

PARTILHAS DO SENSÍVEL EM “CATEDRAL”, DE RAYMOND CARVER

SHARING THE SENSIBLE IN RAYMOND CARVER’S “CATHEDRAL”

Bernardo Luiz Antunes Soares¹

Genilda Azerêdo²

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito discutir a utilização da metáfora como elemento que propulsiona todo o arco dramático presente no conto “Catedral”, de Raymond Carver. O foco proposto tem como intuito desconstruir estereótipos quanto à caracterização de personagens com deficiência visual, através da transformação sofrida pelo protagonista do conto, que traz consigo uma visão altamente preconceituosa sobre pessoas cegas. A metodologia adotada procurou valorizar, em um primeiro momento, as categorias gerais do conto – narrador, personagens e conflitos –, para, em um segundo momento, focalizar a relevância da metáfora. Para tanto, refletimos sobre o desenvolvimento do potencial sensível e afetivo entre os personagens; os diferentes meios discursivos utilizados para a materialização de uma experiência afetiva partilhada; e as diversas maneiras como a ficção pode alterar ou complementar a compreensão da realidade e da experiência humana. Para a elaboração desta pesquisa, foi realizado um estudo que compreende as funções metafóricas em diversas esferas da sociedade, bem como seu uso e suas qualidades exploradas em textos literários, através de livros e ensaios de teóricos da literatura e do cinema como Viktor Chklovski, Patricia Waugh, Jorge Luis Borges, Raymond W. Gibbs, Jr. e Jean-Claude Carrière. As reflexões aqui elaboradas apontam para um poder importante da metáfora como meio indispensável para a compreensão da subjetividade, sobretudo por desconstruir formas convencionais de comportamento, rompendo com perspectivas pré-concebidas e apresentando novas possibilidades de engajamento afetivo.

PALAVRAS-CHAVE: metaficção; metáfora; Catedral; Raymond Carver.

ABSTRACT

The present work aims at discussing the use of metaphor as an element that determines the dramatic significance in Raymond Carver’s “Cathedral”. The proposed focus has the intent to deconstruct stereotypes concerning the construction of blind characters, through the transformation experienced by the story’s protagonist, who used to have a rather prejudiced perspective about blind people. The research methodology attempted at valuing, in a first moment, general narrative categories of the short story – narrator, characters and conflicts –, so as to concentrate, in a second moment, on the relevance of metaphor. For that purpose, we reflected on the development of the sensible and affective potential between the two characters; the different discursive resources used for materializing an affective and shared experience; and the various ways through which fiction can alter or complement the understanding of reality and human experience. For carrying out this research we considered the functions of metaphor in different social contexts, as well as its use and nature in literary texts, through works by theoreticians of literature and cinema, such as Viktor Chklovski, Patricia Waugh, Jorge Luis

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, sob orientação da Prof.^a Genilda Azerêdo.

² Professora da Universidade Federal da Paraíba, com atuação na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras. Pesquisadora PQ2 do CNPq.

Borges, Raymond W. Gibbs, Jr., and Jean-Claude Carrière. The resulting reflections elaborated here reveal the relevant power of metaphor in the understanding of subjectivity, mainly in what concerns the deconstruction of conventional forms of behavior, thus contributing with breaking away pre-conceived perspectives and giving rise to new possibilities of affective engagement.

KEYWORDS: metafiction; metaphor; Cathedral; Raymond Carver

INTRODUÇÃO

Embora lhe seja atribuída uma aura elitista (somente os mais bem capacitados falantes são capazes de se comunicar pelo seu uso), a metáfora é uma figura de linguagem utilizada com frequência indiscutível no discurso cotidiano e coloquial, predominando em todas as esferas de nossa sociedade. Seu uso é tão onipresente que ela se tornou imperceptível para a maioria das pessoas, que não percebem, por exemplo, que ao fazerem uso de expressões prosaicas como “a perna da mesa”, estão recorrendo à linguagem figurativa.

De fato, a onipresença da linguagem metafórica não se limita ao discurso ou à comunicação entre aqueles que fazem uso da metáfora, mas também à forma como o ser humano pensa e reflete sobre o mundo em que vive. Ao se deparar com conceitos abstratos como amor ou vida, o sujeito frequentemente não consegue compreendê-los por meio de uma linguagem literal, recorrendo a noções metafóricas para interpretar e construir significados que contribuam para sua existência.

Os estudos da metáfora são uma das grandes contribuições da literatura para a compreensão do funcionamento da linguagem e de seus impactos no mundo, advindos desde o tempo quando Aristóteles afirmou em sua poética que “[é] importante [...] ser, acima de tudo, bom nas metáforas” (2008, p. 90). Desde então, o seu uso vem sendo estudado por diversos outros campos, contribuindo para áreas que variam da psicologia à política, passando pela inclusão social, educação, linguística, publicidade, filosofia, entre diversas outras.

Especificamente no campo da literatura, o uso da metáfora contribuiu para a formação de uma linguagem particular, denominada por alguns teóricos como linguagem poética, cuja função (dentre outras) é o desenvolvimento do abstrato e o uso da imagem, que, em sua essência, permite leituras variadas de acordo com a percepção de cada um. Para Chklovski, “a linguagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima” (1976, p. 42) – impressão esta que diz respeito à habilidade que a arte tem de nos sensibilizar, afetando nosso lado emocional e nos direcionando a conhecimentos inesperados e desconhecidos.

Na presente pesquisa, pretendemos abordar como o uso da metáfora no conto “Catedral”, de Raymond Carver, serve para intermediar a construção de uma relação entre dois personagens de experiência de vida diametralmente opostas, provocando, assim, uma transformação interna no personagem principal. Neste conto, os significados metafóricos de “catedral” são construídos gradativamente, em correlação com metadiscursos que conotam características subjetivas das personagens, dizendo de suas limitações e sensibilidades.

A metáfora será discutida a partir das diferentes relações estabelecidas entre as personagens centrais do conto: a mulher, o cego e o narrador-personagem. Segundo Jacques Rancière, “os atos estéticos são configurações da experiência que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (2005, p. 11). O conto “Catedral”, ao inserir na narrativa uma personagem cega como protagonista, provoca uma série de deslocamentos quanto às expectativas que temos em relação ao desconhecido – ou ao que conhecemos através de estereótipos. O confronto e a conciliação acontecem inicialmente no contexto diegético, através da dramatização de ações que se fazem cruciais para a convivência entre as três personagens.

