

A causa secreta de Machado de
Assis: imagens do capitalismo
sádico

The secret cause of Machado de
Assis: images of the sadistic
capitalism

Augusto Rodrigues da Silva Junior
Universidade de Brasília/UnB

Roberto Sarmento Lima
Universidade Federal de Alagoas/Ufal

<https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>

<https://orcid.org/0000-0003-2111-5790>

Recebido em: 14/06/2019

Aceito para publicação em: 02/09/2019

Resumo

O conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, aproxima a história do Brasil às próprias circunstâncias que presidem a fatura da narrativa: uma rede de sinais dialógicos que mapeiam imagens de um capitalismo sádico. Os movimentos que enformam o tecido do texto, em consonância com a perspectiva tanatográfica, que lhe é pertinente, facultam um posicionamento crítico das relações escravistas e trabalhistas incipientes na altura do Segundo Reinado. Tal fato se configura esteticamente através de uma miscelânea pensamental: o narrador que faz do leitor o seu *objeto*, a trama folhetinesca de um triângulo amoroso e um painel meticuloso, em que seres humanos e ratos fazem parte de *Várias histórias* (1896).

Palavras-chave: Machado de Assis. Capitalismo sádico. Tanatografia.

Abstract

*Machado de Assis' short story “The secret cause” (“A causa secreta”) brings together the history of Brazil and the very circumstances presiding over the narrative's outcome: a network of dialogic signals that maps images of a sadistic capitalism. The movements that weave the fabric of the text, alongside its own thanatographical perspective, allow for a critical stance towards the incipient slave and laboral relationships during the second half of the 19th century in Brazil. Such fact is aesthetically configured through a miscellany of thoughts: the narrator that makes the reader its object, the leaflet-like plot of a love triangle, and a meticulous pannel in which human beings and rats are part of Several stories (literal translation of the title of the book *Várias histórias*, 1896).*

Keywords: Machado de Assis. Sadistic capitalism. Thanatography.

No conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, uma passagem pulsante envolve mais coisas na terra do que sonha a nossa vã filosofia. Por um lado, insinua-se a causa *oblíqua* dos afetos e sentimentos com as desconfianças possíveis que se podem detectar à margem da sinceridade das personagens, burlando a vigilância do leitor, e perante as quais nem sempre se enxerga logo o que se esconde ali. Por outro lado, há uma regra da própria composição machadiana que se apresenta *dissimulada* nesta mesma passagem. Desde logo, vamos a ela:

A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e, se era desinteressado como parecia, não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios (ASSIS, 1992b, p. 513).

A essa altura do andamento do enredo, Garcia, o estudante de medicina, com suas reações e sentimentos ambíguos (“repulsa” e “curiosidade”), vive de analisar o outro, Fortunato, que aparenta — sim, *aparenta*, é a impressão que sempre dá a esse desconfiado — demonstrar zelo e cuidados por seus semelhantes, algo de raridade desconcertante entre os seres humanos. Ao menos para os humanos, em constante decomposição biográfica, sob penas e tinta machadiana. Mas o que determina a maneira de encarar a realidade intervém na sequência, de evidente tom dubitativo (“se era desinteressado como parecia”), a qual não deixa de ser também a formulação de um método de escrita literária: a palavra mais esconde que revela.

Secretas as causas, causais os segredos, a trama se passa na abertura da década de 1860. Num primeiro momento, Garcia ainda estuda medicina, mora num prédio simples, da rua de D. Manoel, no Rio de Janeiro. Uma noite, depara com a chegada ao prédio de um homem de aparência enigmática. Indivíduo que ele vira em algumas ocasiões, antes dessa noite, e que, nesse exato momento, ajudava a trazer para casa um funcionário do Arsenal de Guerra, Gouveia, que tinha sofrido um ataque violento de capoeiras no meio da rua, numa região erma e afastada da cidade. O expediente narrativo da *coincidência*, recurso muito utilizado nas convenções mais rasas do romanesco século XIX, desponta aqui para dar agilidade e funcionalidade ao enredo. Afinal, para a história se movimentar e ir caminhando para o seu núcleo duro, que começaria com o encontro decisivo entre Garcia e Fortunato, seria preciso um *incidente*, uma *causa*: o episódio da rua de D. Manuel. Como não poderia deixar de ser, o elemento enigmático, que assombrava Garcia, que, por sua vez, o vira outras vezes entrando na Santa Casa e saindo dela, continuamente, sem despertar suspeitas acerca da real motivação dessas visitas constantes, era o mesmo homem da rua de D. Manoel. Garcia estava diante de um problema a resolver: quem era esse homem que ia sempre a um hospital e que, uma vez no teatro S. Januário, lhe chamara particularmente a atenção só porque o outro assistia com desmedido interesse a um

