

## *Aspectos de Teoria do Conto em Machado de Assis*

Raquel Parrine (USP)<sup>1</sup>

### **Resumo:**

É discutível o marco histórico da origem do conto no Brasil. Entretanto, muitos autores vêem, com razão, na obra de Machado de Assis os elementos indiscutíveis da consolidação do gênero no nosso país. A unidade de impressão, por exemplo, tal qual teorizada por Edgar Allan Poe, é visível em muitos contos do autor brasileiro, como por exemplo “A cartomante”, “O relógio de ouro” e “A causa secreta”. A opção teórica adotada por Machado na construção de seus contos, ainda que não desenvolvida em nenhum texto crítico próprio, aparece fortemente marcada pelas características dos contos do autor norte-americano e, mais do que isso, é decisiva para a formação do fazer literário da tradição brasileira.

*Palavras-chave:* teoria do conto, Machado de Assis, conto moderno.

### **Abstract:**

*The actual landmark of the creation of Brazilian short story is most indefinable. But, most of the critics have pointed in Machado de Assis' works the ultimate expression of the modern storytelling. The unity of impression, as Edgar Allan Poe theorized, can be easily identified in short stories as “A Cartomante”, “O Relógio de Ouro” and “A Causa Secreta”. Machado de Assis' options concerning the short story, despite the fact that he himself never wrote a piece about the subject, were crucial in the construction of the Brazilian literary tradition.*

*Palavras-chave:* short story, literary theory, Machado de Assis.

## Introdução

**N**ão é exata a fixação do marco do início do conto no Brasil. Em primeiro lugar, porque as características desse gênero tiveram uma delimitação traiçoeira, ligada à falta de prestígio que ele tinha, no momento áureo da criação do romance – mas, também, por outro lado, refletindo a dificuldade inerente de classificá-lo. A pergunta ficava no ar, ainda que não proferida: o que é o conto? Não creio que os anos passaram para que nós a respondêssemos.

Fato é que as origens do conto estão intimamente envolvidas com um tipo de produção que se dava no jornal em meados do século XIX. Quer ou não tivessem “qualidade literária”, ou qualquer outro critério que se estabeleça, esses textos de cunho ficcional delimitaram os modos e o estilo do conto moderno como seria praticado posteriormente. Segundo Barbosa Lima Sobrinho:

...estreita vinculação existente entre as duas atividades, a do jornalista e a do *conteur*, vinculação com que se documenta a poderosa influência do periódico na expansão e multiplicação do conto moderno, aquele que se dirige, não mais aos círculos palacianos ou a uma nobreza restrita, mas ao grande público, que se vai acumulando nas cidades de nosso tempo e, sobretudo, a essa burguesia numerosa, que as indústrias e as atividades urbanas despertam para uma missão política (LIMA SOBRINHO, 1960. p.16).

Assim, a aproximação entre o jornalismo e a literatura se apresenta, não só em termos estilísticos, mas no que diz respeito ao público, ao leitor implícito, à circulação e à circunscrição social em que esse fenômeno se dará. No âmbito romântico, no que compete a esses precursores do conto,

A primeira impressão que eles nos dão é a de jornalistas, habituados com os modelos europeus, e interessados em transportar para o Brasil um tipo de ficção, que estava sendo um dos fatores de êxito nos periódicos literários ou políticos, que circulavam no Velho Mundo. (LIMA SOBRINHO, 1960. p.16)



Enquanto a questão da transposição dos modos de prestígio da Europa é parte da problemática de qualquer âmbito de produção romântica, o tema da predileção desses autores pelo jornalismo, fez com que largassem a produção ficcional e se dedicassem somente àquela atividade, postergando o aparecimento do conto.

Isso tudo é importante para entender a importância do marco do conto ter sido dado como 1841, por Edgar Cavalheiro, com a publicação de “Duas Órfãs”, de Norberto de Sousa e Silva, um folheto de 30 páginas posteriormente recolhido num volume chamado *Romances e novelas*<sup>2</sup> (note-se bem, não “contos”). E, por Barbosa Lima Sobrinho, dois marcos: o precursor romântico, uma espécie de gênero intermediário entre crônica e conto, “A caixa e o tinteiro”, de Justiniano José da Rocha, publicado em um jornal em 1836. Entretanto, “*se exigirmos um mínimo de qualidades literárias*”, segundo Lima Sobrinho, o conto literário “*começa mesmo com Machado de Assis*”, e a data é 5 de janeiro de 1858, com a publicação de “Três tesouros perdidos”, também em jornal, segundo a bibliografia de J. Galante de Sousa (LIMA SOBRINHO, 1960. p.10).