Paralelamente, o universo ficcional, fincado na caracterização de um cego – conseqüentemente, na oposição criada entre ele, que não vê, e os que veem – incita o leitor de

fora a perceber formas diferentes de visibilidade, já que a narrativa sugere novas aprendizagens, através de outros sentidos (aqui, em sentido duplo: como significados; e sentidos ligados à audição; ao tato, ao cheiro, à sensibilidade).

Segundo Bennett & Royle, “characters are the life of literature: they are the objects of our curiosity and fascination, affection and dislike, admiration and condemnation”³ (1999, p. 63). A relação que criamos com personagens, no entanto, resulta de tensões que envolvem todo um repertório cultural, em que questões de (in)visibilidade são significativas. A presente pesquisa sobre Raymond Carver também pretende contribuir com reflexões críticas sobre o escritor em contexto brasileiro, além de oferecer aos leitores em geral a oportunidade para pensar sobre problemáticas que se situam no cerne da relação entre arte/literatura e política, aquilo que estamos denominando, a partir de Rancière (2005), “partilhas de sensível ou de sensibilidade”.

1. Algumas palavras sobre o conto

Inicialmente, pretendemos abordar a análise do conto em duas seções: a primeira, onde são explicitados os níveis metaficcionais e metadiscursivos presentes na narrativa e de que forma estes contribuem para a caracterização dos personagens e incitam reflexões acerca dos temas trabalhados pela narrativa; e a segunda, tendo como foco a metáfora, onde é discutido seu uso para o desenvolvimento do arco dramático do personagem central.

Antes da análise, cabe um resumo da narrativa do *corpus* do presente estudo. “Catedral”, de Raymond Carver, inicia com o personagem principal referindo-se a um amigo de sua esposa, cego, chamado Robert, que viria visitá-los. Robert havia conhecido a esposa do protagonista (também narrador) bem antes dele, quando ela trabalhou como sua leitora pessoal enquanto estava comprometida com outro homem. Ambos se aproximaram em termos afetivos, algo que se manteve mesmo após eles se separarem, quando encontraram uma forma de manter contato através de fitas que gravavam e enviavam um para o outro. No último dia em que trabalharam juntos, Robert lhe pediu para que tocasse seu rosto, uma experiência que a marcou profundamente.

Por intermédio das fitas, a esposa pode relatar a Robert a respeito de seu divórcio e, posteriormente, quando se casou com o protagonista. Robert, por sua vez, pode lhe contar sobre sua esposa e quando esta morreu. Informando sua inexperiência com cegos, o narrador é surpreendido imediatamente quando o conhece, manifestando preconceito e inveja ao ver a atenção que sua esposa lhe dá.

Desconfortável na presença de um cego, ele tenta disfarçar através de conversa casual enquanto, internamente, parece julgá-lo por suas limitações. Os três conversam, jantam e se direcionam novamente para a sala, onde bebem whisky e fumam maconha enquanto assistem à televisão. À medida que a noite avança, a esposa adormece no sofá, e Robert e o narrador iniciam uma discussão sobre catedrais provocada pelo programa documental a que estavam assistindo.

Tentando descrever para Robert o que seria uma catedral, o narrador a princípio demonstra ser incapaz de fazê-lo, até que Robert tem a ideia de que eles desenhem juntos, em uma folha de papel, uma catedral. De mãos unidas e de olhos fechados, ambos narrador e Robert desenham uma catedral, provocando no primeiro um momento emocional fortíssimo que parece despertar dentro dele um lado sensível que até então não tínhamos visto. O conto termina com o narrador extasiado com a experiência que acabara de sentir, contemplando, de olhos ainda fechados, a beleza de seu trabalho.

Para fins de referência, a versão do conto que utilizaremos está presente na coletânea *Concise anthology of American literature*, edição de 1993, da editora Macmillan.

³ “personagens são a vida da literatura: eles são os objetos de nossa curiosidade e fascínio, afeição e desgosto, admiração e condenação” (todas as traduções de textos de língua estrangeira são de nossa autoria).

2. Metaficção e metadiscorso

A metaficção é um conceito que compreende o uso de camadas ficcionais que se interligam umas às outras, expondo, assim, a maneira como a ficção interage com a realidade. Esta interação elucida uma série de questões, entre as quais, a de vir como uma crítica aos métodos de construção ficcionais, além de informar a maneira como nossas percepções acerca da natureza representacional da ficção podem alterar e até recriar a realidade (WAUGH, 1984, p. 2-3).

Segundo Waugh, “[n]ovels are constructed through a continuous assimilation of everyday historical forms of communication”⁴ (1984, p. 5). É através dessa assimilação que a metaficção age, recorrendo a discursos variados para modelar a narrativa central de um texto: denominados de metadiscursos, eles operam uns em relação aos outros em conciliação com o “mundo real” da história, enriquecendo-o por permitir outros canais de comunicação entre os personagens. “Our lives, our real lives, are governed and directed by the stories we read and write”⁵ (MILLER, 1995, p. 66). A metaficção age como uma maneira de analisar os efeitos desta afirmação – como a ficção altera, por exemplo, o nosso modo de pensar?

Em “Catedral”, temos uma predominância maior do metadiscorso do que da metaficção – alguns dos canais de comunicação integrados dentro da narrativa, como o do programa de televisão de caráter documental, não trazem em si a ficção em sua construção. Apesar disso, temos o uso da metaficção logo no parágrafo inicial, quando o narrador-personagem menciona o cinema, proferindo o seguinte: “My idea of blindness came from the movies. In the movies, the blind moved slowly and never laughed. Sometimes they were led by seeing-eye dogs”⁶ (CARVER, 1993, p. 2659).

Em uma primeira instância, tal passagem aponta para a estereotipia ligada ao modo como cegos são vistos no meio cinematográfico, reduzindo-os a clichês de pessoas frágeis e dependentes, cuja deficiência os afeta emocionalmente a ponto de sequer rirem. Neste aspecto, observamos um uso evidente da metaficção com intuito de criticar quanto à criação e perpetuação de representações nocivas de minorias, cimentando em possíveis espectadores a visão do diferente como algo incômodo ou até mesmo algo a ser rejeitado.