“dramalhão cosido a facadas”? Veja-se a sutileza machadiana no tempo em que o daguerreótipo chegava às terras fluminenses: enquanto uma personagem assiste a um drama, esta é assistida por uma outra personagem.

Os espaços de encontros entre as personagens-chave do conto “A causa secreta” guardam simbolismo intrigante: teatro e clínica. Nos dois, a presença de alguém que não teria, necessariamente, ligações fortes e diretas: *un homme d'affaires*. Por que se interessou pelo desconhecido Garcia, que o viu pela primeira vez na Santa Casa: “entrava, quando o outro saía”? (ASSIS, 1992b, p. 512). Nada mais representativo, nos primeiros encontros, do *desencontro* de interesses e estudos do humano. E por que logo mais, à noite, mais um contato, desta vez no teatro, onde “só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele recanto da cidade”? (ASSIS, 1992b, p. 512). Até aí, só dissonâncias, as mesmas que, entre eles, existiam, como se poderá ver páginas adiante. O mesmo ocorre entre Fortunato e sua esposa Maria Luísa, fato que não escapou ao olhar de Garcia, que “percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres” (ASSIS, 1992b, p. 514).

Assim, o enunciado atendia à vertente radical do fazer da prosa. A questão científica, na figura das personagens (médico e capitalista), confrontava os “intelectuais” da época e os discursos de poder no Brasil ainda detentores de fortes matizes coloniais. Relações facilmente reconhecidas pelos leitores “comuns”, mas com disfarces e equações narrativas que provocavam a fusão discursiva de tais caracteres. Para alcançar a recepção folhetinesca e polemizar (secretamente), Machado dialogava com o maior número possível de pessoas: “a opção, sendo artística, exige criatividade por parte do grande autor” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 23). A fuga do linear instaura a reflexão que, na decomposição biográfica, movimenta as ideias e os caracteres nas fendas axiológicas que o conto permite, enquanto a ação continuada da elaboração do texto mostra as angústias e relações dos volteios com a matéria narrada, por meio da pena que foge a todo instante às “regras”. No encenar da “vontade sádica”, as contradições humanas são desveladas pelo conjunto polifônico de vozes. Mais uma vez, a expectativa da recepção, as causas das personagens, no ato de contar histórias, aparecem regidas pela batuta de um narrador astuto. Conjunto de ferramentas que o conto machadiano “transcende” na relação unívoca da trama narrada e que deixa que os “discursos ganhem autonomia nas palavras de ideólogos, dos tipos ou dos coadjuvantes” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 50).

Nesse livro de 1896, *Várias histórias*, há uma mescla do mais profundo sentimento do mundo em contos que podemos chamar de teses sociais, tais como “O enfermeiro”, “Conto de escola” e “Um apólogo”. Mas a publicação não perde os contos de alcova em que residem o mais fino trato do amor: “Mariana”, “O diplomático” e “A cartomante” — este, aliás, é o conto que abre a coletânea e que congrega uma considerável dose de sadismo

social. Sadismo que ecoa em Clarice Lispector. Não por acaso é dessa trama dos destinos que retiramos a menção shakespeariana à vã filosofia, a qual, em tom de galhofa, poderia ser “traduzida” dialogicamente como vã filantropia (já que existe uma “casa de saúde”).

