McPherson, 1988.