A polêmica das datas não nos revela mais sobre elas do que sobre os seus critérios: afinal, o que é um conto? Se, para Lima Sobrinho, a resposta passa por uma consideração a respeito do valor literário, a discrepância em relação ao critério de Edgar Cavalheiro também nos mostra uma forte questão de forma – discussão esta a que Machado de Assis, senão o criador do conto no Brasil, pelo menos sua voz mais forte, não era alheio.

## 1.

Em seu primeiro livro de contos, *Contos Fluminenses*, Machado de Assis inclui junto aos outros contos, um texto que ele chama de “romance”, “Miss Dollar”, em capítulos. Essa espécie híbrida aparecerá outras vezes, no caso de “O alienista” e “Igreja do diabo”, por exemplo. Isso mostra a instabilidade



inerente do gênero nessas suas manifestações mais precoces. Entretanto, fato é que a maior parte da produção de contos de Machado segue um formato estrito, que o aproxima mais ao conto moderno. A preocupação reside, na verdade, na defesa desse gênero não consolidado. Ouvimos ecos disso na abertura de *Histórias da Meia-Noite*, de 1873, segundo livro de contos do escritor: “*Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele [do leitor], nem que deixe de exhibir predicados de observação e de estilo*” (ASSIS, 2008)– a interlocução se dá a partir de uma expectativa de que o conto não é um gênero provido de qualidades.

É ainda neste terreno movediço que, na abertura de *Várias Histórias*, de 1896, Machado cita os contos de Poe e Merimée e lhes confere um *status* de obras-primas. Essa atitude surge como uma espécie de delimitação de linhagem, mas também “*a referência aos dois mestres do conto fantástico não é casual, fortuita reminiscência da leitura*”, como aponta Afrânio Coutinho (1971, p.39), “*mas revela, antes uma evidente preferência por essa espécie de literatura*”. A percepção do crítico a respeito do legado do conto fantástico à produção de Machado o leva a concluir que

...êsse elemento, de tanta importância indireta, como se vê, na evolução do conto brasileiro, pela fixação primordial de alguns dos seus fatores preponderantes, em especial quanto à forma, apresentação das personagens, exposição dos episódios, preparação do clímax... (COUTINHO, 1971. p. 42)

Talvez seja exatamente essa implicação indireta na forma do conto, essa infiltração do fantástico nas origens do conto brasileiro o que chamou a atenção de Afrânio Coutinho; mas também vem sendo indicado tantas vezes pelo próprio Machado o traço principal dessa linhagem originária. Quer dizer, pode ser essa influência indireta, mas primordial, do conto fantástico o traço mais fundamental da produção desse primeiro grande contista brasileiro. Isso que não é uma “*fortuita reminiscência de leitura*” pode estar radicalmente ligado ao estilo original de Machado.



## 2.

Partindo da primeira das características que, segundo Coutinho, derivam do conto fantástico na obra de Machado, a saber, a “forma”, não é estranho que exatamente em Poe este tema ganhará uma atenção especial. Poe será um dos primeiros a discorrer a respeito deste ainda bruxuleante gênero. Sua noção de conto será largamente estudada por gerações, especialmente por causa da atenção especial que Charles Baudelaire dedicará à obra do norte-americano.

Poe tinha uma visão muito específica a respeito do conto. No ensaio bastante celebrado “A filosofia da composição”, afirma que:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1999. p.103)

A importância da unidade de impressão e do efeito da obra é uma questão fundamental para Poe – chegando a afirmar, em certo ponto, que “...teve seu começo pelo fim, por que devem começar todas as obras de arte” (POE, 1999. p. 108), pois só tendo o epílogo constantemente em vista está assegurado o desenvolvimento da intenção. Assim, se a intenção ou o efeito dependem da unidade e esta só está assegurada pela curta extensão, o tamanho do texto é uma questão fundamental para esta teoria de conto.

A mesma questão não passa despercebida por Machado – quer a tenha colhido ou não de Poe. Assim, ele diz na advertência de *Várias Histórias*, de 1896:

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (ASSIS, 2008)



Ainda que povoada pela ironia própria do seu autor, a afirmação não está completamente descontextualizada. A preocupação com o tamanho e com a forma do texto aproxima efetivamente sua obra aos contos fantásticos criados por Poe. A tensão desenvolvida nos contos de Machado, a reviravolta no fim do relato, os personagens que se revelam somente no epílogo de fato não são de forma alguma alheios à sua produção ficcional.