Operando crenças ocidentais e desejos fluminenses à roda do destino — que destila, sadicamente, causas tão secretas, vãs *filosóficas* e alheias cotidianidades compositivas de imagens de nosso capitalismo sádico —, buscamos um apoio significativo: Roland Barthes. Em seu estudo sobre *Sade, Fourier, Loyola* falta justamente algum pensador do outro lado dos trópicos que tivesse tratado de questões de cunho social e até mesmo sexual, afinal “As palavras têm sexo”, como coloca o “Cônego” com sua “metafísica do estilo”. Barthes, ao estabelecer questões sobre uma espécie de *sistema sádico* da Europa colonialista e imperialista, oferece pontos profundos de contato com o capitalismo sádico quase cifrado que encontramos nas obras machadianas. O pensador francês estabelece duas interessantes noções sobre *sistema* e *sistemática*, as quais enriquecem as questões que colocamos nesse jogo entre o sistema oblíquo de exploração do outro deste lado dos trópicos e o elemento dissimulado na prosa, no ensaio, na análise social:

[...] o *sistema* é um corpo de doutrina em cujo interior os elementos [...] se desenvolvem logicamente [...]. Por ser fechado (ou monossêmico), o sistema é sempre teológico, dogmático. [...] o *sistemático* é o jogo do sistema; é linguagem aberta, indefinida, despegada de toda ilusão (pretensão) referencial: o seu aparecimento, de constituição, não é o “desenvolvimento”, mas a pulverização, a disseminação (a poeira de outro do significante); é o discurso sem “objeto” (não fala senão de viés, tomando-a obliquamente: caso da Civilização para Fourier) e sem “sujeito” (ao escrever, o autor não se deixa pear pelo sujeito imaginário, pois “planta” a sua função de enunciador de maneira tal que não se pode decidir se ela é séria ou paródica) (BARTHES, 2005, p. 126–127; grifos do autor).

Enquanto o *sistema* vive de suas ilusões, a da transparência, a da realidade, a da legalidade, a *sistemática* prescinde de qualquer artifício ilusório. O que parece *legal* funciona num amplo sistema monológico de imposições econômicas e ideológicas — autorizadas por um sistema imperante e operante. A sistemática, por sua vez, amplia esses processos e cria rasgos no mesmo sistema. Pelo discurso, o escritor avulta como a voz dissonante do/no processo: “É um delírio amplo, que não fecha, mas permuta” (BARTHES, 2005, p. 127).

Barthes demonstra como o *sistema é monológico* e o *sistemático* é dialógico, pois é constituído pela operacionalização de ambiguidades. Machado de Assis tinha consciência disso. O termo e método de escrita e desvelamento da “eterna contradição humana”, máxima do conto “A igreja do diabo”, do livro *Histórias sem data*, de 1884, revela exatamente essa consciência do embate entre o monológico e o dialógico, entre o sistema e o sistemático, entre o sadismo e o desejo de liberdade: “[O Diabo] Voou de novo ao céu,

trêmulo de raiva, ansioso de conhecer a *causa secreta* de tão singular fenômeno” (ASSIS, 1992b, p. 374).

Pensando em sistema, é importante trazer Antonio Candido, o primeiro a chamar a atenção para o sadismo nesse conto:

Pessoalmente, o que mais me atrai nos seus livros é um outro tema [...]: a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual. Este tema é um dos demônios familiares da sua obra, desde as formas atenuadas do simples egoísmo até os *extremos do sadismo* e da pilhagem monetária (CANDIDO, 1995, p. 34; grifo nosso).

Garcia tem de Fortunato a necessidade do cálculo, quase matemático, e da observação, quase detetivesca. Fortunato tem de Garcia o gosto de explorar sensações novas, calculadas, procuradas. O que o leitor ainda não sabe, e logo ficará sabendo, é que Garcia *capitaliza* suas emoções e suas buscas, porque deseja, por meio desse expediente, ficar perto de Maria Luísa, por quem sente súbita ternura, beirando o risco de um adultério, que, enfim, não se efetiva carnalmente. Ao passo que o “sadismo” extremo é dividido entre Fortunato e, arriscamos dizer, o narrador – que faz do leitor o seu “experimento”.

