

A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO: UMA MOLDURA DO CONTO MODERNO

Maria da Luz Alves Pereira (UPM)
daluz_alves@hotmail.com

RESUMO

O americano Edgar Allan Poe (1809-49), autor do poema imortal “O corvo” e de contos policiais que influenciaram gerações de escritores desse gênero, também escreveu inúmeros ensaios e resenhas os quais representam uma grande contribuição à crítica literária. Considerado o criador do conto moderno por Dostoiévski, fez fama internacional bem antes de ser reconhecido em seu próprio país. Dentre esses trabalhos críticos, destacamos “A filosofia da composição”, publicado pela primeira vez em 1846 no *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine* e traduzido, no Brasil, por Oscar Mendes na década de 1940. Este estudo visa fazer uma análise interpretativa desse ensaio, no qual Poe concebe as noções básicas do princípio poético, e aplicar suas acepções à prosa de ficção, tendo por base a construção do poema “O Corvo” e do conto “Bon-Bon”.

Palavras-chave: Conto. Edgar Allan Poe. Princípio poético.

1. Introdução

Os Estados Unidos vislumbravam o alvorecer do século XIX em meio a um cenário de contradições. Enquanto a educação popular e a imprensa prosperavam graças a uma literatura de cunho religioso e político, a poesia e a ficção andavam a passos lentos devido à escassez da produção de livros no país. O espírito mercantil do povo americano não oferecia incentivo ao saber. Os *magazines* não patrocinavam escritores nativos, preferindo reimprimir livremente os autores consagrados da Grã-Bretanha. A literatura recebia influência do romantismo inglês e francês, e os escritores, membros dos “círculos literários”, produziam uma literatura sem maior originalidade.

A leitura dos ensaios críticos de Edgar Allan Poe (1809-1849) pode mostrar melhor o baixo nível intelectual do seu tempo. Em abril de 1842, na primeira resenha da obra *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne, ele declara que não havia “contos norte-americanos de elevado mérito [...] composições habilidosas — nada que pudesse ser considerado obra de arte” (POE, 2004a, p. 185-186). O próprio autor reconhece que alguns dos periódicos poderiam ser comparados aos melhores exemplares das revistas britânicas, mas, em geral, em se tratando de literatura eles estavam muito atrás de seus progenitores.

Marcus Cunliffe (1986), ao comparar Poe a dois de seus compatriotas, Washington Irving (1783-1850) e James F. Cooper (1789-1851), afirma: “No que diz respeito à América, o importante foi Poe ser dono de ideias e padrões; foi ter trazido um profissionalismo bem-vindo às letras americanas” (p. 114). Esse talento o fez conhecido dos franceses, por intermédio das traduções de Baudelaire, os quais reconheceram nele um dos grandes precursores da literatura moderna.

Em face do exposto, o presente estudo se propõe a apresentar o princípio poético de Poe, por meio de uma leitura do ensaio “A filosofia da composição”, e fazer a sua aplicação à prosa de ficção, tendo por base a construção do poema “O Corvo” e do conto “Bon-Bon”.

2. O princípio poético aplicado à prosa

Nádia Battella Gotlib (2001, p. 6), estudiosa brasileira, resumindo a história do conto, destaca que no século XIX é “quando o gênero se desenvolve e ganha ares modernos, se firmando como uma categoria estética”. Ela acrescenta que “este é o momento de criação do conto moderno quando Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto” (GOTLIB, 2001, p. 7).

Em maio de 1842, na segunda resenha da obra de Hawthorne, intitulada “*Review of Twice-told tales*”, Poe afirma que as composições de seu compatriota “não são de maneira alguma *todos* contos, seja na forma comum ou no entendimento legítimo do termo” (POE, 2004b, p. 189, grifo do autor). Diante dessa crítica, fica uma pergunta, o que é conto para o autor? De modo elementar, ele mesmo responde: “a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto grau” (POE, 2004b, p. 189). Como o autor procede para demonstrar esse talento? Qual o entendimento legítimo do termo para Poe?

