

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### ENCONTROS AFETIVOS EM UMA CATEDRAL

Genilda Azerêdo (UFPB)  
genilda@cchla.ufpb.br

RESUMO: Tomando como ponto de partida discussões sobre estética e política e sobre o poder da literatura, propomos a análise do conto “Cathedral”/ “Catedral”, do escritor estadunidense Raymond Carver, tendo como foco a articulação entre alteridade e afeto. Quatro autores, em especial, serão acionados para fundamentar a discussão: Mario Vargas Llosa, com seus textos sobre a literatura e a vida; Tzvetan Todorov, com suas reflexões sobre o poder da literatura; Jacques Rancière, com sua proposta sobre a partilha do sensível; e Susan Sontag, com sua contribuição sobre a função da arte. Procuraremos valorizar o lugar do afeto na relação de encontro gradativamente construída entre o personagem cego e o narrador, fato que ilustra um processo de tornar-se outro através da potencialidade de afetar e ser afetado. Também daremos especial atenção à metáfora da catedral e à sua relação com o significado da narrativa em termos mais amplos. Argumentamos que o efeito resultante do encontro afetivo, no âmbito do universo diegético, tem grande ressonância sobre o leitor, constituindo-se, portanto, paradigmática do poder da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa contemporânea; afeto; alteridade; “Catedral”

Saiba que os poetas, como os cegos/  
podem ver na escuridão.  
(Chico Buarque)

Em *A verdade das mentiras*, Mario Vargas Llosa enaltece a função da ficção ao afirmar que a mesma possibilita o exercício da alteridade e da liberdade: “Sair de si mesmo, ser outro, ainda que seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo e de experimentar os riscos da liberdade” (2004: 19). O autor tem como pressuposto o ato de leitura de textos literários. Podemos ser outros quando lemos sobre outros e nos envolvemos com seus dilemas, suas emoções e vivências. Fazer equivaler “ser apenas eu” à escravidão e “ser outro” à liberdade constitui um convite irresistível à alteridade. De fato, a literatura é esse universo povoado de personagens, subjetividades, conflitos e experiências com que, às vezes, podemos nos identificar, mas do qual, muitas vezes, nos distanciamos, através da diferença ou da recusa ao outro. A

palavra “riscos”, associada à experimentação da liberdade, chama a atenção para o fato de que nem sempre a liberdade é confortável; conseqüentemente, nem todo mundo quer sair de si mesmo, quer ser outro, ainda que através da fantasia.

Tzvetan Todorov, em “O que pode a literatura?”, também ressalta a questão da diferença, do encontro com outros indivíduos, na leitura de textos literários. Todorov argumenta que “quanto menos essas personagens se pareçam conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo assim nosso universo” e possibilitando “a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos” (2009: 81). Talvez o argumento mais potente e desafiador de Todorov nesse texto seja este: “O horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema de ligação humana” (2009: 81). Se acreditarmos em tamanho potencial atribuído à literatura, temos, não apenas como leitores, mas, sobretudo como professores, um material riquíssimo a oferecer a nossos alunos – a possibilidade de encontro com a diferença, com o outro, de modo que possamos aprender não apenas “um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós” (Todorov 2009: 81). Porém, surge uma dificuldade, já antecipada por Vargas Llosa, acima: nem todos se mostram abertos para a experimentação da novidade, da diferença, do desconhecido. Como podemos exercitar tal abertura e acolher os riscos inerentes à sua liberdade? Creio que a resposta se encontra na própria literatura, especificamente em textos que explicitamente dramatizam o medo da alteridade, o temor daquilo que soa estranho; textos que conotam e materializam tanto a dificuldade quanto a possibilidade do encontro da diferença, de modo a potencializar e adensar a crença de Vargas Llosa.