A posição de Maria Luísa é ainda mais complexa porque o narrador está tão concentrado na revelação que vai fazer no final do conto — a saber: como ela morreu — que acaba representando a mulher aparentemente ao estilo das revistas da época. Mas, recorde-se, Machado de Assis, nos primeiros romances, teve o ângulo de visão diferenciado por uma ideologia reticente, cuidados de aprendiz, com o foco em mulheres mais pobres. Algumas impecavelmente boas e outras balzaquianamente ambiciosas compunham retratos femininos de um artista ainda preso à razão nacional — sem ser nacionalista, mas focado na vida de relação, sem se aprofundar. O mundo mais exterior que interior e o conflito moral com tipos sociais menos autônomos enformaram esse seu “amadurecimento progressivo” (COUTINHO, 1992, p. 25). Com o “esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres” deixava à recepção a tarefa de decidir se a obra correspondia ao “intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela”, tal como está na primeira edição de *Ressurreição*, de 1872 (ASSIS, 1992a, p. 116). Sua grandeza residiu na construção de seres “naturais e verdadeiros”, como aparece na advertência de 1874 de *A mão e a luva* (ASSIS, 1992a, p. 198). Já na advertência madura de 1907 dessa mesma obra reconhece a fragilidade dos primeiros escritos: “se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lhe deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa”. Na reimpressão, o ovacionado e contundente autor “justifica-se”. Sobre *Helena*, ele defende-se: “Não me culpeis pelo que achardes romanesco. [...] ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo” (ASSIS, 1992a, p. 272). O certo é que,

ao término do conto “A causa secreta”, o leitor verá que Maria Luísa foi extremamente observada (quase estudada, posto que Fortunato observa cada sofrimento humano) no leito de morte. O que alimenta o capitalista é a dor alheia. Casos assim são célebres em Machado: as mulheres lembradas por Brás Cubas constituem o melhor exemplo desse sadismo extremo. Machado aproxima, no mesmo estudo de capitalismo sádico, humanos e ratos:

Não é difícil ver que, além de tudo o que vem no plano ostensivo, este *sádico* [Fortunato] transformou virtualmente a mulher e o amigo num par amoroso inibido pelo escrúpulo, e com isto sofrendo constantemente; e que ambos se tornam o instrumento supremo do seu prazer monstruoso, da sua atitude de manipulação de que o rato é o símbolo. “Of mice and men”, poderíamos dizer com um pouco de humor negro, para indicar que o homem, transformado em instrumento do homem, cai praticamente no nível do animal violentado (CANDIDO, 1995, p. 37).

Essa decomposição biográfica dos seres que têm suas biografias contadas somente depois da morte revela níveis acurados de tanatografia (SILVA JUNIOR, 2008; 2009). Na forma, por sua vez — e daí vem a tese de Candido ampliada —, o narrador também entra nesse jogo. Em uma variante de *Mouse-trap* (Hamlet, cena III, ato 2) denuncia e zomba dos seus contemporâneos e, ainda, revela brasis liminares — onde a mesma estrutura de violência sádica ainda impera. Pensando com o narrador e essa voz que organiza a miscelânea com histórias variadas, importa trazer os jogos editoriais, tão presentes nos livros publicados entre 1880 e 1883, nos quais Machado, desde a abertura, convoca a questão das causas (ASSIS, 1992b, p. 476):

ADVERTÊNCIA

Meu amigo, façamos sempre contos...

O tempo passa, e o conto da vida

chega ao fim sem que nos apercebamos

Diderot

A presença constante da autoconsciência na sua prosa dilata-se toda vez que o narrador conta história ou avisa que ela só será *publicada* depois que as personagens já tiverem morrido. O fato de a personagem estar morta ou viva é condição que incide diretamente no jogo do revelado e do segredado enquanto cada conto (e a conta) de cada vida chega ao fim (SILVA JUNIOR, 2009). O autor experimenta a ideia literária, em nosso caso a condição sádica, como os respectivos Diderot, Shakespeare e Poe, que, trazidos na abertura do livro, experimentavam ideias filosoficamente. Essa experimentação era a força que transformava em matéria dialógica a tradição em sua atualidade viva. Por isso, a interlocução, a necessidade do ziguezague, com avanços e recuos, o estilo cheio de pistas difusas para confundir o leitor e não deixá-lo saber logo que causa secreta era essa. Tudo isso, machadianamente compondo o próprio conto nomeado “A causa secreta”. As