No entanto, cabe ressaltar que a obra ficcional não existe sozinha. Referindo-se à literatura, Jorge Luis Borges chama a atenção para um processo que denomina “a ressurreição das palavras” (2001, p. 12), para ressaltar que a obra ficcional por si só é morta, sendo da competência do leitor (ou espectador, no caso do cinema) a tarefa de imbuí-la de vida, de sentido. Em outras palavras, o leitor é um participante ativo na construção de significado, cabendo a ele a função de também questionar aquilo que está lendo. Assim, se tais representações preconceituosas são acatadas sem quaisquer objeções por parte do narrador-personagem, isto acaba por revelar a sua caracterização como alguém sem pensamento crítico e sem motivação para buscar instrução a respeito do que está recebendo como informação.

Miller afirma: “Variations from the norm draw much of their meaning from the fact that they are deviations from the rules”⁷ (1995, p. 70). Destarte, se “Catedral” nos apresenta de imediato ao clichê envolvido na representação de deficientes visuais, o faz com a intenção de confrontá-lo e subvertê-lo ao longo de sua trama, desconstruindo gradativamente esta perspectiva e adicionando nuances e camadas novas que se chocam à percepção inicial do narrador. Inicialmente, isto é feito através da aparência visual de Robert: ao vê-lo pela primeira vez, por exemplo, o narrador dispara: “This blind man, feature this, he was wearing a full beard! A beard

⁴“Romances são construídos através de uma assimilação contínua de formas de comunicação históricas do cotidiano.”

⁵“nossas vidas, nossas vidas reais, são governadas e direcionadas pelas histórias que lemos e escrevemos.”

⁶“Minha ideia de cegueira vinha do cinema. No cinema, os cegos sempre se moviam vagarosamente e nunca riam. Às vezes eles eram guiados por cães-guias.”

⁷“Variações da norma têm muito de seu significado adensado pelo fato de serem desvios de regras”.

on a blind man! Too much, I say”⁸ (CARVER, 1993, p. 2661). Posteriormente, o personagem é mostrado através de ações que vão de encontro à fragilidade que esperávamos de um cego, como o fato deste fazer uso de drogas. Ao final do conto, temos em Robert uma pessoa forte e capaz, em nada se assemelhando às figuras referenciadas naquela passagem pelo narrador, que apenas inspiravam sentimentos de pena e compadecimento nas outras pessoas.

Dessa maneira, a alusão a rótulos perpetuados pelo cinema acaba por trazer uma importância narrativa e social. No primeiro caso, por provocar maior impacto e surpresa, à medida que conhecemos elementos da personalidade de Robert, já que aquilo que ele esperava com base na ficção não se verifica na realidade, o que o força a reavaliar sua visão de mundo superficial sobre o que caracterizaria uma pessoa cega.

Já no segundo (contexto social), por apontar como a falta de maior representação de cegos e a propagação de clichês no meio fictício pode ser prejudicial para a integração dessa minoria na sociedade: ao longo de “Catedral”, somos surpreendidos com as falas preconceituosas do personagem (a forma como ele frequentemente se refere a Robert como “this blind man”⁹ é por si só sintomático disso), frutos de uma pessoa ignorante que temia o que lhe era diferente ou desconhecido e utilizava a ficção para reforçar isso.

Outra camada metadiscursiva é o poema da esposa do protagonista, ao qual jamais temos acesso, mas sabemos que se trata da experiência dela ao ser tocada por Robert. Em um primeiro momento, observamos o uso da arte como forma de externar o que há de emocional naquela experiência, tratando-se de algo profundamente pessoal para ela – e a opção de fazê-lo por meio de uma poesia, que adota uma linguagem figurativa e lírica, acaba por associar-se indiretamente à experiência que ocorrerá no clímax com o narrador.

Além disso, a poesia da esposa complementa a discussão iniciada anteriormente quanto à influência da ficção na vida real: se, no caso da referência ao cinema, víamos a arte como responsável por criar uma imagem dos cegos para o personagem principal, a poesia é o meio encontrado pela esposa para externar sentimentos provocados por uma experiência. Miller propõe uma questão-chave em seu ensaio: seria a ficção responsável por criar o mundo real ou apenas por revelar o que nele já existe? (1995, p. 69). Em “Catedral”, observamos os dois lados desta proposição: tanto o cinema foi capaz de criar a imagem de cegos para o narrador, como o poema revelou o que já havia dentro da esposa do narrador. Em outras palavras, o conto evidencia formas como a arte pode construir a vida e a vida pode construir a arte, sem pender para nenhum dos lados, apresentando uma relação simbiótica em que um se alimenta do outro.

Do ponto de vista da construção de personagem, o fato de a esposa escrever um poema sobre esta experiência com Robert e não haver qualquer menção sobre ela ter escrito algo com relação ao próprio marido demonstra uma certa frieza na relação conjugal, como se nenhuma emoção parecida houvesse sido despertada por eles dois (algo comprovado pelo clímax da história, que só funciona porque toda aquela experiência é nova para o narrador). Assim, a forma apática com que ele descarta o poema contribui para reforçar sua insensibilidade e objetividade. Finalmente, ao comentar sobre o gênero poesia em sua integridade, ele diz: “Maybe I just don’t understand poetry. I admit it’s not the first thing I reach for when I pick up something to read”¹⁰ (CARVER, 1993, p. 2659), uma afirmação que engrandece ainda mais o impacto da transformação dele no desfecho da história, já que em muito lembra um poema de Wordsworth (sobre o qual comentaremos na seção seguinte).

Uma terceira camada metadiscursiva é encontrada nas fitas que a esposa e Robert utilizavam para se comunicar, mantendo a amizade por anos após seu primeiro encontro. As fitas acabam por revelar mais sobre a esposa, que, segundo o narrador, as tinha como um de seus maiores meios de recreação, indiretamente nos fazendo assumir quanto à importância daquele

⁸“Este cego, imaginem isso, tinha uma barba enorme! Uma barba em um cego! É demais para mim.”

⁹ “este homem cego”.

