

A poética de Edgar Allan Poe

Charles Kiefer

PUCRS



RESUMO: O estudo abrange o início da vida literária de Edgar Allan Poe como crítico do periódico *Graham's Magazine*. Ao produzir resenhas sobre Nathanael Hawthorne, Poe elabora uma síntese de suas concepções a respeito do conto. Para o autor a vantagem do conto, como gênero, é que ele permite uma leitura totalizadora. O exame das resenhas de Poe torna possível uma aproximação entre a poética do autor norte-americano com a de Aristóteles.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Conto; Crítica; Poética

ABSTRACT: This study deals with the beginning of Edgar Allan Poe's literary life as a critic of *Graham's Magazine*. By producing reviews about Nathanael Hawthorne, Poe creates a summary of his conceptions about the short story. The author considers that the advantage of the short story is to allow a global reading. The study of Poe's reviews permits an approach between the North American poetics and the Aristotle's one.

Keywords: Edgar Allan Poe; Short story; Criticism; Poetic

Um artista que não ensina nada a outros artistas não ensina nada a ninguém, disse Walter Benjamin. Antes de ensinar a seus compatriotas – por quem, aliás, foi ignorado por muito tempo –,¹ Edgar Allan Poe, ainda no século XIX, influenciou o trabalho de escritores franceses, italianos, espanhóis, portugueses, alemães e russos, e, já no século XX, o de mexicanos, colombianos, peruanos, venezuelanos, brasileiros, argentinos e uruguaios. Na França, os simbolistas, jovens poetas que se reuniam no modesto apartamento de Stéphane Mallarmé, na Rue de Rome, elegeram o autor de “O corvo” e “A queda da casa de Usher” como seu profeta.² Mallarmé traduziu o

poemas do escritor norte-americano; Charles Baudelaire encarregou-se dos contos, num trabalho que durou dezesseis anos. *Histoires extraordinaires*, título que deu a *Tales of the grotesque and arabesque*, ajudou a divulgar Poe em outras nações, que atingiu, assim, as regiões geladas da Sibéria, onde foi traduzido por Dostoievski,³ e as planuras da pampa argentina, onde influenciou Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, entre uma legião de outros autores. Se se pode dizer que Aristóteles foi o responsável, já na Antiguidade Clássica, pela produção da primeira reflexão séria e conseqüente sobre a arte de fazer tragédias, Poe, nos tempos modernos, deve ser considerado o

¹ T. S. Eliot encontrou em suas obras uma “escrita negligente, pensamento pueril sem o apoio de leitura vasta e erudição profunda, experiências fortuitas em vários tipos de escrita, principalmente sob pressão de necessidades financeiras, sem perfeição de qualquer pormenor”, mas reconheceu que o prestígio do escritor, especialmente sobre Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, era “perturbante”. Talvez como desculpa por não compreendê-lo devidamente, afirmou ainda que todos nós “gostamos de acreditar que compreendemos os nossos próprios poetas melhor do que qualquer estrangeiro pode compreender, mas penso que devíamos estar preparados para considerar a possibilidade de que estes franceses viram alguma coisa em Poe que leitores de língua inglesa deixaram escapar”. In: *Ensaio escolhido*. Lisboa: Cotovia, 1992. p. 147-8. Para Edmund Wilson, tanto Poe quanto Hawthorne e Melville “coagulam suas fantasias numa prosa viscosa, emperrada”. In: *II ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 41. Bret Harte, 1836-1902, também contista, referindo-se a Poe, Hawthorne e Irving, disse que “suas obras não são a história curta de nossos dias. Não são apropriadas à vida, costumes ou pensamentos americanos. Não participam, no seu desenvolvimento e tendências, da observação e experiência do modo de ser da América, nem trataram de seguir suas idéias ou de entender sua maneira peculiar de expressar-se, que consideravam vulgar. Também não simpaticizavam com os dramáticos contrastes e surpresas que são o mais

assombroso da civilização americana, nem consideravam as modificações do meio e os limites geográficos, chegando mesmo à ignorância de sua geografia”. In: *Maravilhas do conto norte-americano*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1963. p. 12.