artimanhas e artifícios, constantes em *Várias histórias*, serviram para alcançar questões além do próprio discurso — nas fendas liminares da prosa, nos silêncios ocasionais de um escritor *negro* que ascendia socialmente e se firmava intelectualmente e ainda nos ensinava que “despender é documentar” (ASSIS, 1992b, p. 488).

Eis, então, que Fortunato *medicaliza* seus cálculos e objetivos, a ponto de poder ser acusado (pelo narrador?) de uma anomalia psíquica. Numa cena, a mais magistral de todas, em que se torna explícito o seu moto–contínuo secreto, a qual teria muito de teatral dentro do teatro. Se a forma é hamletiana, na atualização dialógica brasileira, Machado prenuncia o círculo social dessas *várias histórias* que se bifurcam em *mouse-traps tupiniquins*: a medicina, a economia, o teatro, a alcova. Cenários que dramatizam a imbricação entre polos, como estavam imbricados, em um patamar econômico e teatralizante, o liberalismo das primeiras décadas daquele século e o escravismo (mesmo depois da Lei Eusébio de Queirós, de 1850, que proibia o tráfico negreiro).

A alegoria, também, está lançada sutilmente: uma personagem–mote “apanha” dos capoeiras (capoeiristas e negros). Mas isso, no Brasil, é o que menos importa, ainda mais nos recantos de nosso capitalismo canhestro. Eis aí, em síntese, no plano da história do país, o encontro conflituoso entre a economia liberal, que, sendo liberal também disfarçadamente nas ideias, mal sabia ocultar, justamente por seus disfarces e pretensões a moderno, a perversão do sistema (quem não se arriscaria a dizer que fosse Fortunato a representação de um perversador?). Quase um caso médico (talvez Garcia?), por meio de uma visão teatral, que dá forma ao enredo da história do conto e, ao mesmo tempo, da história do Brasil, como diz Bosi, “que liberalismo é esse que sai a campo em busca de um programa de reformas amplas, e já não se sente um mero ventríloquo das dissidências oligárquicas?” (BOSI, 1992, p. 223).

Aliás, os “casos médicos” sempre aparecem nas narrativas machadianas como a possibilidade de uma voz dissonante. No mesmo jogo de poder, entre aristocratas, pensadores, ideólogos, tipos, os doutores da história da medicina e da loucura brasileira avultam. Os casos mais famosos, além dos doutores desse conto, são Simão Bacamarte, do clássico *O alienista* (que escapou a Foucault) e seu “método ampulheta” (CANDIDO, 1995, p. 29) de analisar a sociedade de Itaguaí (alegoria do capitalismo *masoquizante* do Brasil?). E o famoso médico que fica no imbróglio entre Brás Cubas e Quincas Borba para dar o laudo de loucura ou de *filosofice* para “ambos os dois”. Ou então, como ele diz sadicamente, segundo Brás Cubas, em *Memórias póstumas*: “a loucura entra em todas as casas” (MACHADO, 1992a, p. 636). Questionando a subjetividade desses “enquadramentos” sobre quem seriam os loucos ou os normais em solo brasileiro, os narradores machadianos integram-se à tradição menipeica, herdada de Luciano, Erasmo e

Rabelais, que tem seus correlativos nas penas ambíguas dos autores que compõem a abertura do livro: Diderot como epígrafe, Edgar Allan Poe como referência americana no prólogo e Shakespeare nas primeiras linhas do conto “A cartomante”. Tramas prenunciadas que são marcas da composição dessa causa secretamente desvelada:

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 (ASSIS, 1992b, p. 511).