Tal é o caso do conto “Cathedral”/“Catedral”, do escritor Raymond Carver e a história do personagem cego. Tudo nesse conto parece convergir para a experimentação da alteridade, seja dentro da própria diegese narrativa, seja quando consideramos o leitor e a avaliação que o mesmo faz a partir dos movimentos de identificação e alteridade engendrados através dos diferentes personagens. Mas de que modo, inicialmente, a narrativa constrói o encontro da diferença? De que modo, eventualmente, tal encontro reverbera no leitor? Que poder, que potência tal reverberação possui, quando pensamos na política da ficção? Para Rancière, “atos estéticos [são] configurações da experiência que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (2005: 11). Interessa-nos, portanto, não apenas identificar esses novos modos de sentir, mas, sobretudo, refletir sobre como tais sensibilidades podem contribuir para o surgimento de novas formas de subjetividade política.

A partir da palavra-chave do próprio título, partilha, em seu livro *A partilha do sensível*, Rancière faz referência à relação entre sujeito e espaço e à relação disso com um caráter político: “partilha” tanto denota “partes exclusivas” quanto “um comum partilhado” (2005: 17). Ele explica: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2005:17). Tal argumento ganha ainda mais realce quando declara que “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares” (2005: 17). O que se vê? O que se mostra?

O que se vê a despeito de não ser (ou de ser pouco) mostrado? Quem vê? Quem é visto? Quem tem poder de mostrar, de dar a ver, aquilo que quase nunca se vê? Essas são questões desde sempre imbricadas em relações de (falta de) poder, e o que Rancière propõe é exatamente uma atitude que seja capaz de interferir nessas relações, constituindo-se como ação política.

A hipótese aqui colocada é que o conto de Carver, ao construir um microcosmo de relações entre três personagens – um que vem de fora, tanto em termos espaciais quanto subjetivos e adentra uma (até certo ponto) confortável configuração espacial –, aciona questões ligadas a travessias de fronteiras, perturbação de subjetividades, vivência de novas emoções, aprendizados afetivos importantes.

As três personagens centrais do conto são o cego, a mulher amiga do cego e o narrador-personagem, casado com a mulher amiga do cego. Esses personagens já são anunciados na primeira frase do conto: “Este homem cego, um velho amigo de minha mulher, estava a caminho para passar a noite” (Carver 1993: 2659). O fato de o narrador ser o marido, alguém que não conhece o cego, e não a esposa, que é amiga do cego, já se faz relevante para o tipo de narrativa que vamos ler, em termos do ponto de vista adotado. Se, sobre o cego, o marido só sabe informações de segunda mão, contadas pela esposa, que efeito isso tem? De que modo o não-conhecimento sobre determinado personagem legitima, credencia alguém a contar sua história? Como contar a partir de fontes de segunda mão? E, ainda mais importante, de que modo a postura preconceituosa do narrador influencia em sua narração? Toda essa questão ligada ao narrador ganhará uma nova dimensão quando da chegada do personagem cego, da convivência entre os três, já que teremos a possibilidade de comparar suas diferentes perspectivas e caracterizações subjetivas. Ou seja, o leitor desconfia, desde o início da narrativa, da limitação de visão – miopia – que o narrador possui. Esta limitação de visão se configura tanto em termos referenciais – o narrador realmente não viu muito daquilo que ele narra – quanto ideológicos.

Como Robert (personagem cego) e a esposa são amigos de longa data (em um tempo anterior que não inclui o marido), a relação entre os dois é caracterizada pela cumplicidade e confiança mútuas. É exatamente em nome dessa amizade que Robert está vindo visitar o casal. De modo contrário, a reação do marido à sua vinda denota não apenas um profundo incômodo, mas também um posicionamento altamente preconceituoso e discriminatório em relação à cegueira. Como ele diz, logo no início da narrativa: “Eu não estava entusiasmado com sua visita. Ele não era ninguém que eu conhecesse. E o fato de ele ser cego me incomodava (...). Um homem cego em minha casa não era algo que eu aguardava com interesse” (Carver 1993: 2659). E eis que o leitor compreende a razão da escolha de Carver pelo marido como narrador: não é tanto sua versão ou caracterização de Robert que se faz relevante para o enredo, mas, paralelamente, como a percepção que o marido-narrador tem do cego, deste outro sujeito (personagem fisicamente cego) possibilita o desnudamento da própria subjetividade do marido (personagem espiritualmente cego).