### 3.

A questão do epílogo em vista é fundamental em contos como “A cartomante”, publicado em *Várias Histórias*. E já está, efetivamente, desde o começo, no primeiro parágrafo:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.<sup>3</sup> (ASSIS, 2008)

Observe-se que a primeira palavra do conto é “Hamlet”, e que este tem pouca, senão nenhuma, importância em relação ao que se está contando. Toda a primeira frase, no tempo presente, nos ilude que este será o tempo da narrativa, ou seja, que o presente é Hamlet contando a Horácio. Mas, na verdade, o que ocorre neste momento é narrado em um tempo passado (“dava”, “ria”, “ter ido”, “fazia”) que não o é em relação ao tempo da primeira frase, mas ao tempo do narrador, que se instaura, de supetão, entre esses dois pontos. Isso é uma estratégia para adiar a apresentação das personagens, que se dará, efetivamente, muito depois. Se analisarmos o parágrafo, do ponto de vista dos acontecimentos, o que está dito por último é o que aconteceu primeiro, numa espécie de inversão. Então: na véspera, Rita consultou uma cartomante, depois encontrou Camilo, então lhe contou, ao que ele fez uma pilhéria, que afinal foi respondida com o que se dirá a seguir e que imita Hamlet. O príncipe dinamarquês, que abre o conto, não aparece diretamente implicado.



De fato, esta é a estratégia primordial do conto: a inversão. E está executada a fim de causar um efeito, ou melhor, de dar o máximo de impacto ao final, ao desenrolar da narrativa, ao que Poe chamaria de epílogo.

Assim, de fato, a apresentação dos personagens vai acontecer de uma forma peculiar. Sem dizer muito mais que seus nomes, o narrador deixa revelar pouco a pouco algo sobre eles. De partida, sabemos que têm uma relação amorosa quando Rita lhe diz *“eu tinha medo de que você me esquecesse”*, no segundo parágrafo. Mas, isso ocorre depois de *“a senhora gosta de uma pessoa”*, que, ao imitar o dizer generalizante do discurso de uma cartomante, nos adia a revelação de quem é essa pessoa. Até aí se pode pensar que não há nada entre os dois personagens.

A idéia da infidelidade aparece sugerida em *“Vilela podia sabê-lo, e depois...”* (Mas, quem é Vilela?) e, ainda, na menção a uma *“casa de encontro”*.

Entretanto, é só no 14º parágrafo que efetivamente é entregue o caráter das personagens e suas histórias. Nele, o narrador suspende a narrativa para dizer *“Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das suas origens. Vamos a ela”*. Ainda assim, quando se refere ao casamento de Vilela e Rita, diz *“onde casara com uma dama formosa e tonta”*. Ao leitor impaciente pode até passar despercebido que esta dama é, na verdade, Rita, e então a surpresa será maior quando ouvir-lhe o nome, somente no parágrafo seguinte, na indicação de um diálogo.

A questão do epílogo sempre em vista, vem, no conto, com a expectativa crescente de Camilo, providencialmente preso no trânsito, em seu caminho fatal à casa do amigo: *“na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório: por que em casa?”*, *“Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula”*, *“viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando a pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, esperando-o”*, *“tom de mistério e de ameaça”*. O clima de tensão é, então, quebrado pela voz da cartomante, que recobra a paz de espírito, assim:



*“recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça?”.*

O final sangrento é ainda antecipado pelo ambiente: *“a casa estava silenciosa”, “Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas”, “Camilo não pôde sufocar um grito de terror”*. Assim, Machado deixa para a última frase o desfecho da história, a inversão de expectativa em relação aos acontecimentos, mas, ainda, como uma história de detetive – gênero criado, aliás, pelo próprio Poe – a sensação de que a verdade estava à mão todo o tempo. Se, como Camilo, fomos apaziguados pela voz da cartomante, se aceitamos a explicação sobrenatural para a carta, nos surpreendemos ainda mais com que, no final, a explicação racional fosse verdadeira desde o início e estivesse sempre à mão. Fomos à casa de Vilela apesar de o julgamento mais acertado nos dizer para não ir.

#### 4.

A questão da unidade no conto preocupou também o contista argentino contemporâneo Julio Cortázar, em seu não menos celebrado artigo *“Alguns aspectos do conto”*. Para ele, *“o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico”* - característica, como vimos, enfatizada por Poe. Liga essa idéia, em seguida, à da unidade: *“o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente...”*. Assim, *“o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal”, “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras”*. No fim, no combate entre leitor e obra, *“o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out”* (CORTÁZAR, 1974. pp 151-152).