Nesse início do relato, sem que seja ainda possível suspeitar de ligações perigosas e de todas as patranhas e jogos de espelhos invertidos, verificamos melhor como se dá o enquadramento das personagens nessa *ratoeira* que as une: “Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem reboço” (ASSIS, 1992b, p. 511). Depois, quando os dois ainda não se conheciam direito, a não ser de vista, Garcia depara, face a face, com o estranho que lhe move os interesses, e as especulações desse primeiro parágrafo são sempre evocadas — até a última revelação que é/será também uma nova observação/análise de Fortunato.

As causas, dessa tríade que “já passou”, numa noite, do nada, vão surgindo a cada novo encontro. Um, já citado aqui, é aquele em que Fortunato, amparando o homem que tinha sido mortalmente agredido por capoeiras, lá pelas bandas do quartel de Moura, surge aos olhos do analista Garcia, que a tudo registra com o olhar. Como informa o narrador astucioso, Fortunato chamou médico e subdelegado, pagou a carregadores que ajudaram a trazer o ferido e, ato contínuo, acompanhou vivamente os procedimentos do curativo que foi feito. Atento e vigilante a tudo que transcorria naquele ambiente mal iluminado, uma personagem, observadora de cada cena humana, é configurada como tal. Fortunato parecia um enfermeiro ou, pelo menos, alguém da família. Contudo, logo se fica sabendo, pelo *preto* que tomava conta da casa, que Gouveia não tinha parentes. Sem ter maiores explicações para isso, Garcia, o vizinho de Gouveia, esquadrinhou de alto a baixo o desconhecido. Foi quando teceu, de si para si, aquele comentário dialógico que se encontra na abertura deste ensaio: se era mesmo desinteressado e sincero o gesto, então as aparências coincidem com as intenções e, como consequência natural de tal juízo, o coração humano não poderia ser considerado um poço de mistérios. O leitor, porém, não se engana quanto a isso. Se é que o estudante, ardiloso como aparentava, chegou de fato a acreditar na generosidade da criatura. Garcia, conforme é dito depois, “possuía, em germen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo” (ASSIS, 1992b, p. 514). Com tal personalidade e

recorte psicológico, Garcia não deveria ser aquele ingênuo no beijo sepulcral. Nesse caso, o comentário feito pelo narrador, interpretando o pensamento do estudante de medicina, soa como ironia (sintetizada naquele “se” tão machadiano). Ou então, ao menos, como sina, sutil sinal, de que se deve, sim, desconfiar dos atos desinteressados. Os labirintos causais no plano dos jogos sociais, em que entram atitudes que, por elas e nelas, não se justificam, também ecoam no plano dos jogos da linguagem literária. Na matéria desse capitalismo sádico que o narrador revela, logo no primeiro parágrafo, que os personagens já “estão mortos” e, como ele frisa, “enterrados”.

Se a vocação autoconsciente de Machado servia para desestabilizar seu leitor, como esperar de um estranho tanto cuidado, tanto interesse, a troco de nada? O argumento está lançado e não abole o acaso. Mas, por trás dele, sinais de historicidade se diluem na organização do texto e movimentam particularmente as causas explícitas e/ou secretas. O leitor de hoje passeia por entre nomes que faziam sentido no extinto século XIX e que, portanto, podem não dizer muito agora: rua de D. Manoel, Santa Casa de Misericórdia, Teatro de São Januário, Quartel do Moura, casa do Catumbi. Lembremos: a trama se constrói entre os anos de 1860 e 1861. Recordemos que Brás Cubas e Quincas Borba, não por acaso, também atravessaram essa época com filosofices e análises sociais e póstumas. Costumes e registros históricos, além da história (também a do presente) que é habilmente contada, insinuam-se aqui e ali, compondo o universo dialógico do Bruxo do Cosme Velho: o preto que servia a casa de Gouveia, o hábito de ir à noite ao teatro, a presença de capoeiras nas ruas do Rio de Janeiro, médico e subdelegado que ainda iam, naqueles tempos, à casa de um ferido...