² No estudo crítico à edição de *Os melhores contos de Edgar Allan Poe* (São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 150-1), Lúcia Santaella afirma que “os franceses receberam da teoria e práticas poéticas as primeiras lições sobre o poder de sugestão do indefinido como elemento de verdadeira poeisis, isto é, a construção precisa do impreciso, que os poetas simbolistas levariam, na França, às últimas conseqüências. Já na América Latina deste nosso século, por outro lado, é impossível pensar o boom da prosa ficcional dita “fantástica” sem pensar em E. A. Poe”.

³ Em 1861, E. M. Dostoievski escrevia um prefácio no qual “fazia a apresentação ao público russo da tradução de três contos de E. A. Poe. Estabelecendo diferenças entre Poe e Hoffmann, tecia apreciações sobre o processo construtivo e o poder de imaginação em Poe, elevando-o, por seu talento caprichoso, à categoria de escritor maior” (In: Santaella, Lúcia. Op. cit., p. 145). Segundo Lubov Breit Keefer, A. S. Suvórin, amigo de Anton Tchecov, e editor da Revista *Nóvoie Vriêmia*, teria traduzido mal o escritor bostoniano. (In: *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. “Poe in Foreign Lands and Tongues”. www.eapoe.org/papers/psblctr/pt19411.htm. 15.02.2003.)

primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística. Nas resenhas dedicadas a *Twice-told tales*, de seu conterrâneo Nathanael Hawthorne, estabeleceu os fundamentos de uma poética do gênero.

*

No texto de abril de 1842, publicado na *Graham's Magazine*,⁴ Edgar Allan Poe elabora uma síntese de suas concepções a respeito do conto. A primeira consideração digna de nota aparece já no parágrafo inicial. Segundo o autor, esse gênero de narrativa fornece *a melhor oportunidade em prosa para se exhibir o melhor talento*⁵ e prossegue dizendo que ele *possui vantagens peculiares sobre o romance, além de ser obviamente uma área mais refinada do que o ensaio, chegando a ter pontos de superioridade sobre a poesia*. Nas resenhas seguintes, retomará tais tópicos.

Excetuando-se os contos do livro de Washington Irving, *Tales of a traveler*, e *algumas outras obras no mesmo molde*, Poe não reconhece na contística americana de sua época produções *habilidosas* e que pudessem ser consideradas *obras de arte*. Critica duramente o que chama de *superabundância de efusões do tipo 'Rosa-Matilda' – papéis de borda dourada, todos couleur de rose: uma plethora de 'melodramatismos' forçados e sem quaisquer sutilezas; um excesso nauseante de miniaturas vulgares copiadas da vida cotidiana, muito parecido com os arenques holandeses e queijos em decomposição de Van Tyssel*.

Sem poder passar à análise literária propriamente dita da obra, já que o espaço de que dispõe naquele número da revista é muito curto, debruça-se sobre o seu título, condenando o autor pelo que considera uma escolha equivocada, já que esses contos reeditados *não deveriam ter sido chamados de Twice-told tales*, pois se na primeira edição completa foram contados duas vezes, *é claro que agora são contados três vezes*. Em 1837, Hawthorne recolhera dezoito contos, que já havia publicado em jornais e revistas – *Salem Gazette, The Token, New-England Magazine, United States Magazine and Democratic Review, The Knickerbocker* e *New York Monthly Magazine* – no volume que, por este motivo, intitulou *Twice-told tales*. A resenha de Poe, no entanto, refere-se à edição revista e ampliada em vinte e um contos e publicada em dois volumes em 1842, em Boston, por James Munroe and Company.

O segundo problema detectado por Poe é que o livro de Nathaniel Hawthorne não seria composto somente de contos, mas incluiria também alguns *sketches*: *O autor teria sido mais sábio se tivesse modificado seu título, para que fizesse referência a tudo que contém*, afirma.

Assim, depois de apontar o que lhe parecem os defeitos mais graves, dedica-se a elogiar a obra de seu compatriota, especialmente no que diz respeito ao estilo,

de uma pureza singular, e ao tom, particularmente impressionante – selvagem, tristonho, pensativo e em completa harmonia com seus temas. Embora se opusesse à insuficiente diversidade temática apresentada por Nathanael Hawthorne, considera extraordinária a sua originalidade, *tanto em relação ao episódio quanto à reflexão*.