É importante considerar a função que a mulher exerce na aproximação afetiva entre narrador-personagem e Robert. Sabemos que ela já trabalhou para Robert, lendo

livros para ele, que quando se separaram – porque ela se casou e foi morar em outra cidade – os dois continuaram se relacionando através de gravações enviadas em tapes.

A mulher também tem um traço de sensibilidade associada à escrita de poemas: “Ela estava sempre tentando escrever um poema. Ela escrevia um ou dois poemas a cada ano, geralmente depois que algo realmente importante tivesse acontecido a ela” (Carver 1993: 2659). Um dos seus poemas é sobre a sensação de ser tocada pelos dedos de Robert em todo o seu rosto, lábios, nariz e pescoço, uma experiência que ela nunca esqueceu e que foi guardada através da poesia. Também percebemos todo o cuidado que ela tem para fazer o amigo sentir-se confortável em sua casa; chega, inclusive, a pedir ao marido para agir com o mesmo intuito.

Partilhamos com o marido-narrador três momentos de conhecimento acerca de Robert: primeiro, conhecendo-o apenas através dos relatos da esposa, transmitidos pelo marido; segundo, através dos diálogos entre marido e mulher, quando esta conta, por exemplo, sobre Beulah, a esposa falecida de Robert; terceiro, após sua chegada, tendo acesso às descrições e impressões que o marido vai oferecendo – em geral, resultantes de uma visão estereotipada, fincada na ignorância e surpresa diante do outro, considerado diferente pela cegueira física. Enquanto a mulher age naturalmente com Robert, inclusive dando-lhe indicações sobre como se locomover pela casa, o marido não sabe o que dizer, ou diz o que não deve. A nós, leitores, chega a confessar que nunca tinha conhecido antes alguém que fosse cego. E estranha que uma pessoa cega possa ter barba; fica admirado por saber que ele fuma; observa que este cego não usa bengala ou óculos escuros. E que ele sabe como localizar cada porção de comida em seu prato, usando adequadamente os talheres.

Quando relata o casamento de Robert com Beulah, o narrador comenta: “Foi um casamento pequeno – quem gostaria de ir a um casamento desses, em primeiro lugar? – apenas os dois, além do pastor e de sua esposa” (Carver 1993: 2661). Eventualmente, o narrador avalia a vida a dois de Robert e Beulah, e diz ter sentido pena dela:

Imagine uma mulher que nunca poderia se ver como era vista aos olhos do amado. Uma mulher que ia vivendo dia após dia e nunca receber o menor elogio do seu amado. Uma mulher cujo marido nunca poderia ler a expressão em seu rosto, fosse de tristeza ou algo melhor. (Carver 1993: 2661)

O trecho ressalta o olhar do outro na relação amorosa: ver-se como é vista pelo outro; perceber-se como leitura na expressão do outro. O problema é que o narrador vincula a visão apenas ao aspecto físico, percepção que denuncia certa arrogância e sentimento de superioridade em relação ao outro; afinal, desde sempre sabemos que não se vê alguém apenas com olhos físicos. Além disso, quando consideramos a relação de casal que o narrador e sua esposa têm, fica evidente que mesmo podendo fisicamente ver, o narrador é afetivamente cego em relação à esposa. Ou seja, sua

visão distorcida do casal Robert-Beulah lança luz, ironicamente, e pelo avesso, sobre a própria relação que ele, narrador, tem com sua mulher.

