

**ASSASSINATO SEM CRIME, TESOIRO SEM OURO: A IRONIA CRÍTICA DE
HENRY JAMES EM “O DESENHO NO TAPETE”**

Raphael Valim da Mota Silva¹

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar as estratégias formais e temáticas mobilizadas por Henry James em sua novela “O desenho no tapete” para angariar e frustrar a curiosidade de seus leitores em direção a um mistério sem solução apaziguadora. Por meio da análise, pode-se interpretar o movimento crítico resultante da novela, que não só reatualiza os paradigmas do romance policial, como também ironiza uma mentalidade da crítica literária que visa extrair dos textos um sentido uno, definitivo e opaco.

Palavras-chave: Henry James; romance policial; autoria; práticas de leitura.

ABSTRACT: This article aims to analyze the formal and thematic strategies used by Henry James in his novella “The figure in the carpet” in order to stimulate and frustrate readers’ curiosity for a mystery without soothing resolution. Through the analysis, one can interpret the resulting critical movement of the novella, which not only actualizes the paradigms of detective novels, but also mocks a mentality typical of literary criticism that seeks to extract from texts a unified, definite and opaque meaning.

Keywords: Henry James; detective novel; authorship; reading practices.

A leitura de “O desenho no tapete” faz do leitor atento cúmplice de um assassinato. A novela de Henry James guarda as devidas semelhanças com o romance policial, embora nela não haja nenhum crime. A busca do narrador-personagem pelo grande segredo da obra de Vereker é o que mais assemelha a novela ao gênero policial; no entanto, os níveis de suspense, ao fim e ao cabo, terminam frustrados, pois nem o narrador nem o leitor (este limitado pela perspectiva daquele) descobrem o tal segredo. Ora, o assassinato que a obra engendra é de outra ordem: trata-se da morte simbólica (e ainda assim letal) de uma mentalidade crítica ou de uma modalidade de análise literária muito divulgada no século XIX e que criava novos ramos ainda por reverberar ao longo do século XX. Como uma espécie de oráculo para o seu tempo e para os tempos vindouros, a novela de James põe em xeque, pela chave da ironia, tendências críticas já manifestas e ainda por se manifestar, cuja empreitada principal se resumia na busca de uma mensagem ou de um sentido *inequívocos e irrefutáveis*, subjacentes ao texto literário. Contudo,

¹ Graduado em Letras - Português e Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

para entender tal potencial crítico, o leitor precisa desvencilhar-se da influência pegajosa do narrador, a fim de percebê-lo como vítima algoz que é, como o detetive que segue os rastros do próprio crime.

O narrador de “O desenho no tapete” é um crítico incubido de escrever um artigo sobre o novo romance de Hugh Vereker, um renomado escritor. Entusiasmado com o potencial de seu artigo, o crítico procura Vereker e decepçiona-se com sua reação, pois o autor não o considera nada brilhante; ao contrário, aponta que o artigo persistiu no erro que demais críticos já haviam cometido ao distorcerem sua “despretensiosa intenção” (JAMES, 1993, p. 150). Vereker revela a existência de um motivo básico pelo qual escrevera todos os seus livros, uma espécie de segredo que é a alegria de sua alma, descrito como “um desenho complexo de um tapete persa” (JAMES, 1993, p. 158), o fio onde suas pérolas estão enfiadas. A novela parte, então, da busca de uma causa inicial que está ausente. Ora, é justamente essa ausência que dá a razão de ser do texto, pois, como explica Todorov, o que particulariza a narrativa jamesiana é a “existência de um segredo essencial, de um não-nomeado, de uma força ausente e superpoderosa, que coloca em andamento toda a máquina presente da narração” (TODOROV, 2003, p. 198). Em sua ausência, a causa faz surgir o texto; em outras palavras “o essencial está ausente, a ausência é essencial”.