Os elementos de uma poética do conto, esboçados nessa primeira resenha – o *tour-de-force* do contista, as vantagens do conto sobre o romance, o ensaio e a poesia, a recusa do tom melodramático, a necessidade de sutileza, o desbastamento dos excessos do realismo fotográfico, a adequação do título, a pureza de estilo, a harmonização entre tom e tema, a diversidade de assuntos e a valorização da originalidade – retornam, na segunda e na terceira resenhas, com maior riqueza de detalhes e aprofundamento.

*

No texto de maio de 1842, publicado também na *Graham's Magazine*, Poe torna a criticar o título da obra, mas acrescenta um dado que remete a sua constante preocupação com a totalidade e o burilamento da composição: *Mencionamos estes assuntos principalmente por causa de sua discrepância em relação à precisão e ao acabamento tão marcado que distinguem o corpo do trabalho*.⁶ Depois de analisar com brevidade os ensaios de Hawthorne, apresenta a tese da unidade de efeito ou de impressão, que retomará com mais rigor, em 1846, em “A filosofia da composição”, onde explicará, *a posteriori*, o processo de criação de seu poema “The raven”:

É necessário apenas dizer a respeito deste assunto que, em quase todas as categorias de composição, a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada.⁷

Uma hora de leitura é a medida ideal para que a unidade de efeito não seja quebrada. Por isso, Poe condena com veemência a *brevidade excessiva*, que deriva para o epigramatismo, e a *extensão excessiva*, que considera um pecado *ainda mais imperdoável*. A nova era pode perdoar a reticência e o subentendido, mas não a prolixidade e a dissertação. Assim, da mesma forma que um poema rimado, o conto em prosa é o tipo de narrativa que

⁴ Júlio Cortázar, no prefácio à tradução dos contos de Edgar Allan Poe, *Obras em prosa*, publicadas em Porto Rico, em 1956, considerou sensacional a contribuição do escritor americano para essa revista, da qual foi diretor artístico, já que, entre fevereiro de 1841 e abril do ano seguinte, o número de assinantes saltou de cinco mil para quarenta mil. In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 296.

⁵ POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: Literary Classics of the United States, Inc.: 1984. p. 568. Todas as citações das resenhas a seguir são extraídas deste volume. A tradução é nossa.

⁶ Op. cit., p. 570.

⁷ Op. cit., p. 571.

possibilita ao escritor o exercício de seu *tour-de-force*, onde ele pode *melhor satisfazer as exigências de grande genialidade*. Mas, adverte, *nos referimos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta*. Condena o romance, porque ele perde a imensa força derivada da totalidade, pois

os interesses mundanos, que intervêm durante a leitura, modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples pausa na leitura, por si só, seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor.⁸

Poe imagina a criação de um conto por um artista literário habilidoso. Não se deve – preceitua ele – amoldar as ideias para acomodar os incidentes, mas, depois de ter concebido um *efeito único e singular*, criar os incidentes. Além disso, deve-se combinar tais incidentes de forma a melhor estabelecer o efeito pré-concebido. Neste aspecto, tudo, no texto, é absolutamente importante. Ou, como ele afirma

se a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido.

Para Poe, a vantagem do conto sobre o romance é que ele permite a unidade de efeito ou de impressão, a leitura totalizadora. O ponto de superioridade do conto sobre o poema é que este depende do ritmo para o desenvolvimento de seu ideal mais elevado – que é o da Beleza –, enquanto que aquele depende da Verdade.⁹ Fiel a sua rígida teoria da impressão sobre o leitor, defende os contos de efeito.