Se essa é a primeira vez que conhece uma pessoa cega, suas expectativas a respeito de Robert e a negação das mesmas advêm da construção de uma imagem que culturalmente circula sobre cegos – uma imagem adquirida tanto através de leituras – “Lembro que tinha lido em algum lugar que os cegos não fumavam, porque, segundo especulação, eles não podiam ver a fumaça que inalavam” (Carver 1993: 2663) – quanto através do cinema: “Minha ideia sobre a cegueira vinha do cinema. Nos filmes, os cegos se moviam devagar e nunca sorriam. Às vezes, eram guiados por cães-guia” (Carver 1993: 2659). Trata-se de exemplos que nos ajudam a refletir sobre como adquirimos conhecimento sobre o outro, o não-familiar, supostamente diferente: que fontes nos ensinam? Que imagens nos chegam? Que saberes construímos a partir daquilo que ouvimos, lemos ou vemos?

O leitor logo percebe que o conto de Carver quer se contrapor às ideias estereotipadas e redutoras, representadas, metonimicamente, através do narrador, sobre a cegueira física. Citando novamente Vargas Llosa, “a literatura é sempre – mesmo que não o pretenda nem o perceba – sediciosa, insubmissa, revoltada: um desafio ao que existe” (2004: 360). De que modo Carver constrói sua narrativa para ser um desafio ao que existe?

Não demora muito para que o leitor perceba o jogo de posições ocupadas pelos personagens. As conversas iniciais, antes, durante e após o jantar, tendem a mostrar a cumplicidade entre Robert e a amiga, de um lado, e a exclusão do marido, de outro. São vários os momentos em que o marido se sente à margem das conversas, como se sendo ignorado pelos dois. É como se ele não soubesse interagir, não soubesse partilhar. O constrangimento se intensifica quando a mulher retira-se momentaneamente da sala e deixa o marido e Robert sozinhos: “Eu não queria que me deixassem sozinho com um cego” (Carver 1993: 2664). Mas a situação logo muda – primeiro, por conta da mediação da bebida; depois, por conta da maconha que fumam juntos.

Quando a mulher volta à sala e sente o cheiro da maconha, dirige um olhar agressivo, selvagem, ao marido; e surpreende-se com o amigo: “Robert, eu não sabia que você fumava”. Ao que ele responde: “Agora eu fumo, minha querida. Há uma primeira vez para tudo” (Carver 1993: 2664). A situação demonstra a abertura de Robert para a experimentação, a novidade, o desconhecido, e serve de contraponto aos valores conservadores e preconceituosos do marido, estreitamente fechado em si mesmo – portanto, escravo de si, tomando a fala de Vargas Llosa acima. Haverá um outro momento na narrativa quando a mulher adormece no sofá, e os dois assistem à TV, quando Robert também comenta sobre a possibilidade de novas vivências: “Está tudo bem comigo. O que você quiser assistir está bom. Estou sempre aprendendo alguma coisa. Aprender não acaba nunca. Não vai me machucar [doer], aprender alguma coisa hoje à noite. Tenho ouvidos” (Carver 1993: 2665). O leitor logo percebe que sua fala serve como contraponto à má-vontade do narrador-marido em também tentar aprender algo novo, sair de si mesmo, através do convívio com esse mais recente conhecido. O trecho “[n]ão vai me doer aprender algo novo hoje à noite. Eu

tenho ouvidos” também chama a atenção para o grau de afecção de certos aprendizados. Além disso, assim como o faz *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, a narrativa de Carver nos faz refletir sobre os diferentes tipos de cegueira e sobre as formas variadas como nossos sentidos – visão, tato, olfato, gosto, escuta – aprendem e apreendem o mundo, as relações, as subjetividades, dando-nos a chance de afetar e sermos afetados.

Chama a atenção o fato de que a TV serve de mediação para o momento mais importante do conto. Em geral, criticada pela superficialidade e banalidade de seus programas, a TV, no presente contexto, constitui um elemento relevante e funcional para estabelecer uma relação afetiva entre Robert e o narrador. Isto acontece porque, sendo um aparato doméstico, pode inicialmente aproximar sujeitos através do conhecido. Por outro lado, sendo um veículo audiovisual, pode apenas ser ouvido por Robert, dando a chance ao narrador – que pode ouvir e ver – de também comentar sobre o que estão vendo. Essa diferença de “apreensão” do material veiculado pela TV demonstra que muitas vezes não vemos aquilo que vemos. Ou o vemos superficialmente. Portanto, é a não-visão física de Robert que força o narrador a tentar ver melhor, ver mais de perto, mais verdadeiramente.