O narrador, doravante referido como “crítico”, coloca-se na posição de um detetive que procura suprir essa ausência avidamente. No entanto, o segredo a ele não se desvela; é outro personagem, George Corvick, que encontra a resposta e dá cabo à busca. Ironicamente, por uma série de infortúnios, nem o crítico nem os leitores descobrem o segredo. Corvick vem a falecer em um acidente de carruagem e sua mulher, Gwendolen, a quem confiou a “resolução”, acaba guardando-a para si até o momento de sua morte, alguns anos depois. Percebe-se, por conseguinte, que a novela contrapõe duas maneiras de se aproximar do texto literário e interpretá-lo: uma, a do próprio crítico, que fracassa; outra, a de Corvick, que é bem-sucedida, embora em nenhum momento explicitada. O fracasso do narrador é elucidativo na medida em que sinaliza a ironia jamesiana voltada contra certa prática de leitura da obra literária. Tal prática, por sua vez, é danosa na medida em que tenta extrair de uma obra o seu sentido totalizante, o seu âmago, eventualmente contribuindo para a morte da literatura enquanto manifestação artística.

Ao definir o segredo como “uma espécie de tesouro enterrado” (JAMES, 1993, p. 154), o crítico fornece, ao leitor atento, pistas acerca da interpretação equivocada que propõe. Se a análise literária corresponde à extração de um sentido — o tesouro enterrado —, cada obra deve conter um mistério que, ao ser solucionado, não só impossibilita outras análises como decreta a morte do objeto “finalizado”. A lógica do narrador é deveras redutora, uma vez que poda o potencial que há na literatura, bem como uma de suas especificidades: a reverberação de leituras e interpretações. Para Italo Calvino (1993, p. 9-11), por exemplo, o verdadeiro clássico literário é aquele que tanto instiga quanto demanda releituras. Tal particularidade foge aos horizontes do narrador-crítico, que insiste na sua brincadeira de caça ao tesouro, como se fosse possível escavar a chave para a obra de Hugh Vereker. Para esse crítico, o processo interpretativo resulta em perda para o autor e o significado de uma obra reduz-se a “coisa”. Eis o seu principal equívoco: tratar a leitura crítica como uma espécie de colheita por meio da qual, com um ou dois puxões, o sentido é extraído na forma de cenouras, mandiocas ou quaisquer outros objetos referenciais.

À vista disso, percebemos que o tipo de leitura ironizado por Henry James é aquele que se preocupa com o significado de uma obra literária não como um efeito produzido pelo texto, mas como uma mensagem a ser decifrada, um tesouro enterrado, acessível por meio das ferramentas da análise referencial. Ademais, a busca do narrador pela mensagem vai menos na direção de depreender as idiossincrasias da obra de Vereker e mais na de exaltar suas supostas habilidades enquanto crítico. Vaidoso, ele toma para si uma tarefa que poderá consolidar sua carreira e exaltar seu ego: “independentemente do que [ela] pudesse vir a representar para a reputação do autor, de imediato percebi qual seria seu efeito sobre a minha” (JAMES, 1993, p. 144). Nesse ínterim, a literariedade da obra é relegada ao segundo plano e a tão almejada extração de seu sentido quer torná-la opaca e vazia, como mercadoria descartável após o uso. Talvez aí resida o apogeu da perniciosidade engendrada por tal postura crítica; caso a extração seja possível, com ela extrai-se a própria alma literária e o texto, mera carcaça, converte-se em item de consumo. Como explica Wolfgang Iser (1980, p. 4), “isso é fatal não só para o texto

em si, mas também para a crítica literária, pois qual seria a função da interpretação se toda a sua conquista resume-se em extrair o significado e deixar para trás uma casca vazia?”.²