Depois das considerações mais gerais sobre o gênero, afirma que os contos de Hawthorne pertencem *à região mais elevada da arte* e define seus traços distintivos:

a invenção, a criação, a imaginação e a originalidade – uma característica que na literatura de ficção certamente vale por todo o resto. [...] A mente inventiva ou original se mostra tão freqüentemente na inovação de *tom* quanto na inovação de *assunto*.¹⁰

Enfim analisa os contos de Nathaniel Hawthorne que mais o impressionaram. Considera “Wakefield” extraordinário pela habilidade com a qual uma ideia antiga, um incidente bem conhecido, é elaborada e discutida. Um homem deixa a mulher e vai morar *incognito*, por vinte anos, nas proximidades de sua própria casa. O que Poe valoriza nessa obra é a *análise dos motivos* da loucura do marido e *as possíveis causas de sua persistência*. A força da narrativa não advém, pois, do incidente, mas da sua profundidade psicológica, em evidente desacerto com sua

própria tese do efeito.¹¹ Elogia “The wedding knell”, onde encontra a *mais audaciosa imaginação – uma imaginação completamente controlada pelo bom gosto*; critica o excesso de subentendido em “The minister’s black veil” e a obtusidade do misticismo de “The white old maid”; considera o assunto de “The hollow of the three hills” um lugar-comum, mas admira-lhe o efeito de economia verbal, onde *cada palavra diz, e não há palavra que não diz*. Ao término dos exemplos, demonstra que algumas passagens de “Howe’s masquerade” foram plagiadas de seu conto “William Wilson”. No entanto, com delicadeza, sugere que talvez tudo não tenha passado de *uma coincidência de pensamento muito lisonjeira*. Antes de finalizar a segunda resenha, apresenta ainda alguns senões, como o tom de melancolia e misticismo *por demais geral e predominante* e a falta de versatilidade nos assuntos. Elogia a *pureza de estilo, a força narrativa e a alta imaginação* de seu companheiro de ofício.

*

No texto de novembro de 1847, publicado na *Godey’s Lady’s Book*, Poe sugere que Hawthorne tenha alcançado o seu limite e, por tratar *todos os assuntos num mesmo tom de cismador innuendo*, esteja correndo o risco de ser acusado de maneirista. O amadurecimento do espírito crítico de Poe, tendo em vista que cinco anos separavam as primeiras resenhas da terceira, explica a sutil mudança de enfoque. Embora mantenha a admiração, suas reservas aumentaram. Constata, agora, que Hawthorne é um exemplo, no país, de um homem de gênio admirado na esfera privada, especialmente nas rodas literárias, mas desconsiderado pela sociedade em geral:

Sem dúvida, esta indiferença por parte do público origina-se principalmente das duas causas a que já me referi – do fato dele não ser um homem rico e nem um charlatão; mas isso é insuficiente para explicar a questão toda. Em grande parte isso deve ser atribuído à marcante idiossincrasia do próprio Sr. Hawthorne. Em certo sentido, e em grande medida, ser peculiar é ser original. Não há virtude literária maior do que

⁸ Op. cit., p. 572.

⁹ Para Mario Lancelotti, a razão de ser dessa preocupação com a questão da *verdade* como um dos “móveis formais” da história curta já se encontraria nas próprias raízes filológicas do termo. O conto, “que provém de *computus*”, seria “não só recapitulação ou reestabelecimento do fato, senão conta, isto é, ‘razão, satisfação de alguma coisa’. Cômputo – que, além disso, é *calculus* – conduz-nos naturalmente a ‘conjetura’, que é a sua segunda acepção”. In: *De Poe a Kafka: Para uma teoria del cuento*. p. 8. Lancelotti ignora, no entanto, as razões ideológicas e histórico-sociais do fenômeno. Segundo Márcio Tavares d’Amaral, durante vinte e cinco séculos, predominou na arte do Ocidente uma vertente reducionista, de visão ético-pedagógica, que valorizou o Bem e o Belo. Somente na metade do século XIX houve uma ruptura dentro dessa mesma visão de mundo, com a emergência de uma perspectiva sociopsicológica. Edgar Allan Poe, nos limites de seu romantismo, pode ser considerado um dos precursores dessa transformação.

¹⁰ Id., *ibid.* p. 574.