Vemos aí, não só ecos da teoria de Poe, mas também sua perenidade: a singularidade do conto, assim, está sempre identificada na atitude do escritor frente ao tamanho do texto, quer dizer, à consciência de uma atitude diferenciada em relação ao seu funcionamento.



Dessa forma, se o conto deve operar uma panela de pressão sob as palavras, “A cartomante”, então, é o conto perfeito. Desde as primeiras palavras, os rodopios em relação à linearidade, a construção da causalidade e da atmosfera, tudo é trabalhado com intensidade, em prol de um resultado, uma resposta – o que significa a carta de Vilela?

A questão do mistério não está aí à toa. E, se pensarmos em Poe, essa é uma característica inerente a sua concepção de narrativa. Os contos de Poe estão centrados – aliás, como muitos de Cortázar, no enigma<sup>4</sup> – o que faz suas similaridades não se limitarem à teoria do conto. Vemos isso também em vários contos de Machado, como é o caso de “A causa secreta”, do volume *Várias Histórias*, de 1885, e “O relógio de ouro”, de *Histórias da Meia-Noite*, de 1873. Esse tipo de conto faz que essas características que traçamos se realcem.

## 5.

Em “A causa secreta”, o tema do segredo está anunciado já no título. Entretanto, fato é que o primeiro segredo é, de fato, descobrir qual é essa tal causa secreta. Somos levados, como leitores, até a acreditar em dada parte do conto que a questão é novamente de infidelidade. Mas, não é bem isso.

Do ponto de vista da forma, encontramos uma evolução temporal bastante parecida com o que assinalávamos em “A cartomante”. Eis o primeiro parágrafo:

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas. Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente, - de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem reboço. (ASSIS, 2008)

Temos, na primeira frase, a apresentação das personagens. Pelo menos, sua primeira menção. Já sabemos que Fortunato e Maria Luísa são casados, ou



pelo menos imaginamos, e que há uma situação constrangedora envolvendo os três personagens. Daí a primeira impressão, dado que o conto se chama de fato “A causa secreta”, de que se trata de um caso de adultério. Segue o segundo parágrafo:

Tinham falado também de outra coisa, além daquelas três, coisa tão feia e grave, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde. Toda a conversação a este respeito foi constrangida. Agora mesmo, os dedos de Maria Luísa parecem ainda trêmulos, ao passo que há no rosto de Garcia uma expressão de severidade, que lhe não é habitual. Em verdade, o que se passou foi de tal natureza que para fazê-lo entender é preciso remontar à origem da situação. (ASSIS, 2008)

Fica claro, então, que a situação é, de fato, constrangedora e que foi ocasionada, por sua vez por “outra coisa” de que se tratou nesta noite, que causou a cessação total da conversa. Além disso, o tema provocou tremor nos dedos de Maria Luísa e um olhar de severidade por parte de Garcia. Outra vez lidamos com pistas para entender esse mistério, essa causa secreta, essa “outra coisa”. E outra vez nos é sugerido um ambiente, como na cena da tensão de Camilo, em “A cartomante”. E outra vez a expectativa será frustrada.

Além disso, toda essa operação também é levada a cabo por uma inversão temporal: o que se conta no primeiro parágrafo só vai ser retomado muito depois, dessa vez somente no 52º parágrafo. A manutenção da expectativa é máxima. É o momento em que se começa a explicar, de fato, o que é a tal causa secreta, o porquê do estranho comportamento de Fortunato e, afinal, se frustra a expectativa do adultério. Junto a isso vem um clima mórbido que não se dissolverá, ao contrário, se consolidará no final do conto, com a morte de Maria Luísa<sup>5</sup> – lembrando outra vez os contos neo-góticos de Poe.



6.