Para Iser, a busca pelo sentido narrativo, por mais que soe natural, é influenciada por normas históricas. O mérito de James está na percepção e crítica de tais normas, que já figuravam em seu tempo. No entanto, o que torna “O desenho no tapete” ainda atual, mais de cem anos após sua publicação em 1896, é que o problema por ele retratado agravar-se-ia no futuro. Em “Contra a interpretação” (1964), a crítica norte-americana Susan Sontag (1987, p. 19) faz o diagnóstico do estilo moderno de interpretação, o qual, semelhante ao narrador jamesiano, “escava e, à medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro”. Na visão sontagiana, a interpretação (enquanto atividade consciente baseada em “normas” que centralizam o conteúdo de um texto) é uma violação à arte, pois a transfigura em “artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias”. A teorização da arte destrói seu sentido primevo enquanto magia e encantamento, instrumento ritualístico dos povos antigos. Passamos a questionar seu valor, sua significação prática e, ao fazê-lo, afastamo-nos ainda mais da inocência anterior à teoria, “quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*” (SONTAG, 1987, p. 13).

“O desenho no tapete” contrapõe essas duas formas de se encarar a arte. Tendo em vista o binômio sontagiano, a interpretação do narrador-crítico preocupa-se com o que a obra de Vereker tem a *dizer*; já a de Corvick (aquela que, no âmbito do enredo, dá certo) parte do que ela é capaz de *realizar*. Os elementos formais da narrativa, por si só, desvelam o caráter pragmático e parcial do narrador, que por sua vez condizem com sua preocupação pelo que é referencial e apreensível à lógica racional. O início da novela, de antemão, explicita esse caráter:

Eu já havia feito algumas coisas e ganho alguns tostões - havia mesmo, talvez, tido tempo de começar a me achar melhor do que julgavam os condescendentes; porém quando reavalio minha trajetória (um hábito nervoso, pois que ela ainda é bem curta), considero meu verdadeiro ponto de partida a noite em que George Corvick, ofegante e preocupado, veio pedir-me um favor. (JAMES, 1993, p. 144)

² Texto na língua original: “*this is fatal not only for the text but also for literary criticism, for what can be the function of interpretation if its whole achievement is to extract the meaning and leave behind an empty shell?*”.

Algumas páginas depois, o crítico frustra-se ao saber da existência do segredo de Vereker, ao qual ele não pode ter acesso. No entanto, o que lhe conforta é saber que não está sozinho: “se ninguém percebia nada, então George Corvick percebia tão pouco quanto eu” (JAMES, 1993, p. 149). Ao final da novela, a mesma sensação reconfortante retorna, quando ele se regozija ao saber que o viúvo de Gwendolen, Drayton Deane, também ignora o segredo. Sua busca pela verdade termina em vingança e sua narrativa é extremamente circular. Para um crítico que lança mão de jargões do Direito e da ciência (preocupado com a “justiça”, o “descobrimto” e a “clareza”) restam as grutas infernais da insipiência, cujo único contento está na contemplação apaziguadora daqueles que sofrem como ele. A sua caracterização como ser racional e prático influencia sua própria análise distanciada da obra literária e pode ser vista como outra reminiscência do gênero policial, uma vez que, nele, os detetives simbolizam a lei e a justiça infalíveis, o primado da consciência a reprimir o caos da existência. Um Dupin, um Sherlock e (posteriormente à novela) um Poirot ganham existência ficcional a fim de garantir o império da ordem e encontrar, por meio da lógica racional, a solução para os crimes mais insólitos. Por meio de seu narrador, Henry James constrói uma narrativa de suspense em torno de um enigma cuja solução demanda uma empreitada detetivesca. Contudo, o autor não hesita em frustrar toda essa roupagem do gênero policial e escová-la à contrapelo enquanto expõe as insuficiências do pensamento lógico do narrador e, por conseguinte, do leitor.