¹⁰ “Talvez eu apenas não entenda poesia. Admito que não é a primeira coisa que eu pego quando quero ler algo.”

relacionamento na vida dela e, por outro lado, ao marasmo de sua vida doméstica e conjugal. Tal afirmação, diga-se de passagem, é verificada novamente no momento em que a esposa, após receber Robert em sua casa, finalmente direciona seu olhar ao marido, que diz em sua narração: “I had the feeling she didn’t like what she saw. I shrugged”¹¹ (CARVER, 1993, p. 2662). E embora, assim como no caso do poema, tampouco tenhamos acesso ao conteúdo das fitas, estas ainda assim servem para acrescentar ainda mais ao trabalho feito com os sentidos do corpo ao longo do conto – se em circunstâncias normais, ambos se comunicariam através de cartas, fazendo uso da visão, aqui eles se utilizam da audição para se comunicar, transformando cartas em fitas/vozes.

A quarta e quinta camadas são o programa de televisão sobre catedrais, que incita todo o clímax do conto, e o eventual desenho da catedral. Aqui observamos novamente a conversão de uma mensagem em outra: se o programa de caráter documental tem como público-alvo as pessoas que podem ver, exibindo longas tomadas das catedrais na Itália, em alguns momentos, sem qualquer auxílio sonoro, o desenho, por outro lado, é feito em conjunto por Robert e o protagonista como forma de traduzir e interpretar o conteúdo do programa. Curiosamente, ambos são meios imagéticos, embora nós, como leitores, tenhamos acesso a eles unicamente através das palavras do narrador, ao passo que Robert tem acesso ao documentário através das descrições do narrador e ao desenho através do tato. Desta forma, o conto também nos convida a refletir sobre novas maneiras de nos expressarmos. Como discutiremos na seção seguinte, se o objeto pode ser repensado através de diferentes perspectivas, a própria forma como esse objeto é expresso também o pode, a depender do efeito que se deseja representar.

Para finalizar esta seção, é interessante observar que, por estarmos lidando com um narrador em primeira pessoa, este possui domínio total sobre a história. “To tell a story is to claim a certain authority, which the listeners grant”¹² (CULLER *apud* BENNETT, ROYLE; 1999, p. 59), algo evidenciado no momento que o protagonista refere-se ao ex-marido de sua esposa dizendo: “– why should he have a name? He was the childhood sweetheart and what more does he want –”¹³ (CARVER, 1993, p. 2662). Aqui há uma quebra da quarta parede e identificamos o narrador se direcionando diretamente ao leitor, expressando com isso seu absoluto poder sobre a história e o fato de nós, que o estamos lendo, nos encontrarmos à mercê dele.

No entanto, se tal quebra da quarta parede poderia ter o efeito de salientar a ficcionalidade da trama e, com isso, comprometer nosso envolvimento com a mesma, o que temos aqui é o que Bennett e Royle chamam de “reality effect” (1999, p. 74-75), provocado pela sensação de estarmos escutando alguém nos relatando isso em um efeito de conversa. Bennett e Royle caracterizam esse efeito por um sentimento forte de estarmos escutando uma voz real, natural, que emprega o uso de uma linguagem conversacional – caracterizada, entre outras coisas, por itens lexicais e sintáticos, uso do presente, repetições e pelo fato do narrador direcionar-se a nós.

Tal passagem, contudo, nos conscientiza da visão deliberadamente seletiva do personagem. Na passagem supracitada, fica evidente seu desinteresse e ciúme do ex-marido da esposa, castigando-o ao lhe negar até mesmo um nome, um espaço maior na narrativa, mantendo-o como uma incógnita para o leitor. Da mesma forma, o narrador acaba por apressar passagens da vida da esposa no início do conto por delas não ter tido contato direto, dando origem, assim, a outra camada metadiscursiva por constituir-se como um relato de segunda mão das experiências da esposa.

Algo ainda mais revelador ocorre no caso de Robert. Como o protagonista apenas tem contato direto com o mesmo a partir do momento em que este visita sua casa, quando o narrador nos fornece um resumo quanto à vida de Robert, ele está, na realidade, reproduzindo as

¹¹“Eu tinha a sensação de que ela não gostava do que via. Eu dei de ombros.”

¹²“Contar uma história é clamar uma certa autoridade, a qual os ouvintes concedem”.

¹³“– por que ele deveria ter um nome? ele era o amor de infância e o que mais ele queria? –”

informações que lhe foram reportadas por sua esposa. Este relato, portanto, teve o intermédio de uma segunda pessoa na comunicação, que, consequentemente, ajudou a construir em sua mente uma impressão inicial de Robert (conjuntamente com a imagem de cegos que ele apreendeu do cinema).

Tais elementos contribuem para que tenhamos a sensação de acompanharmos a história sob um ponto de vista específico, sem o qual ela não poderia se concretizar. Nesse aspecto, é fascinante como tampouco temos acesso ao conteúdo do desenho feito pelo narrador. Ao mantermo-nos presos à perspectiva do personagem, nos tornamos incapazes de ver o desenho de fato, pois a narrativa termina antes que o narrador abra seus olhos. Em outras palavras, não vemos literalmente aquilo que o narrador não vê. Curiosamente, esta conclusão da história acaba por apresentar um toque de aparente ironia, já que o narrador ainda assim mostra-se capaz de apreciar a beleza de seu trabalho, mesmo mantendo-se com os olhos fechados. Tal decisão traz conotações temáticas relevantes que discutiremos na seção seguinte.

3. Metáfora e partilhas do sensível

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”: é esta citação do Livro dos Conselhos que José Saramago opta por utilizar como epígrafe para seu romance *Ensaio Sobre a Cegueira*. Embora uma epígrafe não componha propriamente a narrativa de um romance, ainda assim constitui uma fonte de significação importante para a compreensão de determinadas nuances através da combinação intertextual entre uma citação pertencente à outra obra e aquela que se segue.

A dicotomia entre olhar e ver sugerida por esta epígrafe é algo que, em maior ou menor grau, encontramos não apenas na obra de Saramago, mas ao lidarmos com a teoria de imagem em geral. Jean-Claude Carrière chega a mencionar uma habilidade rara, a de “ver sem olhar, ouvir sem escutar” (2015, p. 22). Como o desfecho de “Catedral”, esta descrição parece conter uma ironia em si ao descrever ações aparentemente contraditórias: como é possível ver sem olhar (ou ouvir sem escutar)?