Poe parte do pressuposto de que “em quase todas as classes de composição, a *unidade de efeito ou impressão* é um ponto da maior importância” (POE, 2004b, p. 191, grifo nosso). Ele entende que a composição literária causa um *efeito*, isto é, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. Para que seja preservada esta “unidade de *efeito* ou *impressão*”, é importante a leitura de “uma só assentada” (p. 192). O contista vai estabelecer a estruturação do conto de acordo com as regras do texto lírico, isto é, ele utiliza na prosa os mesmos critérios utilizados na poesia, definindo a sua medida de extensão: “Referimo-nos à narrativa

em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta” (POE, 2004b, p. 192).

Ele explica a importância dessa “medida de extensão”. O romance comum, devido a sua extensão, não pode ser lido de “uma só assentada” e, por isso, perde a imensa “força derivada da totalidade”. As frequentes pausas e interrupções na leitura causam desvios e anulam as impressões do livro. Ao contrário, no conto breve “o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, *a alma do leitor está nas mãos do escritor*” (POE, 2004b, p. 193, grifos nossos). Essas palavras demonstram a consciência de Poe quanto à tarefa do autor, enquanto criador de ficção. Relacionando a brevidade e a intensidade, ele conclui que “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido” (POE, 2001, p. 913).

Essas observações sobre a teoria do conto denotam a preocupação do contista e a precisão com que ele distingue esse tipo de narrativa que serão, quatro anos mais tarde, retomadas em “*The philosophy of composition*” publicado em 1846.¹² Nesse ensaio, ele continua a defender a *totalidade ou unidade de efeito*. Segundo ele, há um erro radical na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou o autor trabalha uma história a qual é sugerida por um acontecimento do dia, ou trabalha na combinação de acontecimentos impressionantes para formar a base da narrativa, que geralmente é cheia de descrições, diálogos, cuja permanência ali só serve para preencher as lacunas.

Ao invés de percorrer esse caminho, Poe prefere começar com a consideração de um *efeito*. Ele defende que um conto (ou um poema) deve estruturar-se em torno de um *efeito* (de uma impressão) que será despertado no leitor quando da leitura do texto. No seu entendimento, o autor deve escolher um “propósito” inicial — *an effect* — e planejar a sua composição a partir dele. Em seguida, terá de determinar o tom e a atmosfera do conto ou do poema, conceber e articular os incidentes e encontrar “aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor [...] auxiliam na construção do efeito” (POE, 2001, p. 911).

O *efeito*, portanto, é o que deve ser considerado e a primeira questão a ser lançada, segundo Poe, é “dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente,

¹² Neste estudo, estamos trabalhando com a edição brasileira de “A Filosofia da Composição”, Edgar Allan Poe, em Poe (2001, p. 911-920).

a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 2001, p. 911). Como elaborar tal *efeito* é a sua segunda preocupação. Argumenta que o autor pode escolher entre os incidentes e o tom, e faz considerações se é melhor trabalhar “com os incidentes ou o com o tom — com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom” (POE, 2001, p. 911). Das reflexões de Poe, pode-se inferir que as combinações de incidente e tom visam à construção do *efeito*.

Outra constatação evidente na doutrina de Poe é que a elaboração do conto é resultado também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é um produto de um trabalho consciente, realizado passo a passo em função da conquista do “*efeito* único ou impressão total” (POE, 2001, p. 912). Tudo deve ser feito “com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 2001, p. 912). Para que isso aconteça, ele preconiza a *economia de elementos* para obter a intensidade: “Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido” (POE, 2004b, p. 193). Para atingir esse “plano único”, ele expõe o seguinte postulado:

Só tendo o epílogo constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra atendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, 2001, p. 911).