É então o consciente manifestado na linguagem que importa ao narrador, o que não é nada incongruente visto que, como diz Nietzsche, “o desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas somente do tomar-consciência-de-si da razão) vão de mãos dadas” (NIETZSCHE, 1983, p. 217). No entanto, como contraponto a essa visão, a interpretação de Corvick relaciona-se muito mais ao não dito, às sensações, às metáforas, às associações livres, por meio das quais podemos depreender muito da subjetividade do personagem. Em verdade, Corvick, Gwendolen e Vereker têm uma relação com a literatura sempre descrita como algo íntimo; não por acaso são esses personagens que compreendem o “segredo”. Vereker, por exemplo, descreve esse elemento particular da sua obra a partir de metáforas, muitas vezes relacionadas ao campo semântico da armadilha (“um pássaro numa gaiola, uma isca num anzol, um pedaço de queijo numa ratoeira” (JAMES, 1993,

p. 153)). Já Corvick refere-se à obra do autor a partir de imagens que enfatizam as sensações em detrimento das explicações: “Mas ele me dá um prazer tão raro, uma sensação de sabe-se lá o quê” (JAMES, 1993, p. 145). Com ele, a obra literária ganha vida própria, a ponto de fornecer, por si só, respostas: “foi a ideia em si que, depois de permanecer absolutamente intacta por seis meses, brotou de repente, num salto, como uma tigresa no meio da floresta” (JAMES, 1993, p. 164). Está claro que o ímpeto desses personagens difere das motivações do narrador. Contudo, a dúvida que resta é: como o leitor deve agir diante dessa configuração formal, em que o próprio narrador é equivocado e não confiável?

Decerto, o encaminhamento aberto por Henry James em “O desenho no tapete” levará à arte de vanguarda. Sua novela amofina o leitor desatento ao frustrar suas expectativas sobre a resolução do mistério. Anacronicamente, é kafkiana antes da consolidação do próprio Franz Kafka, pois faz lembrar as parábolas desse escritor que partia sempre do não saber, da impossibilidade, da mensagem de um imperador distante que se perde no caminho e nunca chega ao destinatário, como expresso em “Uma mensagem imperial”. Assim, o resultado estético e formal da novela jamesiana abre ao leitor a possibilidade de refletir sobre esse “não saber”. Para não cair no mesmo erro do narrador, o leitor precisa atentar-se para o paradoxo metalinguístico da novela, que o incita a reavaliar a própria narrativa a qual tem acesso; logo, sua participação é imprescindível no sentido interpretativo do texto. Deve, portanto, fazer o que o crítico, seu principal guia e adversário, não foi capaz de fazer: implicar-se na obra e responder a ela criticamente; em outras palavras, deve entender o efeito da ausência da mensagem e repensá-la à luz da postura errônea do próprio narrador, a qual já explicitamos. Para tanto, é imprescindível a recusa à posição usual de um leitor de narrativas policiais, pois dessa recusa deriva o potencial do *não saber* que pode resultar em novas possibilidades interpretativas.

Fazer tal procedimento não é algo fácil, principalmente porque, como explica Iser, pressupõe a rejeição de uma das convenções literárias mais arquetípicas: a suspensão da descrença. Se a rejeitamos, no entanto, podemos perceber os preconceitos desse crítico, responsáveis inclusive por incentivar a curiosidade dos leitores. Nas palavras de Iser, “o processo então consiste no leitor gradualmente perceber a inadequação da perspectiva oferecida a ele, voltando mais e mais sua atenção para aquilo que ele até então tinha certeza e, finalmente,

tornando-se consciente de seus próprios preconceitos” (ISER, 1980, p. 8).³ Ao escovar a narrativa a contrapelo, o leitor pode deparar-se com as próprias angústias e preconceitos na busca vã pelo esclarecimento.

Há ainda outro benefício àquele que realiza esse distanciamento crítico: o olhar direcionado ao método de Corvick que, diante da ausência final da novela, torna-se substancial. Já pontuamos que a análise de Corvick é sempre descrita por uma linguagem imagética e sensível (vale lembrar que ele conhecia a obra de Vereker de cor — *by heart*). Não obstante, a imagem do jogo de xadrez, usada pelo crítico para descrever a interpretação de Corvick, é bem elucidativa e instiga o leitor a compará-la com os procedimentos empregados pelo próprio narrador.