A idéia de “causa secreta”, uma noção de que há algo que não se está revelando, ou, em “A cartomante”, de uma história em transcurso a que nós, leitores, não temos acesso (ou seja, a constatação da traição por parte de Vilela e a sua atitude em relação a isso) é a característica principal ressaltada em relação ao conto por outro dos seus teóricos contemporâneos, o escritor argentino Ricardo Piglia. Em seu ensaio “Teses sobre o conto”, ele estabelece:

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias. (...) O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (...) e constrói em segredo a história 2 (...). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, elíptico e fragmentário. // O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004. pp.89-90)

Será talvez necessário agregar-se que:

Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. // Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. (PIGLIA, 2004. p. 91)

Pensando melhor sobre essa questão, poderíamos dizer que em “A cartomante”, as duas histórias trocam de lugar. Parece-me que a história 1 seria algo do gênero: a moça traía o marido, que um dia descobriu o adultério e matou os dois amantes. E a história 2 seria a da cartomante, a hesitação de Camilo, a tensão entre o místico e o racional. Entretanto, é o desfecho da história 1 o que está escondido, soterrado pelas hesitações da personagem. Algo análogo ao que acontece no conto “Relógio de ouro”, em que a segunda história, o fato que resolve o enigma da posse do relógio, que na verdade é a primeira, mas que permanece em segredo, vem para destituir a história contada, a hipótese do adultério feminino. E, como nos contos que analisamos, também é revelada somente na última palavra, postergada até o final.



Em “A causa secreta”, a teoria parece aplicar-se claramente. Já até anuncia-se essa história secreta no título e, de fato, ela percorre os fatos em sigilo, é a causa do comportamento estranho das personagens e também das escolhas formais da narrativa.

Em outras narrativas de Machado, como “A missa do galo”, a segunda história – no caso, o adultério feminino – é só inferida, não pode ser confirmada, algo no estilo célebre do escritor em produções como *Dom Casmurro*.

## 7.

Machado não escreveu sua própria teoria do conto, nem nos deixou reflexões vastas sobre o tema. Também não é certo que tenha lido os ensaios de Poe<sup>6</sup>. Suas coincidências com a teoria do autor de “O corvo” podem passar por fortuitos lances do acaso, mas também há quem diga que são fruto da aguda consciência de Machado em relação à escritura. A perfeita adaptação dos contos que analisamos às teorias de Cortázar e Piglia, em toda sua anacronia, pode ser justificada pela mesma intuição genial do escritor. Entretanto, esse deslocamento temporal nos inverte a causalidade: Machado não previu o que seria dito a respeito do conto, mas o determinou.

O que pensamos a respeito do gênero, hoje, não só na teoria literária, como de uma forma ainda mais geral, nossa resposta à questão posta ainda no século XIX, “o que é o conto?” está moldada profundamente pelas noções de Machado. Se ele decidiu responder a essa pergunta, não de forma direta, mas demonstrando os limites do conto, trabalhando sua organicidade e atingindo o máximo efeito, nossas teorias do conto estão invariavelmente moldadas pelas suas realizações. O que significa criar o conto no Brasil é exatamente isso: que quando, um dia, se disser “conto”, ou se discorrer a respeito disso, se está pensando necessariamente em Machado.

## Referências Bibliográficas:



ASSIS, Machado de. **Obras Completas**. Disponível em: [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Acesso em: 20/11/2008.

\_\_\_\_\_. **Várias Histórias**. Disponível em: [www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/historias.html](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/historias.html). Acesso em: 20/11/2008

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. **Panorama do Conto Brasileiro**. Vol. 1- Os precursores do conto no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Civilização Brasileira, 1960.

MASSA, Jean-Michel. “Entrevista”. In: **Teresa, revista de literatura brasileira**. Nº 6/7. São Paulo, pp. 457, 469, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999.

### Notas:

---

<sup>1</sup> **Autora**

**Raquel PARRINE, Bacharel**

Universidade de São Paulo (USP)

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC)

raquel.santana@usp.br

<sup>2</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 39.

<sup>3</sup> Todas as referências aos contos de Machado foram retiradas da versão *on-line* do domínio público. Disponível em: [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Acesso em: 20/11/2008.

<sup>4</sup> Não é à toa que ele será o precursor do conto policial, ou conto de enigma, bem como das narrativas de terror e da ficção científica.

<sup>5</sup> Na verdade, a transformação da expectativa do adultério em morbidez e fatalidade faz desse conto uma espécie de “Missa do Galo” ao revés. Neste conto, o clima criado com a escuridão profunda, o avanço da madrugada em contraste com a claridade do vestido da moça e seu comportamento estranho é mudado lentamente em favor da perspectiva do adultério.



---

<sup>6</sup> Jean-Michel Massa, crítico francês de Machado, nos leva a duvidar dos conhecimentos de inglês do escritor. Sua hipótese é que tenha lido Poe em sua tradução ao francês. MASSA, Jean-Michel. “Entrevista”. In: **Teresa, revista de literatura brasileira**. Nº 6/7. São Paulo, p. 457, 469, 2006.