¹¹ Julio Cortázar, no ensaio introdutório às *Obras em Prosa de Edgar Allan Poe*, apontou também para a contradição teórica desta observação.

a verdadeira originalidade. Mas esta, tão autêntica como recomendável, não implica uma peculiaridade uniforme, mas sim contínua, uma peculiaridade que nasce de um vigor da fantasia sempre em ação, e ainda melhor se nascer dessa força imaginativa sempre presente, que dá seu próprio matiz e seu próprio caráter a tudo o que toca e, especialmente, que *sente o impulso de tudo tocar*.¹²

Vemos aqui o quanto se acentuaram, nos últimos anos, as influências românticas sobre Poe. Influências, é certo, que já se manifestavam antes, especialmente no seu radical desprezo pelo realismo, definido por ele como *um excesso nauseante de miniaturas vulgares copiadas da vida cotidiana*.

Imaginação, originalidade e vigor da fantasia são palavras-de-ordem da nova geração de escritores que produz no alvorecer do capitalismo, escritores beneficiados pelos novos e eficientes sistemas de reprodução e distribuição de livros, jornais e revistas. Se, por um lado, como disse Walter Benjamim, a era da reproduzibilidade técnica destruiu a aura do objeto artístico, produziu, por outro, um artista aureolado pela popularidade. Poe, em pleno processo, talvez não pudesse compreender completamente o fenômeno, mas já o intuía, ao recusar a idéia corrente de que os escritores muito originais sempre fracassam em popularidade:

Na verdade, é a excitável, indisciplinada e infantil mente popular que mais aguçadamente sente o que é original. A crítica dos conservadores, dos vulgares, dos velhos clérigos cultos do *North American Review* é precisamente a crítica que condena, e apenas eles condenam, a originalidade.¹³

No novo mundo em ascensão, mundo da velocidade e da concorrência, não há lugar para os *velhos clérigos cultos*, que só desejam *quietude e repouso*. Quietude e repouso que as narrativas de Hawthorne, representante também do antigo mundo agonizante, ainda ofereciam aos leitores. No entanto, a *excitável, indisciplinada e infantil mente popular* já começa a dispor dos romances-folhetins, que podiam ser lidos com *emoção nova, incomum e aprazível*.

Para o novo Edgar Allan Poe, ao contrário do que antes pensava, sequer o autor de *Twice-told tales* é original:

Se o sr. Hawthorne fosse realmente original, ele não poderia falhar em se fazer percebido pelo público. A verdade é que ele *não* é original em nenhum sentido. Aqueles que falam sobre ele como sendo original, nada mais querem dizer que ele difere no modo e no tom, na escolha dos temas, de qualquer outro autor que conhecem – conhecimento que não se estende ao alemão Ludwig Tieck, cujo modo, em *alguns* de seu trabalhos, é absolutamente idêntico ao que é *habitual* para Hawthorne.¹⁴

Se, por um lado, a referência ao escritor alemão Tieck *rebaixa* ainda mais a pretendida originalidade de Hawthorne, por outro, demonstra o quanto Poe estava sintonizado com os movimentos literários europeus.¹⁵ Seu conceito de originalidade adquiriu outras nuances, mas continua a levar o leitor em consideração:

O elemento da originalidade literária é a novidade. [...] Qualquer coisa que lhe dê (ao leitor) uma emoção nova, incomum e aprazível, é considerado original, e quem freqüentemente lhe dá tais emoções, é considerado um escritor original. Numa palavra, é pela soma total dessas emoções que ele decide a respeito da alegação que o escritor faz sobre sua originalidade.¹⁶

Mas a novidade, recorda Poe, pode *cessar de produzir a legítima originalidade* quando a *novidade não se transforma em nada novo* e o escritor, *para preservar a sua originalidade*, precipita-se em lugares-comuns. Segundo ele, a crítica, por *amor a meras palavras*, limitou o *literário à originalidade metafísica*, além de considerar original *somente aquelas combinações de pensamento, incidentes, e assim por diante, que são, de fato, absolutamente novas*. Este tipo de originalidade *sobrecarrega e choca o intelecto*, tornando o escritor impopular para as massas, que estão à procura de divertimento e não de instrução.¹⁷ A originalidade exigida pela crítica dos conservadores envergonha, perturba e até faz sofrer, porque falta à massa a capacidade de percepção. O tipo de originalidade, pois, que Edgar Allan Poe tem em mente é outro:

A verdadeira originalidade [verdadeira em relação a seus propósitos] é aquela que, ao fazer surgir as semi-formadas, as relutantes ou as inexpressas fantasias da humanidade; ou ao excitar os mais delicados impulsos das paixões dos corações; ou ao fazer nascer alguns sentimentos universais ou instintos embrionários, junta-se assim ao aprazível efeito da *aparente* novidade, um prazer realmente egoísta.¹⁸

Por último, critica a tendência alegorizante de Hawthorne. O que realmente impediria a *simpatia* do leitor por *Twice-told tales* é o *tipo de alegoria que recobre completamente a maior parte de seus temas*. A idéia de que uma alegoria possa reforçar uma verdade é, para Edgar Allan Poe, uma falácia. Mesmo nas *melhores circunstâncias*, ela interfere na unidade de efeito, *que, para o artista, vale toda a alegoria do mundo*. Para ele, a alegoria não tem *nem a metade da afinidade que a substância tem com a sombra* e só é válida quando

¹² *Essays and reviews*, p. 578-9.

¹³ Op. cit., p. 579.

¹⁴ Op. cit., p. 579.

¹⁵ Jorge Luis Borges defenderá Hawthorne da acusação de *imitar* E. T. A. Hoffmann. Para o argentino, quem pensa tal coisa não leu com atenção nenhum dos dois escritores.

¹⁶ *Essays and reviews*, p. 579.

¹⁷ Também nesse sentido o século XIX marca a diferença entre a função ético-pedagógica e a sociopsicológica.

¹⁸ Op. cit., p. 580.

o sentido alusivo não interfere com o sentido óbvio do relato. Em “A filosofia da composição”, afirmou que procurava fazer emergir o simbólico somente ao final da obra, para que o efeito sobre o leitor fosse maior.

Nas três resenhas sobre Hawthorne, Poe não cita Aristóteles, mas considera a verossimilhança o *aspecto mais importante em ficção*. Contudo, em sua produção crítica é possível encontrar, num artigo de janeiro de 1842, sobre Henry Cockton, uma passagem em que transcreve, em grego, a definição de poesia dada pelo filósofo, *spoudiokaton kai philosophikotaton genos*.¹⁹ A citação de uma breve passagem da *Poética* não prova que Poe a conhecesse em profundidade, mas o exame das três referidas resenhas aponta para uma estreita, embora tardia, filiação estética. Tardia porque o apogeu das poéticas inspiradas no estagirita acontecera já durante a segunda metade do século XVIII, na Europa, especialmente com Boileau e Lessing. Ao tempo de Poe, uma nova estética, *nascida com o espírito do grande período da literatura germânica*, que enformara os trabalhos de Goethe e Schiller, já se instaurara e abria caminho para a fragmentação das regras e dos gêneros da modernidade, fragmentação que Dilthey chamou de *colorida mistura de todos os povos e períodos*.²⁰

O exame das resenhas, de um modo geral, apresenta analogias de pensamento entre Aristóteles e Poe. Em primeiro lugar, o método empregado por ambos é semelhante. De um determinado *corpus*, a partir da observação, extraem-se certas leis e regras, método que se pode chamar de objetivista. Aristóteles, por exemplo, deriva todos os seus princípios da imitação da ação humana; Edgar Allan Poe, por sua vez, deriva-os da unidade de impressão ou de efeito sobre o leitor. No limite, a catarse, gerada pelo temor ou pela piedade, já era uma teoria do efeito sobre o espectador. Como em ambas as poéticas a finalidade é apriorística, não surpreende que ambas considerem o *plot*, os argumentos e as ações das personagens mais importantes que as próprias personagens. A novidade em Poe é que ele aplicou as regras aristotélicas, antes usadas no teatro e na poesia épica, à estrutura da história curta, com resultados satisfatórios e com repercussões impressionantes.

Recebido: 17.05.2009.

Aprovado: 30.05.2009.

Contato: <charleskiefner@uol.com.br>

¹⁹ *Essays and Reviews*, “a poesia é o mais filosófico dos gêneros”. p. 178.

²⁰ DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.