As horas que Corvick lá passava eram, na minha imaginação, como as que passa um jogador de xadrez, silencioso, de cenho franzido, durante todo o inverno, à luz do lampião, debruçado sobre o tabuleiro, a lucubrar jogadas. À medida que minha imaginação ia completando este quadro, mais e mais ele intrigava-me. Do lado oposto do tabuleiro havia uma figura mais espectral, os vagos contornos do antagonista, tranquilo e bem-humorado, porém um pouco cansado — um adversário que se refestelava em sua cadeira com as mãos no bolso e um sorriso no rosto belo e límpido. (JAMES, 1993, p. 160)

A metáfora do jogo é uma espécie de fantasmagoria que liga Corvick (o leitor) ao seu antagonista (o autor) a partir do tabuleiro de xadrez (a própria obra literária). A descrição espectral leva à interpretação de que não são pessoas de carne e osso que estão a jogar. Trata-se de uma partida virtual: há um autor implícito que estabelece as regras do jogo, que por sua vez só é jogado quando há a participação de um leitor que desvende, de acordo com as regras, os signos do texto. A tríade autor-obra-leitor é, então, ponto fulcral para a interpretação de Corvick, segundo o próprio narrador.

Essa esquematização perspicaz, elaborada ficcionalmente por Henry James, seria equiparável a proposições de críticos posteriores ao autor. É o caso de Antonio Candido e sua concepção de literatura como um sistema simbólico de comunicação inter-humana, o qual pressupõe “um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra, um

³ Texto na língua original: “*the process then consists of the reader gradually realizing the inadequacy of the perspective offered him, turning his attention more and more to that which he had up to now been taking for granted, and finally becoming aware of his own prejudices*”.

comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito” (CANDIDO, 2006, p. 30). A leitura literária pautada nesses termos não perde tempo responsabilizando a vontade do autor ou a interpretação do leitor, unicamente, pelo sentido de um texto; ao contrário, considera a relação entre ambas, equacionadas pela centralidade do texto. Ademais, a noção de “efeito” é crucial, pois faz do sentido algo experienciável e não mais um objeto a ser definido e separado do sujeito leitor, como explica Iser (1980, p. 9-10). É a ausência desse efeito que marca a interpretação do narrador de “O desenho no tapete”; para ele, parafraseando Sontag (1987, p. 23), é uma erótica da arte, e não uma hermenêutica, que se faz necessária.

Em síntese, o jogo de Corvick resume-se a uma palavra: equilíbrio. Para um homem tão calculista e pragmático como o narrador, seu erro é deveras alarmante, visto que, diferentemente de seu rival, ele não soube equacionar as partes essenciais que levariam ao resultado almejado. A leitura que o crítico faz da obra de Vereker em momento algum se estrutura como um jogo de xadrez. Ao longo da novela, o narrador-crítico focaliza certa parte em detrimento das outras. Nunca há equilíbrio. De início, a ênfase do narrador é nas suas próprias impressões: “Após o jantar passei a evitá-lo, pois confesso que ele me pareceu cruelmente presunçoso, e esta revelação era dolorosa. [...] Eu o julgara cheio de si, e era verdade; tal era a dura superfície de vidro polido que encerrava a jóia barata de sua vaidade” (JAMES, 1993, p. 149). Logo após descobrir a existência do segredo, ele passa a fazer uma análise objetiva e distanciada dos livros de Vereker (“De volta à cidade, juntei febrilmente todos os seus escritos: esquadrinhei-os frase por frase” (JAMES, 1993, p. 155)), chegando ao cúmulo de perder o encanto por eles. Por fim, confessa que “gostava do homem mais ainda do que dos livros” (JAMES, 1993, p. 161), voltando-se de maneira escapista à figura biográfica do autor. Com efeito, o crítico é uma espécie de cientista que, em busca de uma fórmula mágica, nunca mistura os elementos químicos corretamente.