Mas, voltando ao amálgama que abre este ensaio, assim bem colocado, com realce dado aos elementos oblíquos e dissimulados desse capitalismo sádico, ele enseja a percepção segundo a qual a linguagem literária mais suscita do que revela. Procedimentos de forma e conteúdo que, obviamente, servem também a outros tipos de discurso e a procedimentos de outras áreas de significação: o da história, por exemplo. O historiador, diante de um documento desse tipo, sabe que também precisa, como o faz Garcia, escarafunchar as causas secretas das linguagens e *despropósitos* difusos e dialógicos, isso porque, adverte-nos Hayden White, “o registro histórico é ao mesmo tempo compacto demais e difuso demais” (1994, p. 65). Acrescentamos aqui, no exercício da crítica literária que se serve de material artístico que, por uma de suas definições, excele nas trapaças da linguagem. Se a orientação dada por Machado, naquela cena inicial que prende nosso olhar, desde o início da investigação, for considerada fulcral, nesse contexto, fica-se já sabendo, pelo tom irônico que desencadeia a curiosidade crítica, que o desconhecido oculta qualquer coisa. Portanto, o ato de generosidade, aparente e espetacular, não é tão generoso assim. Índices e sinais entretecidos por uma linguagem planejada precipuamente

para fingir. Ardis de escrita que não podem ser levados ao pé da letra, pois ensejam, sempre alguma causa — ou *cousa* secreta. O método do “narrador machadiano” também é sádico. Talvez, por isso, diverte, purga, faz passar o tempo — que nos enterra.

Na leitura desse conto entre “narrativas de variedade”, aqui ensejadas sob os ecos e nuances de *Várias histórias* (publicado quase como uma *miscelânea*), podem estar também escondidos – desde que se leve em conta o princípio composicional anunciado – outros segredos, outras causas e causalidades. Nada mais revelador que essa insinuação crítica à estruturação da sociedade brasileira que, naquele momento, segunda metade do século XIX, abrigava a condição, estranha e extravagante, de ser o Brasil um país escravista e capitalista ao mesmo tempo. Daí essa mescla de capitalismo sádico e escravismo “sadiano” a dramatizar a presença de traços contraditórios de uma nação que procurava ajustar o passo em relação ao mundo civilizado ocidental. País que avançava, enquanto buscava disfarçar seus laços com o passado colonial de uma Coroa e uma Igreja que, em comunhão, autorizavam o escravizar para capitalizar. As ideias não estavam fora do lugar, como discute Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* (1992), mas elas circulavam no lugar possível: pelos jornais, crônicas, teatros, consultas médicas, cafés e, principalmente, estilizadas na prosa. Os personagens filósofos, médicos, escritores, estadistas, diplomatas e as pensadoras femininas, tais como Helena, Sofia e Capitu, não nos deixam mentir. Ao passo que não era exatamente uma originalidade histórica, já que o século em questão ainda mantinha, por comando de países europeus, regimes sádico-escravistas em suas possessões na África e Ásia. O grupo de capoeiras que enseja a causa “explícita” da trama muito provavelmente era formado por negros forros, “agregados” e/ou até mesmo ex-escravos que se regozijavam em enfim escravizar – como é o caso de Prudêncio (em *Memórias póstumas*).

No Brasil, cumpre evidenciar, a leitura do fenômeno histórico se torna especialmente dramática, porque, na posição aparentemente periférica que ocupávamos, mas central do ponto de vista material, somava-se a vergonha (para alguns) da escravidão e o fato de resistirmos à mudança de leis e costumes, burlando as próprias leis. *Esaú e Jacó*, alguns anos depois de *Várias histórias*, foi um verdadeiro tratado dessa contradição humana que fundou Capitanias, Capitais e aquelas porções de terras que, livre dos “hífens coloniais”, passaram a ser chamadas de morros, cidades e países. Lembremos que os senhores e imperadores fechavam os olhos ao tráfico de escravos quando isso não era mais legalizado. Nesse sentido: disfarçavam — omitiam, enganavam. Um país oblíquo que, portanto, dissimulava nosso gosto pelo atraso, enquanto queríamos ostentar nossa face civilizada: “O desconhecido declarou chamar-se Fortunato Gomes da Silveira, ser capitalista, solteiro, morador em Catumbi” (ASSIS, 1992, p. 513).