O desafio adquire um ponto alto quando eles se deparam com um programa sobre catedrais, e quando, momentaneamente, o dado de visualidade prevalece sobre o dado de narração verbal. O silêncio na tela, cujo foco agora é o dado imagético, força o narrador do conto a dizer algo, a comentar aquilo que é mostrado, a oferecer, de modo improvisado, a banda sonora. Duas questões aqui se fazem relevantes: a denúncia – ainda que implícita – da exclusão de espectadores cegos no contexto de programas de TV; a percepção da diferença, pelo marido, e o gesto sensível de sanar a diferença, ou de contribuir para que a diferença produza algo positivo. O diálogo efetivo entre a ‘narração’ imagética do programa de TV, a narração verbal do marido e as perguntas de Robert são o primeiro indício da mudança na interação entre eles.

A complexidade do diálogo se intensifica quando o narrador pergunta a Robert se ele sabe o que é uma catedral: “Você tem alguma ideia do que é uma catedral? Entende o que quero dizer? Se alguém lhe diz ‘catedral’, você tem alguma noção do que estão falando? Você sabe a diferença entre uma catedral e uma igreja batista, por exemplo?” (Carver 1993: 2666). Robert então repete as informações que acabara de ouvir do narrador do programa, informações sobre as centenas de trabalhadores que levavam cinquenta ou cem anos para construir uma catedral; sobre o fato de que gerações das mesmas famílias trabalhavam em sua construção; e que os homens que começavam o trabalho de uma vida em uma catedral nunca viviam para ver a realização do seu trabalho. Nesse ponto, Robert chega, inclusive, a fazer uma analogia com o que, em geral, vivenciamos em nossas próprias vidas – nunca vivemos o suficiente para vermos, testemunharmos nossas realizações. Sua tentativa, portanto, é a de aproximar sujeitos e experiências.

A situação logo muda – quanto a quem sabe sobre catedrais – quando Robert sugere, “Mas talvez você possa me descrever uma catedral?” (Carver 1993: 2666). E, ironicamente, a dificuldade ou incapacidade do narrador de fazê-lo, de novo revela

que ver não significa saber. Ao marido-narrador faltam palavras para descrever o que é uma catedral. À medida que Robert faz as perguntas, percebemos quão ignorante é o narrador, quão limitado é seu conhecimento sobre catedrais. A discrepância entre linguagem visual e linguagem verbal torna-se gritante, dando a entender que falar sobre o que vemos constitui uma habilidade à parte e também depende de um conhecimento relacional e sensível sobre o mundo. Também indica que quando falamos sobre algo, quando descrevemos algo, elegemos aspectos sobre os quais falar, sendo a linguagem insuficiente e precária para abarcar a totalidade do objeto. No presente caso, como dissemos, a precariedade se faz mais visível porque o narrador é não apenas limitado intelectual e emocionalmente, mas também esvaziado em termos de religiosidade ou espiritualidade, não tendo crença ou sensibilidade alguma diante da vida. Em momento anterior, quando tentava descrever uma catedral, o narrador referiu-se à sua altura (como a querer tocar o céu), ao tamanho, à espessura, às estruturas de apoio que as catedrais possuem; também mencionou representações esculpidas na parte da frente. E comentou sobre a relação entre catedrais e Deus: “Antigamente, quando os homens construam catedrais, eles queriam ficar perto de Deus. Antigamente, Deus era uma parte importante na vida de todo mundo. Dava pra perceber isso pelo modo como eles construam catedrais” (Carver 1993: 2667).

A fala do narrador instaura uma diferença significativa, quanto ao dado espiritual, entre a época quando se construam catedrais e o tempo contemporâneo ao século XX da narrativa (o conto foi escrito entre 1981 e 1983). É como se as catedrais tivessem perdido sua função mais proeminente, a de aproximar o sujeito de Deus, já que Deus não é mais importante na vida das pessoas. Porém, se o conto é intitulado “Catedral”, a relevância deste signo já é tomada como algo dado. É preciso, pois, continuar refletindo a respeito de sua relevância. Afinal, que “catedral” é esta do título? Que significados o signo “catedral” conota?