No entanto, ela abriga uma metáfora importante: o de não se ater às superficialidades e ser capaz de ultrapassar impressões captadas por intermediários que podem confundir e até distorcer o objeto, assimilando significados sutis ou escondidos que revelam o objeto em sua essência, mas requerem um pouco mais de reflexão. Olhar, portanto, constitui uma ação superficial, um primeiro contato com a imagem que envolve a sua apreensão em um nível mais básico. Ver, por outro lado, é uma ação bem mais complexa. É através do ato de ver que construímos uma visão dos objetos e do mundo, um processo de atribuição de significado e sentido que demanda um procedimento mais aprofundado que intersecta nossos processos cognitivos e emocionais. Para ver, deve-se ter um domínio do pensar e sentir.

Deste modo, embora comumente associado com os órgãos oculares, ver não se limita à captura da imagem por meio de nossos olhos. A visão da imagem é criada a partir de nossa mente em conciliação com todos os outros sentidos do corpo e não apenas um. Com isso, o momento em que o narrador exclama, “It’s really something”¹⁴ (p. 2668), com relação ao seu desenho, mesmo estando de olhos fechados, a contemplação da beleza do desenho é feita pelo personagem principal, pois ela transcendeu o objeto físico e materializou-se em sua mente.

Este momento nos faz lembrar o conceito de “inward eye” (“olho interno”) do poeta inglês William Wordsworth, que em seu poema “I wondered lonely as a cloud”, manifestava a ideia de que a visão poderia ser realizada pela mente sem o intermédio dos olhos e que esta era tão poderosa quanto a visão exterior. Naquele poema, a lembrança de um evento (vivenciada pelo “olho interno”) é capaz de provocar no eu lírico as mesmas emoções que ele tinha vivenciado no tempo real do evento. Finalmente, como observado na seção anterior, quando consideramos o poema da esposa, a falta de familiaridade do personagem com a linguagem

¹⁴ “É realmente algo”.

poética serve para amplificar ainda mais o impacto da transformação dele no desfecho do conto – Gibbs aponta que as metáforas mais eficazes seriam aquelas que trariam um valor de surpresa (1994, p. 128).

Podemos também relacionar o conto com a concepção de “olho espiritual” do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (AMSTUTZ, 2015), que instruía o sujeito a primeiramente fechar os olhos para poder observar a pintura através do olho espiritual. Para Friedrich, deve-se pintar não apenas o que há fora de si, mas também o que há dentro de si. Apenas após a visão através do interior é que o pintor poderia começar a pintar suas obras. Estes procedimentos descritos por Friedrich são seguidos pelo personagem em “Catedral” quase que em sua totalidade, mesmo que toda a sua caracterização nos leve a crer que ele não conhecia a obra de Friedrich. Contribuindo ainda mais para essa ligação é o fato de Friedrich nomear seu olho de “espiritual”, uma designação que traz conexões temáticas fortíssimas com a narrativa-objeto desta discussão (como discutiremos adiante).

Em adição, uma outra ironia é suscitada pelo desfecho do conto: para ganhar a habilidade da visão, o protagonista teve que ser ensinado por um cego. Aliás, não apenas ensinado, mas temporariamente transformado em um também, já que ele voluntariamente renuncia ao uso dos olhos como intermédio para esta contemplação. Assim, o que observamos é uma inversão de papéis que complementam a discussão sobre estereótipos iniciada desde o primeiro parágrafo do conto: aquele que, a princípio, era capaz de ver, na verdade, revela-se cego e o cego era o que trazia consigo a capacidade de visão. Desta maneira, o que é trabalhado também é a habilidade de empatia no protagonista, uma forma quase literal do ditado “enxergar o mundo com outros olhos”.

O que Saramago e Carver nos ensinam com suas respectivas obras é que a visão é intimamente relacionada com a nossa humanidade. Uma das passagens mais reveladoras de *Ensaio sobre a cegueira* traz o narrador ponderando que “ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos a dizem, e não a poder ver” (2014, p. 233). No entanto, se este ato de ver poderia ser inicialmente confundido com o ato físico de enxergar, logo em seguida é retificado em uma descrição sobre um outro personagem da história, o rapazito estrábico, que, mesmo cego, encontrava-se feliz por ter recebido sapatos: “nem chega para o entristecer o facto de não poder vê-los [os sapatos]. Por esta razão, provavelmente é que não vai como um fantasma” (2014, p. 233).

A cegueira que acomete o mundo naquela obra é uma cegueira com implicações físicas, mas também metafóricas: ela destitui aqueles personagens de vida. Ver é viver, portanto. Ao serem incapazes de fazê-lo, aquelas pessoas transformam-se em fantasmas (não deixa de ser fascinante o fato de que tanto os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* quanto o narrador de “Catedral” não possuem nomes – tendo em vista que o nome constitui a marca principal da identidade de uma pessoa, esta é mais uma evidência quanto à relação entre a inabilidade de ver e a falta de humanidade). Em determinado momento, um dos personagens chega a exclamar: “Já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos” (2014, p. 241).

A metáfora de “ver é viver” também é empregada por Carver em “Catedral”. Para isso, é importante conceituar as formas de ver e viver presentes no conto e como estas se relacionam – se, como estabelecemos antes, ver é um processo altamente interno, que não corresponde automaticamente à habilidade de enxergar, viver também segue o mesmo padrão: a vida não é externa, tornando-se apenas satisfatória quando corresponde aos sentimentos. De início, observamos o narrador de “Catedral” em suas atitudes desinteressadas, não propriamente tristes, mas tão destituídas de emoção que o mesmo se equipara aos fantasmas de *Ensaio sobre a cegueira*. Ele parece levar uma vida que não é vivida, portanto, algo que se assemelha ao fenômeno da automatização definido por Chklovski: “se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido. Assim a vida desaparecia, se transformava em nada” (1976, p. 44).

Para Chklovski, a automatização ocorria quando as ações se repetiam sem variações, o que estimulava um modo de vida maquinal em que o ser humano não escapava de hábitos rotineiros e mecânicos, contribuindo para um engessamento (ou até mesmo uma regressão) intelectual e sensível. Para quebrar este efeito, Chklovski apontava para uma qualidade única da arte, a qual denominara de singularização. Sobre isto, ele explica:

O procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado: a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já 'passado' não importa para a arte (1976, p. 45).