É nesse ínterim que percebemos como a novela de James é extremamente abrangente, pois dá conta de diferentes correntes críticas que caíram na mesma armadilha de leitura que é a busca do sentido, da mensagem imprescindível a ser extraída dos textos. Não importa se quem supostamente detém a chave para tal mensagem é o leitor (como na crítica impressionista), o autor (como na crítica biografista) ou a obra puramente isolada (como na crítica formalista),

visto que o problema está justamente na lógica do sentido e repousa não nas respostas fornecidas, mas nas perguntas que motivam a crítica: *Qual a mensagem do texto? O que o autor quis dizer?*

Além de tudo, a própria ideia de que o autor detenha o sentido de uma obra é ironizada na novela. Não é só o crítico que é destituído do panteão no qual foi colocado a partir do século XIX; também a figura de um Autor-Deus é questionada, uma vez que a morte de Vereker angustia o narrador, como se o afastasse ainda mais da compreensão de sua obra. A novela, então, questiona não só a imagem do crítico sacralizado, mas também a do autor sacralizado, uma vez que a figura autoral, com seu sentido supostamente único e inequívoco, só perdura na interrelação com os leitores. Ora, o potencial crítico da novela, em sua abrangência, não é algo ínfimo. À guisa de exemplificação, esse questionamento à postura do crítico e do autor seria formalizado cerca de setenta anos depois por Roland Barthes, que, em seu texto “A morte do autor”, questiona:

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está explicado, o crítico venceu; não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. [...] Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a escritura), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um segredo, isto é um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 2012. p. 63)

Em Barthes (2012, p. 64), o nascimento do leitor paga-se com a morte do Autor. Embora menos radicais, Henry James, Machado de Assis e outros autores contribuíram literariamente para que a primazia do sentido unívoco e autoral fosse questionada. Basta citar *Dom Casmurro*, lido e relido ao longo do tempo, interpretado de diferentes maneiras seguindo diferentes ideologias. No âmbito da produção jamesiana há, além de “O desenho no tapete”, o exemplo de *A outra volta do paraquedas*, para o qual não há um veredito único acerca da experiência vivida pela governanta (se de fato forças sobrenaturais existem ou se tudo não passou de uma projeção

psicológica da protagonista). Textos como esses exigem um leitor mais crítico e participativo, capaz de enxergar as incongruências dos *unreliable narrators*, como se convencionou chamar.

“O desenho no tapete”, em síntese, ironiza a procura ávida pelo sentido nas narrativas policiais e nas leituras de certos críticos que, não contentes em excluïrem-se enquanto leitores da análise literária, tentam escavar explicações que entorpecem os efeitos da literatura. Para esses, a narrativa apresenta um mistério insolúvel que instiga a participação crítica e ativa, colocando-os em contato com uma outra lógica, análoga à apresentada na parábola de Walter Benjamin (1987, p. 114) em “Experiência e pobreza”: um velho, no momento da morte revela a seus filhos que há um tesouro enterrado em seus vinhedos. “Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.” De semelhante modo, a literatura forma os leitores na medida em que os instiga a cavar em busca dos tesouros mais profundos de um mundo distante e, ainda assim, muito próximo. Quando encontrados, os tesouros são a experiência em si, não podem ser extraídos e não servem como moeda de troca. O crítico humanamente sensível é capaz de mergulhar nessa tesouraria valiosa, que tanto vale justamente por não ter um preço e por pertencer a todos. O tapete persa deixa de ser a carcaça de um animal morto, mercadoria a ser exportada, para tornar-se o acalento felpudo que aquece todos aqueles que nele repousam seus exauridos pés.

Referências

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. pp. 57-64.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp. 114-119.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a vida social”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 27-50.

ISER, Wolfgang. “Henry James, *The Figure in the Carpet*, in place of an introduction”. In: *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1980. pp. 3-10.

JAMES, Henry. “O desenho do tapete”. In: *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*. (trad. Paulo Henriques Britto). São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp. 144-179.

KAFKA, Franz. “Uma mensagem imperial”. In: *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 173-178.

NIETZSCHE, Friedrich. “Livro V da Gaia Ciência”. In: *Obras completas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. pp. 11-23.

TODOROV, Tzvetan. “O segredo da narrativa”. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 195-240.