Diante da impossibilidade do narrador para descrever uma catedral, Robert lhe sugere fazer um desenho. A parte final da narrativa, cujo foco é a tentativa de desenho de uma catedral pelo narrador e por Robert, acrescenta vários aspectos relevantes: primeiro, temos uma mudança da linguagem multimídia audiovisual (programa de TV sobre catedrais), da linguagem verbal, simbólica (narração do marido), para a linguagem visual, icônica do desenho; da imagem/tela, voz e audição para o sentido do tato, do toque. Segundo, temos a construção do desenho a dois, uma vez que a mão de Robert acompanha o movimento do desenho feito pelo narrador. Em determinado momento, a mulher acorda, e não compreende o que está acontecendo; atônita, pergunta: “O que vocês estão fazendo? Digam, eu quero saber”. Ao que Robert responde: “Nós estamos desenhando uma catedral” (Carver 1993: 2668; grifo meu). E os dois continuam o desenho, apesar dos questionamentos da mulher. Robert inclusive sugere: “Coloque algumas pessoas lá dentro agora. O que é uma catedral sem pessoas?” (Carver 1993: 2668). Robert também sugere ao narrador que feche os olhos. E é assim que o desenho da catedral se conclui: ambos os personagens em pé de igualdade, sem acesso à visão, vendo na escuridão, com olhos de percepção interior. Para o narrador, a experiência não se compara a nada que já tivesse vivenciado. Ele diz: “Meus olhos ainda estavam fechados. Eu estava na minha casa. Sabia disto. Mas

não me sentia como se estivesse dentro de nada” (Carver 1993: 2668). É como se algo profundo lhe tivesse sido revelado, ao modo de uma epifania, que o faz transcender para outro nível de realidade. Ao leitor, não escapa o significado metafórico de religião – re-ligar / re-unir – de que a palavra ‘catedral’ constitui metonímia.

São várias as conclusões a que podemos chegar ao final da leitura: 1. O desenho da catedral possibilitou o encontro afetivo entre os dois personagens; encontro, inclusive, mediado pelo corpo, metonimicamente representado pelas mãos que se sobrepõem e se tocam; 2. O desenho da catedral possibilitou ao narrador a saída de si mesmo, a vivência da alteridade, a compreensão de um aprendizado sobre o outro; 3. A representação da catedral, através do desenho a dois, constitui alegoria de uma vivência também espiritual, ainda que não religiosa. Chama a atenção o fato de que Robert diz “We’re drawing a cathedral”, no plural, o que dota a afirmação de uma coloração conotativa, para além do desenho, da representação icônica. É como se a declaração “estamos desenhando uma catedral” também sugerisse “estamos esboçando um gesto grandioso, quase-sagrado, epifânico, um gesto de acolhimento do outro”. Além disto, “We’re drawing a cathedral” também convoca o leitor para a partilha daquele gesto, para a vivência daquela sensibilidade.

Segundo Melissa Gregg e Gregory Seigworth, “o afeto surge em meio ao entre-lugar: nas capacidades de atuar/agir e na contrapartida, no ato de sofrer a ação” (2010: 1). Citando Freud, os autores ressaltam a potencialidade do afeto como ação, forças de intensidades, forças de encontro, forças que permanecem para além da emoção e que possibilitam tanto o movimento quanto a suspensão; ainda: “O afeto marca o pertencimento de um corpo a um mundo de encontros” (Gregg & Seigworth 2010: 1). De um encontro inicialmente caracterizado como visita, mediado pela formalidade e pelo distanciamento, temos o desdobramento para a aproximação, a intimidade e a partilha afetiva entre o narrador e Robert.