A singularização, em outras palavras, seria um elemento catalisador da epifania. Ela impulsionaria um despertar no personagem (e no leitor), um momento de descoberta que altera o seu modo de pensar e sentir. Seu próprio modo de perceber o tempo passa a ser intensamente relativizado, dilatando-se para comportar a carga de informações que aparece. Em “Catedral”, podemos definir o ato do desenho tanto como um momento de singularização do objeto (a própria catedral) como um momento epifânico para o narrador.

A questão fundamental da singularização, no entanto, é que, segundo Chklovski, ela ocorre “quase sempre que há imagem” (1976, p. 50). É por esta razão que esta teoria se relaciona tanto ao uso de metáforas. A metáfora traz consigo uma vivacidade na expressão de suas ideias, que ocorre por possuir uma habilidade imagética poderosa, podendo, assim, ser visualizada na mente do falante e do interlocutor.

Tal habilidade imagética da metáfora é algo que a torna particularmente atrativa para ser explorada pela arte que, segundo Potebnia, não existiria sem a imagem (*apud* Chklovski, 1976, p. 39). Chklovski, trabalhando a partir de Potebnia, reduz ainda mais o escopo, afirmando que: “A poesia é uma maneira particular de pensar, e um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma 'sensação de leveza relativa' e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia” (1976, p. 39). Em outras palavras, é a vivacidade da imagem que é responsável pelo elemento emocional do conto.

Ao procurarmos por descrições quanto aos efeitos emocionais da arte, nos deparamos com diversas citações que entrelaçam os sentidos, salientando o poder da mente em exteriorizar essas emoções. Se Chklovski menciona essa “sensação de leveza relativa”, Jorge Luis Borges afirmava, por exemplo, que aquilo mexia “com todo meu ser, minha carne e meu sangue” (2001, p. 14) e Carrière descreve a sensação como uma “forte impressão física [...] de que o filme, aquela fina membrana transparente, na qual as imagens se fixam e movimentam, pode nos tocar diretamente” (2015, p. 47). Observamos, assim, a convergência de sentidos aqui: aquilo que é apenas visível e imaterial é imbuído com tanta vida que se torna capaz de tocar, exercer o sentido do tato.

No entanto, esta apreciação interna sobre a beleza do desenho não revela algo apenas sobre seu narrador, mas também sobre Robert e até mesma a esposa. Com relação a esta última, o final remete ao momento em que Robert pediu para lhe tocar o rosto, levando-nos a crer que a experiência vivenciada pelo narrador durante o desenho da catedral foi similar à da esposa naquele momento.

Com Robert, por sua vez, é significativa uma reflexão anterior do protagonista quanto ao relacionamento de Robert e sua esposa. Para o narrador, a incapacidade de enxergar tornava Robert impossibilitado de elogiar a beleza de sua esposa, o que certamente deveria deixá-la triste. No entanto, como já explicitamos, a beleza não é uma questão de olhar, mas de visão – ela requer, portanto, uma sensibilidade que o narrador não possuía naquele momento. Assim, a informação acaba por ter um efeito retroativo inverso, informando-nos quanto à tristeza do próprio relacionamento entre o narrador e sua esposa. É a sensibilidade que dá valor ao elogio à

beleza, e não a capacidade de enxergar – sem esta, o elogio torna-se vazio. Desta maneira, o conto nos induz a refletir sobre novas formas de enxergar e sentir o belo sem fazer uso dos olhos – o que nos leva à conclusão de que estas formas eram praticadas pelo personagem, enriquecendo, desta forma, a sua caracterização.

Uma outra qualidade da metáfora elaborada por Gibbs seria a hipótese da inexpressibilidade (1994, p. 125), que seria a conjuração da metáfora sempre que algo é difícil ou impossível de ser explicado em linguagem literal (embora, obviamente, seu uso não se restrinja a estas situações). A esta hipótese, podemos relacionar uma fala expressiva de Santo Agostinho: “O que é o tempo? Se não me perguntam o que é o tempo, eu sei. Se me perguntam o que é, então eu não sei” (*apud* BORGES, 2001, p. 27).

Tal fala nos leva a pensar sobre como possuímos internamente as noções de termos abstratos – noções estas que podem ser externalizadas diante das circunstâncias ideais –, ainda que estas se manifestem no narrador em um nível inconsciente, adormecido. Borges diz que “cometemos um erro bastante comum ao pensar que ignoramos algo por não saber defini-lo” (2001, p. 26). Apenas por não saber externalizar o pensamento ou o conceito não quer dizer que este não exista.

De início, observamos que, ao ver-se diante da incumbência de descrever o que seria uma catedral, o narrador recorre imediatamente aos elementos físicos da edificação, como no momento em que diz: “Sometimes the cathedrals have devils and such carved into the front. Sometimes lords and ladies”¹⁵ (p. 2667). Esta é uma decisão importante, pois revela por parte dele duas coisas: a primeira é que ele considera ser mais fácil descrever algo físico do que imaterial – o que, por si só, já sintetiza toda a hipótese da inexpressibilidade. Caso o narrador possuísse em si algum tipo de pensamento metafórico, a dificuldade que ele enfrenta em descrever uma catedral seria, no mínimo, atenuada. No entanto, por estarmos lidando com um personagem demasiadamente objetivo, que pensa em coisas de forma sempre literais, a sua dificuldade em se expressar acaba por forçá-lo a utilizar estratégias discursivas, como a de focar-se em uma parte relativamente mais simples de descrever.

A segunda coisa que nos é revelada nesta passagem é a pressuposição por parte do narrador de que um cego se interessaria mais em saber sobre os aspectos físicos de uma igreja, já que não dispõe dos meios para poder enxergá-los (o próprio modo como o narrador questiona Robert quanto à sua falta de familiaridade com catedrais traz isso à tona).

Pensemos no que afirma Gibbs: “Listeners will often recognize the interests and attitudes of a speaker from his or her choice of figurative speech”¹⁶ (GIBBS, 1994, p. 136). Assim, a dificuldade inicial enfrentada pelo narrador não passa despercebida por Robert, trazendo consigo um papel de instigar o diálogo entre os dois. É ela que ativa nele a curiosidade de questionar o narrador quanto à sua falta de religiosidade, levando-o a inferir o desinteresse do narrador e até mesmo seu descaso na forma como escolhe descrever catedrais.