A consideração da *economia dos meios narrativos* aponta para o que viria a ser uma característica básica do conto. Outro ponto marcante da sua filosofia é o enfoque no enredo, como “causa” e “consequência”, indispensável para o desenvolvimento da intenção do autor. Essa teoria, sistematicamente, marcaria o nascimento do conto moderno, especificamente o conto de enredo. Entende-se que no conto de enredo, a partir das primeiras linhas, o leitor é envolvido e acompanha o desenrolar dos acontecimentos os quais estão todos interligados pelo *princípio da causalidade*.

No seu estudo sobre Poe, Cortázar ressalta essa capacidade do autor em captar a alma do leitor em suas mãos, o que o leva a perceber que ele “escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual” (CORTÁZAR, 2004, p. 121). O crítico acrescenta que o contista americano percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho. No entender de Cortázar,

Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. [...] Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. (CORTÁZAR, 2004, p. 122).

No conto “Bon-Bon”, para atingir o efeito almejado, o humor, Poe cria a história de um *restaurateur* e filósofo que vai viver o seu dia extraordinário; em outras palavras, o protagonista Pierre Bon-Bon abandona o *anonimato no momento privilegiado*, para usar a expressão de Mas-saud Moisés (2006). Nesse momento, há um “recorte da fração decisiva e a mais importante, do prisma dramático, de uma continuidade vital em que o passado e o futuro guardam significado inferior ou nulo” (MOISÉS, 2006, p. 42),

Presumivelmente, a personagem vivera outros invernos, porém nenhum comparado àquele, cuja noite era uma daquelas terríficas que só se encontram uma ou duas vezes no século. Os momentos anteriores funcionam como o germe ou preparativo daquele instante no qual Bon-Bon vai viver o seu *momento privilegiado*, em que o destino joga uma grande cartada. Tudo acontece por volta das doze horas dessa noite, quando a neve cai fortemente e o filósofo, pondo todos para fora de seu *Café*, “*fechou-se e entregou-se* ao conforto de uma poltrona de couro e de um fogo de lenha em brasa” (POE, 2001, p. 447, grifo nosso).

Limitemo-nos, por enquanto, a refletir sobre o uso dos verbos *fechar* e *entregar*. São verbos fortes, com uma significação especial, que dão densidade ao texto. Eles são selecionados e empregados para demonstrar que o filósofo, ao fechar a porta, “fecha-se” para o mundo exterior, o mundo que representa exatamente a incompreensão dos homens. E, à medida que isso acontece, ele se “abre” para o mundo interior, um mundo de meditação.

O ato de *fechar-se* não está isolado; é completado pela ação de *entregar-se*, e a entrega é talvez inconsciente, porém necessária nesse momento. Tudo que se segue deriva desse “fechamento” e dessa “entrega”, até mesmo a captura do leitor ao mundo interior do *restaurateur* solitário, cujos únicos amigos são o “grande e negro cão-d’água e o gato malhado” (POE, 2001, p. 445). Bon-Bon deixa-se estar no conforto de uma poltrona, e o leitor, nas mãos do autor.

Retomando a proposição inicial de que podemos visualizar na prosa de Poe os mesmos artifícios utilizados na poesia, nos arriscamos numa tarefa tão evidente quanto perigosa de traçar um argumento comparatista entre o conto “Bon-Bon” e o poema “O Corvo” no que tange ao espaço, ao tom e à atmosfera, buscando apreender as suas diferenças e, essencialmente, as suas similitudes.

Como o jovem estudante de “O Corvo” que está trancado no seu quarto, “ocupado entre folhear um volume e sonhar com uma adorada amante morta” (POE, 2001, p. 919), Bon-Bon está fechado em seu *Café*, a ruminar os pensamentos sobre a natureza humana e a sua própria vida. O mesmo vento que sopra na janela do quarto do jovem amante também assombra o filósofo, pois neva fortemente e a casa estremece até os alicerces com as rajadas de vento, que “agitavam de modo terrível as cortinas da cama do filósofo e a *ordem das suas painéis e papéis*” (POE, 2001, p. 447, grifo nosso), como agitam terrivelmente as suas idéias e mudam a *ordem* de seus pensamentos, perturbando a serenidade de suas meditações.