Em texto intitulado “A estética do silêncio”, Susan Sontag afirma que “toda época deve reinventar seu próprio projeto de ‘espiritualidade’”; sua noção de ‘espiritualidade’ inclui “planos, terminologias, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem, para a perfeição da consciência humana e a transcendência” (2005: 10). Para Sontag, “na era moderna, uma das mais ativas metáforas para o projeto espiritual é a Arte”. Consideramos que o conto de Carver ilustra, de modo paradigmático, a afirmação de Sontag. Pois se é verdade que o sujeito contemporâneo perdeu sua ligação com Deus, não é menos verdade que a arte continua contribuindo para o surgimento de novas subjetividades – em um movimento que é duplo, inicialmente configurado dentro da diegese, para posteriormente desaguar no leitor. Como argumenta Rancière, “o estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica” (2005: 34). Não sem razão, é a catedral, sua representação – melhor dizendo, sua criação – que constituem a culminância da mediação para o encontro físico e afetivo entre os dois personagens – encontro que registra o nascimento de uma outra subjetividade, evidenciando que, de fato, “a estética se alinha com formas de percepção, sensação e atenção (...); [a

estética se alinha] com o mundo dos sentidos e com o corpo” (Highmore 2010: 121). Ressaltemos que a catedral, inicialmente anunciada no título, portanto direcionada ao leitor de fora, ganha uma expressividade particular dentro do conto, através dos dois personagens, cujo gesto desemboca, em forma de epifania, no leitor. É como se Carver, o autor implícito, nos dissesse: ainda que seja muito penoso, muito difícil, o processo de construção da catedral também é nosso – do leitor, do escritor, do artista; enfim, também e, sobretudo, de sujeitos comuns (como o narrador e Robert, eu-leitora) que se abrem/nos abrimos para acolher o outro em sua diferença. Afinal, como pergunta Robert, “o que é uma catedral sem pessoas?”. Poderíamos também inverter a questão: o que são pessoas sem os vislumbres de construção espiritual, afetiva?

Sem dúvida, a literatura, como fonte múltipla de subjetividades, nos possibilita exercitar diferentes formas de experiência sensorial e afetiva. E isto, como afirma Todorov, sem que o escritor o imponha; antes, ele incita o leitor a formular sentidos e construir interpretações. Concluimos nossas reflexões apropriando-nos das palavras de Todorov:

Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. (Todorov 2009: 78)

Eis o efeito sobre nós que o conto “Cathedral” produziu.

## OBRAS CITADAS

CARVER, Raymond. “Cathedral”. In: George L. McMichael(ed.). *Concise anthology of American literature*. New York: Macmillan, 1993, p. 2658-2668.

———. *68 contos de Raymond Carver*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GREGG, Melissa e Gregory J. Seigworth, (eds). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

HIGHMORE, Ben. Bitter after taste: affect, food, and social aesthetics. In: GREGG e SEIGWORTH, (eds). p. 118-137.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo/Editora 34, 2005.

SONTAG, Susan. *A vontade radical. Estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TODOROV, Tzvetan. O que pode a literatura? *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 73-82.

#### AFFECTIVE ENCOUNTERS IN A CATHEDRAL

ABSTRACT: Based on discussions about aesthetics and politics and the power of literature, we propose the analysis of Raymond Carver's "Cathedral", focusing on the articulation between otherness and affect. Four specific authors back up the discussion: Mario Vargas Llosa and his texts about literature and life; Tzvetan Todorov and his reflections on the power of literature; Jacques Rancière and his notion of sharing the sensible; and Susan Sontag's contributions on the function of art. Our aim is to value the place of affect in the gradually constructed process of encounter between the blind man and the narrator, which illustrates a process of becoming another through the potential of affecting and being affected. We will also pay special attention to the metaphor of the cathedral and its relationship with the narrative's meanings on broader terms. We argue that the effect resulting from the affective encounter in the diegetic universe powerfully resonates in the reader, thus paradigmatically illustrating one of the ways literature can reveal its power.

KEYWORDS: contemporary narrative; affect; otherness; "Cathedral"

Recebido em 5 de agosto de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.