Finalmente, esta fala se relaciona também com uma citação de Chklovski, quando afirma: “o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele” (1976, p. 45). Pois se, como estabelecemos anteriormente, a falta de visão se relaciona a uma vida não vivida, a incapacidade de descrição é um sintoma disto.

Uma outra faculdade da metáfora é o laconismo e a polissemia, a qual Gibbs intitula de hipótese da compactação, sobre o qual ele elabora: “the compactness hypothesis [...] allows people to communicate complex configurations of information that better capture the rich, continuous nature of experience than does literal discourse alone”¹⁷ (1994, p. 125).

¹⁵“Às vezes, as catedrais têm demônios e afins esculpidos na sua fachada. Às vezes, lordes e madames”.

¹⁶“Ouvintes frequentemente reconhecerão os interesses e atitudes do falante por seu ou sua escolha de linguagem figurada”

¹⁷“a hipótese da compactação [...] permite as pessoas comunicarem configurações complexas de informação que melhor capturam a natureza rica, contínua da experiência do que discurso literal sozinho”.

A metáfora tem a capacidade de comunicar ideias complexas e múltiplas através de poucas palavras. Esta complexidade é tamanha que jamais permite que seja possível interpretar uma metáfora em sua integridade, sempre se abrindo a novas e inesperadas leituras. Da mesma forma, a própria presença de diversas metáforas para conceituar determinados elementos sugere uma ausência de uniformidade no pensamento. Gibbs exemplifica, dizendo: “The different metaphorical ways we have for thinking about love suggest that we do not have a single cognitive model for love”¹⁸ (1994, p. 148). Portanto, uma metáfora nunca se esgota, sempre existindo novas coisas a serem descobertas sobre ela.

Tal aspecto é intimamente relacionado à questão da percepção, desenvolvida por Chklovski, que a aponta como principal elemento na construção de significado, ao dizer: “o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de uma maneira de perceber” (1976, p. 41). Em outras palavras, a subjetividade jamais deixa de atuar no processo de compreensão de uma metáfora, sendo, portanto, crucial a decisão de Carver de utilizar um narrador com foco em primeira pessoa para ressaltar estas constantes mudanças de percepção ao longo da narrativa.

Em um primeiro campo, verificamos isso exposto na figura da própria catedral, que se converte em um objeto capaz de gerar uma multiplicidade de sentidos: se, a princípio, o narrador apenas enxerga nela uma construção que não lhe traz qualquer significado mais profundo, posteriormente, ela se transfigura em uma imagem capaz de tocá-lo profundamente e informar uma pluralidade de coisas. A imagem é desconstruída, mas não podemos dizer que ela foi feita de uma vez por todas.

A escolha da catedral como o objeto-imagem que sofrerá estas mudanças graduais de percepção é por si só reveladora em como comunica questões da sensibilidade do personagem. Catedrais, em um primeiro lugar, são símbolos religiosos, convertendo-se em uma metonímia para conceitos como religião, espiritualidade e imaterialidade. Além disso, ao investigarmos a etimologia da palavra religião, observamos que uma das interpretações mais famosas é que a palavra advém do latim *religare*, que significa religar, uma crença cristã de que o sujeito seria religado a Deus – algo que se reflete na fala do narrador, quando ele diz: “In those olden days, when they built cathedrals, men wanted to be close to God”¹⁹ (1993, p. 2667). Esta ligação ainda indiretamente relaciona-se à própria necessidade de conexão sentida pelo personagem – algo salientado no momento em que a esposa comenta que este não tinha amigos.

Tal fala ainda nos faz questionar quanto ao papel da religião atualmente e como esta perdeu sua força quando comparada aos tempos em que se construíam catedrais – algo que, aliado à incapacidade do personagem em descrever uma catedral, salienta sua falta de conexão com o imaterial e a espiritualidade, seja ela de caráter religioso ou não.

Todavia, esse processo de construção de significado não se limita às catedrais, estendendo-se ao próprio Robert. É importante salientar que, diferentemente do protagonista, Robert não demonstra quaisquer sinais de ter mudado com a experiência retratada. Por acompanharmos a narrativa sempre através do ponto de vista de um narrador que não se caracteriza como onisciente, não dispomos de nenhum acesso à psique de Robert. Dessa forma, o que é alterada é a percepção do protagonista quanto a ele. Assim, Robert passa de um cego para um personagem que constantemente nos surpreende e dessa maneira, jamais deixa de mudar à medida que a narrativa se desenrola.

A metáfora, ainda, pode ser uma espécie de termômetro de intimidade entre duas pessoas. Gibbs afirma que: “Metaphorical talk often presupposes and reinforces intimacy between speaker and listener. Intimacy can be enjoyed by all those who are confident that what they say will be

¹⁸“Os modos metafóricos diferentes que temos para pensar sobre o amor sugerem que não temos um único modelo cognitivo para o amor”.

¹⁹“Naqueles tempos antigos, quando se construíam catedrais, os homens queriam se aproximar de Deus.”

understood”²⁰ (1994, p. 134). Se a metáfora, como dito anteriormente, é polissêmica, cabe ao interlocutor a função de extrair dela o significado que melhor se insira no contexto de uma comunicação. Ao fazer uso de uma linguagem figurativa, o falante está naturalmente pressupondo que seu interlocutor possui as mesmas referências que ele possui e, com isso, será capaz de compreender o objetivo de sua mensagem, de modo que este não a distorça ou a interprete erroneamente.

Em certo momento do conto, o personagem principal, ao descrever os componentes físicos de uma catedral, diz: “They remind me of viaducts, for some reason. But maybe you don’t know viaducts, either?”²¹ (1993, p. 2667). Esta passagem, ainda que pequena, resume bem a falta de intimidade entre ambos que, como exposto no decorrer do conto, não possuíam as mesmas referências ou visão de mundo, o que acaba por refletir-se em sua conversação. Assim, a falta de intimidade de ambos acaba por distanciá-los a princípio, um distanciamento que provoca no narrador sentimentos de incômodo que são expostos através da maneira dura com que se refere a ele.

Neste sentido, o ato de desenhar surge como o primeiro momento de intimidade entre ambos. Em primeiro lugar, ele permite um contato físico, algo que se torna ainda mais importante quando levamos em conta que um dos personagens é cego, que utiliza o sentido do tato para sua percepção física do mundo. Este obstáculo que inviabilizara a comunicação verbal entre eles é transposto no momento em que decidem se comunicar através do desenho, uma atividade que requer o uso do tato. Desta maneira, a intimidade deles é não apenas física como psicológica neste momento, já que permite uma troca de informações bem sucedida.