Ambos estão à mercê de seus destinos: do “estranho” que está lá fora e da solidão que está aqui dentro. A presença do “estranho” é presentida, tanto que “a imensa tabuleta, em forma de livro, que pendia lá fora, exposta à fúria da tempestade, estava da maneira agourenta e emitia um som gemente de suas escoras de sólido carvalho” (POE, 2001, p. 447). O mesmo gemido agourento pode ouvir o amante quando o corvo entra. É nítido que Poe aproveita-se da força do contraste, tendo em vista aprofundar “a impressão derradeira”. Confessa ele que “um ar do fantástico — aproximando-se o mais possível do burlesco — é dado à entrada do corvo” (POE, 2001, p. 918).

Neste ponto, chamamos atenção para a espacialidade de ambos os textos. Em “O Corvo”, como o próprio autor indica, a sugestão de lugar mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos, mas ele ignorou essa possibilidade, e preferiu encerrar o estudante em um quarto, pois sempre lhe “pareceu que uma *circunscrição fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro” (POE, 2001, p. 917).

Como vimos, a opção de Poe é por uma “moldura” fechada, tal qual a de um quadro que marca o limite entre o *seu* tipo de representação e os demais. Ele justifica sua escolha, argumentando que esse *espaço fechado* “tem indiscutível força moral para conservar concentrada a aten-

ção e, naturalmente, não dever ser confundida com a mera unidade de lugar” (POE, 2001, p. 918).

Na esteira do seu pensamento, em “Bon-Bon”, talvez a indicação lógica fosse a de um ambiente ao ar livre, como acontece nos contos humorísticos “O diabo no campanário” e “Nunca aposte a sua cabeça com o diabo — conto moral”, por exemplo. Nesse caso, ele não repetiu a mesma escolha, preferindo o *Café*. Em ambos os casos, a “circunscrição fechada do espaço” é a opção do autor, e aparece como necessária para produzir “o efeito do incidente insulado”.

Percebe-se que a mesma *circunscrição*, a mesma “moldura” de um espaço fechado, a qual vai “conservar concentrada a atenção”, é escolhida em “Bon-Bon”. O autor coloca o filósofo no “*Café da viela Lê Febre*”, um salão comprido e baixo, de construção antiga. “A um canto do apartamento erguia-se a cama do metafísico. Uma guarnição de cortinas juntamente com um dossel *à la grecque* dava-lhe um ar ao mesmo tempo *clássico* e confortável” (POE, 2001, p. 447, grifos nossos). O aspecto clássico do mobiliário é marcante em ambos os textos, tanto no texto poético quanto no prosaico.

Voltemos olhares para o espaço cênico de “Bon-Bon” e de “O Corvo”. Não se trata de lugares comuns, como poderiam ser observados nos contos de Tchekhov, por exemplo. O quarto é um lugar sagrado para o amante pela recordação daquela que o frequentara, e o “*Café da viela Lê Febre*” é sagrado para Bon-Bon por ser um ambiente onde o material e o intelectual conviviam harmonicamente: “apareciam, em perfeita comunhão familiar, os utensílios de cozinha e a biblioteca” (POE, 2001, p. 447). O narrador lembra que entrar no pequeno *Café* era “entrar no *sacrum* de um homem de gênio. Bon-Bon era um homem de gênio” (POE, 2001, p. 445). Entende-se “um homem de gênio” como um homem de grande conhecimento.

Voltando à indicação de Poe, outro aspecto que chama atenção é o fato de o espaço fechado ter “a força de uma moldura para um quadro”. Se nos é permitindo, abrimos parênteses para entender esse raciocínio e, para isso, recorremos a Uspênski (1979), no seu estudo sobre as “molduras” do texto artístico. Inicialmente, ele considera as “molduras” como fronteiras da obra artística, e alerta que diante de uma obra artística, seja ela uma obra de literatura ou de pintura, estamos diante de um mundo especial em relação ao que nós ocupamos. Esse mundo é especial por ter, particularmente, “seu tempo, seu espaço, seu sistema de avaliação e suas

normas de conduta” (USPÊNSKI, 1979, p. 174), em relação ao qual nós ocupamos uma posição externa, a do observador alheio.

A nossa familiaridade com esse mundo acontece aos poucos à medida que vamos penetrando e percebendo-o, a partir “de dentro” e não “de fora”. Dito de outro modo, o leitor situa-se em um ponto de vista interno em relação à dada obra. Feito esse processo, ele tem que abandonar esse mundo e voltar ao seu, ou seja, voltar ao seu próprio ponto de vista. Para que a percepção da obra artística se realize é importante “o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado” (USPÊNSKI, 1979, p. 174), e aí surge o problema da organização das “molduras” da obra de arte, que está diretamente ligada a uma descrição “de dentro” e “de fora”, ou seja, a um ponto de vista “externo” ou “interno”.

Estudando o problema das “molduras” nas artes plásticas, como “limites do quadro”, Uspênski lembra as palavras de G. K. Chesterton, ao endossar que “uma paisagem sem moldura não significa praticamente nada, mas é suficiente colocar-se uma fronteira qualquer (um caixilho, uma janela, um arco, e assim por diante), e ela passa a ser percebida como representação” (CHESTERTON *apud* USPÊNSKI, 1979, p. 177). Por isso, para se ver o mundo sob forma de signo, acrescenta Uspênski (1979), é indispensável demarcar fronteiras, isto é, recorrer às “molduras” as quais têm por função justamente designar as fronteiras da representação.

Quando Poe opta por uma “circunscrição fechada do espaço”, ele está, com isso, recorrendo a um tipo especial de “moldura” que tem força o suficiente para conformar a sua representação. Lembremos que em certas línguas o vocábulo “representar” encontra-se etimologicamente associado a “limitar”. Portanto, o que Poe propõe para o conto são limites, principalmente, de espaço, como uma maneira absolutamente necessária para se produzir o *efeito*. Pensar na importância dessas questões é uma grande visada do autor oitocentista, mesmo antes que esse assunto se tornasse objeto de valiosos estudos.

Outra função das “molduras”, apontada por Uspênski, é a de “demarcar a passagem de um ponto de vista externo para um ponto de vista interno e vice-versa” (USPÊNSKI, 1979, p. 178). O pronunciamento refere-se à obra pictórica, mas, naturalmente, podemos estender o seu raciocínio para a obra literária. Se o texto é construído a partir do ponto de vista do leitor que se encontra dentro do espaço representado, então as “molduras” marcam uma fronteira entre o “mundo exterior” e o “mundo interior”. Poe compreende isso primeiro, tanto que nas suas composições,

poéticas ou prosaicas, vai irreversivelmente, fisgar, enlaçar o leitor, submetendo-o à sua vontade.

Além da “moldura” espacial, ele alude a outros componentes, já mencionados, a *totalidade de efeito ou unidade de impressão*, a brevidade, a intensidade e a concisão de elementos narrativos, que aparentemente podem parecer supérfluos, mas que verdadeiramente têm relacionamento estreito com o seu tipo de representação. Quando Gotlib (2001) insinua que a partir de Poe dá-se a criação do conto moderno, ela quer dizer que ele emoldura o conto em moldes modernos.

Poe avança num método de composição com base na precisão, no raciocínio e no labor, ainda que guiado pela intuição. Ele rompe com a concepção romântica de criação literária, baseada na idéia de inspiração e impulso espontâneo. Ainda, critica os contemporâneos seus por comporem “por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática” (POE, 2001, p. 912). A originalidade e o mérito de Poe estão nas combinações inovadoras, a partir de materiais já existentes — imaginação e fantasia —, o que quer dizer que ele não inventa algo novo; ele cria o novo a partir de antigos materiais.