Finalmente, mesmo que esta não seja uma metáfora de ação, ao desenharem em conjunto, ambos estão colocando a metáfora “em prática”. Este momento relembra métodos utilizados pela psicanálise, onde profissionais solicitavam que seus pacientes descrevessem suas emoções por meio de uma metáfora e, em seguida, praticassem a ação da metáfora. “By focusing on the actual performance of the bodily movement metaphorically underlying one’s verbal description of an experience, one is in fact directly confronted with the experiential basis of that metaphor”²² (GIBBS, 1994, p. 128-129).

Como afirmamos anteriormente, a compreensão da metáfora é algo intensamente interiorizado, mas ao convertê-la em uma ação, o paciente estaria exteriorizando-a, sentindo-a em prática, o que possibilitaria a apreensão de novas nuances. Desta maneira, o paciente poderia vivenciar a ação descrita pela metáfora, convertendo o figurativo em algo real. Esta é uma necessidade que dialoga com a natureza objetiva do narrador, embora notemos nele uma inversão dos métodos psicanalíticos: ele primeiramente exterioriza a metáfora através do desenho para apenas depois interiorizá-la; porém, acaba adquirindo resultados semelhantes de despertar e uma compreensão maior de seu estado emocional.

No capítulo introdutório de seu *A linguagem secreta do cinema*, Jean-Claude Carrière reconta sobre o período pós-I Guerra Mundial, quando o Cinema (ainda mudo) era utilizado por colonizadores franceses na África como uma maneira de, entre outras coisas, explicitar sua supremacia perante os habitantes supostamente primitivos daquela região. Relações de poder forçavam as figuras nativas importantes daquela sociedade a comparecerem ao espetáculo, porém crenças religiosas os compeliavam a fecharem os olhos durante a sessão, ao que Carrière diz ter sempre lhe causado interesse em saber qual filme eles terminavam por ver – Carrière arremata a crônica afirmando que: “As imagens nos perseguem mesmo quando fechamos os olhos. Não podemos escapar delas nem apagá-las” (2015, p. 9-10).

²⁰“Conversa metafórica frequentemente pressupõe e reforça intimidade entre falante e ouvinte. Intimidade pode ser desfrutada por todos aqueles que são confiantes que o que dirão será compreendido”.

²¹“Eles me lembram viadutos, por alguma razão. Mas talvez você também não saiba o que são viadutos?”

²²“Ao se concentrar na performance real de um movimento corporal metaforicamente subjazendo a descrição verbal de uma experiência, a pessoa está de fato confrontada diretamente com a base vivencial da metáfora.”

Como tentamos expor ao longo desta pesquisa, de fato, tal afirmação encontra base na forma como vemos. Assim, a questão que atiçara a curiosidade de Carrière certamente poderia ser aplicada ao narrador-personagem de “Catedral”: “o que ele vê, afinal?”. Ao deixar esta imagem como uma incógnita para o leitor, o conto nos leva a crer que o que ele vê não importa, de fato. Neste momento, a experiência se transmutou para um nível emocional tamanho que a imagem que fora desenhada, seja ela qual for, não corresponderia à grandeza dos sentimentos que o narrador estava experienciando. E embora compreenda e compartilhe desta curiosidade de Carrière, não posso deixar de pensar que talvez a questão que ele deveria se perguntar em primeiro lugar seja: “O que aqueles nativos sentiram durante essas sessões?”. Pois se Chklovski afirma que “a imagem é um dos meios de se criar uma impressão máxima” e se de fato não podemos escapar dela, seria esta impressão o mais interessante de um ponto de vista humano. A decisão de Carver de não nos informar quanto ao desenho nos leva a duas possíveis conclusões: a primeira seria de que o desenho não importa de fato, importando apenas os sentimentos que este propiciou ao personagem. Já a segunda seria que descrever esta imagem seria como arruinar sua preciosidade para o narrador – se este não foi capaz de descrever uma catedral antes, certamente não seria capaz de descrever a grandiosidade daquela que ele mesmo desenhou e que lhe provocara tamanho impacto. Mantê-lo como um enigma, portanto, acaba por ser a melhor saída.

CONCLUSÃO

Ao utilizar a catedral como título, o conto de Carver já indicia a relevância deste elemento, ao tempo em que expõe as diversas maneiras como uma metáfora pode agir, incitando novas visões sobre algo aparentemente trivial ou aleatório ou já bastante conhecido; aqui, as conotações da catedral dotam este espaço de um significado catalisador das mudanças de seu personagem, sobretudo em termos psicológicos e afetivos.

Portanto, se antes o protagonista via a catedral como uma edificação religiosa que não lhe trazia significado emocional ou espiritual nenhum, posteriormente, após a vivência interativa com o personagem cego, torna-se capaz de abrir-se emocionalmente ao mundo, porque agora *aprendeu* a observar a catedral de outra maneira – no caso, através do desenho, resultante de uma prática representativa e lúdica a dois, em que os sentidos de tato e de partilha deram (dão) origem à vivência de novas sensibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMSTUTZ, Nina. *Caspar David Friedrich and the aesthetics of community*. Disponível em: http://www.thefreelibrary.com/Caspar+David+Friedrich+and+the+aesthetics+of+community._a0449315207. Acesso em: 03 de Agosto de 2016.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. “Narrative”. In: *An introduction to literature, criticism and theory*. London: Prentice Hall Europe, 1999, pp. 54-62.

_____. “Character”. In: *An introduction to literature, criticism and theory*. London: Prentice Hall Europe, 1999, pp. 63-70.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVER, Raymond. "Cathedral". In: McMichael (ed.). *Concise anthology of American literature*. New York: Macmillan, 1993, pp. 2658-2668.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: Vários autores. *Teoria da literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

GIBBS, Raymond W. Jr. "Metaphor in language and thought". In: *The poetics of mind*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1994.

MILLER, J. Hillis. Narrative. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2005.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WAUGH, Patricia. What is metafiction and why are they saying such awful things about it? In: _____ . *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

Recebido em 05/01/2017

Aceito em 20/02/2017

Publicado em 17/05/2017