Fechando parênteses, passamos a analisar o tom e a atmosfera nas duas obras. Tendo assegurado o efeito do desenvolvimento, Poe imediatamente troca o tom inicial do fantástico, por um da mais profunda serenidade, tanto no poema quanto no conto. Ademais, a noite tempestuosa no poema e no conto se faz para explicar, primeiro, porque o corvo e o visitante procuram entrar; depois, para favorecer um “efeito de contraste” com a serenidade (física) que reina dentro do quarto e do *Café*. Recordemos que Pierre Bon-Bon, tendo posto todos para fora de sua casa, “fecha-lhes” a porta e “entrega-se” ao conforto de uma poltrona de couro e ao calor de uma lareira; o estudante está lendo um livro e sonhando com a sua “adorada amante morta” (POE, 2001, p. 916).

O corvo entra barulhentemente “em tumulto, a esvoaçar” (POE, 2001, p. 918), e pousa no “busto de Minerva” (POE, 2001, p. 918), fora do alcance do amante. Este, divertindo-se com o incidente e com a extravagância das maneiras do animal, começa a fazer troça. Pergunta-lhe o seu nome, sem esperar resposta. Assim que o corvo responde “*Nevermore*”, como de costume, palavra que logo encontra eco no seu coração melancólico, ele muda o tom de suas brincadeiras, advinha a real causa do acontecimento, e aproxima-se dele, a ponto de continuar o diálogo, impedido pela auto-tortura, na espera de ouvir o “*Nevermore*”, como resposta

à suas perguntas.

Ao contrário, o diabo, em “Bon-Bon”, entra em silêncio, em um “vulto, num tom chiante” (POE, 2001, p. 448). O *vulto* associado à *voz* assombra Bon-Bon. Estando a retocar um volumoso manuscrito que pretende publicar no dia seguinte, ele ouve uma voz. De uma *voz* passa a ser uma *coisa*; a *coisa* vira o *intruso*, e causa certa estranheza ao filósofo que se põe a uma investigação do “estranho”. Depois de beberem juntos, a conversa toma um tom amigável. A atitude do protagonista com relação ao diabo vai desse espanto e embaraço inicial para chegar a uma boa camaradagem.

Analogamente ao poema, no qual “o busto de Minerva” é escolhido para abrigar o visitante, pois combina com a erudição do amante, no conto, a cama é o elemento selecionado para acolher o “estranho”. A cama, que nos romances é, geralmente, a alcova dos nubentes, aqui se torna o aconchego para o corpo cansado da ocupação de *restaurateur*, e um espaço consagrado às questões metafísicas, constituindo-se em um templo filosófico.

Executado com precisão o seu “plano pré-estabelecido”, o leitor é levado a encarar o corvo e o diabo como simbólicos. O primeiro, como símbolo da perda da mulher amada e da impossibilidade de reencontro em outro mundo; o segundo, como símbolo da insignificância do filósofo e da inutilidade de sua filosofia.

3. Considerações finais

Finalizando este estudo, que pretendeu ser uma análise comparatista entre a poesia e a prosa de Poe, ressaltamos o seu talento no manejo dos materiais existentes. Ele não traz aos tempos modernos uma nova temática, porém com habilidade, faz com que uma ideia antiga – um incidente bem conhecido – como a morte de uma bela mulher e adorada amante, possa ser reelaborada ou discutida. Imitando o nosso autor, ao proceder a uma revisão dos contos de Hawthorne, podemos inferir que em seus contos ou poesias não há nada feito que não deva ter sido feito. Cada palavra *diz* e não há uma palavra que *não* diga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. *Valise de Cronópio*. Trad.: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org.: Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 103-146.

CUNLIFFE, Marcus. *História da literatura dos Estados Unidos*. Trad.: Bernardette Pinto Leite. Portugal: Publicações Europa-América, Ltda., 1986.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2006.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e trad.: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2001.

_____. Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004a, p. 185-187.

_____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004b, p. 189-199.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e trad.: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2001, p. 911-920.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (Org.). *Semiótica russa*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 163-218.