Se repararmos bem, o estranho homem, dito benfeitor e preocupado com o destino dos desfavorecidos da sorte, tratou logo de se apresentar: era ele certo Fortunato Gomes da Silveira, capitalista, solteiro, morador de Catumbi. Isso foi dito de chofre, por iniciativa do narrador e não pela do próprio Fortunato, que, instado a se identificar, apaga-se pela estratégia do discurso polifônico. O leitor fica apenas sabendo de quem se trata, mas não sabe do tom exato da voz da personagem, do contorno vocal, da sua aparência física mais concretamente delineada. Por enquanto, nenhuma alusão a algum tipo de vaidade, presunção, orgulho. Muito pelo contrário: a notação é seca e tem algo dos registros que geram o conhecimento burocratizado das coisas do mundo, do trabalho formal e das relações formais de quem poderia, inclusive, ser atendido por médico (bacharel). O modo de dizer do narrador até lembra o preenchimento de uma ficha, tal como tantas que se veem nas repartições públicas – que o próprio Machado de Assis frequentou. Mas o mesmo leitor, poucas páginas adiante, vai ler no conto “O enfermeiro” a seguinte máxima: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados” (ASSIS, 1992b, p. 535).

A descrição, em duas linhas apenas, dessa “redução de Calígula” (ASSIS, 1992b, p. 518), como diz o narrador, denota a imagem de um capitalista sádico. O anúncio de ser Fortunato um capitalista já o cobre de distinção social e o coloca em nítida assimetria com Gouveia, funcionário de baixo escalão do arsenal de guerra, mais um que não tem posses. Já em relação a Garcia, que apenas conclui seu curso de medicina, o olhar de Fortunato se dirigirá a ele mais para frente no desenvolvimento da história, e o amoldará a seu serviço: propõe, por exemplo, ao médico, formado no ano de 1861 (um ano após, portanto, o primeiro encontro, na casa de Gouveia), a fundação de uma casa de saúde, a qual servirá aos desígnios secretos do capitalista enigmático.

Vale recordar que isso se deu assim que Garcia, encontrando algum tempo depois Fortunato na rua, é convidado para jantar na casa do tal homem, a esta altura casado com uma jovem de aspecto frágil e enfermo, Maria Luísa. A cena ocorreu durante um auspicioso jantar no dia de domingo, na casa de Catumbi:

- Vamos fundar uma casa de saúde?
- Não valeu nada; estou brincando.
- Podia-se fazer alguma coisa; e para o senhor, que começa a clínica, acho que seria bem bom. Tenho justamente uma casa que vai vagar, e serve (ASSIS, 1992, p. 515).

O retrato do capitalista está mais ou menos definido (mais? ou menos?). Surge à nossa frente quase como estereótipo: frio, decidido, pronto para investir dinheiro em um negócio, que pode ser, afinal, uma casa de saúde, mas que deve gerar lucros (se é que é essa mesma a intenção do nosso capitalista). Garcia, bom observador dos fatos, apenas estranha que tal personalidade demonstre umas estranhezas que não se coadunam. Com

aquela aparência gelada: “os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar; e tinham a expressão dura, seca e fria” (ASSIS, 1992b, p. 513). Entretanto, com os gestos largos de solidariedade e sentimento humanitário “[Garcia] não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação” (ASSIS, 1992b, p.513). Logo depois, ao contrário do que se poderia esperar, uma atitude de desdém para com aquele que lhe fora agradecer a ajuda dada na rua e todos os cuidados pelo tratamento do ferimento: “Fortunato recebeu-o constrangido, ouviu impaciente as palavras de agradecimento, deu-lhe uma resposta enfastiada” e reforçando os caracteres desse capitalista o riso sádico é prontamente lançado à face do leitor: “— Cuidado com os capoeiras! Disse-lhe o dono da casa, rindo-se” (ASSIS, 1992b, p. 513). Da ação filantrópica ao riso, em poucos mais de três parágrafos, algumas causas vão deixando de ser tão secretas — para o leitor, menos para Garcia e Maria Luísa.

Até que se poderia dizer, como convém a um capitalista, que tempo é dinheiro e não se pode perder tempo, ainda que seja para ouvir palavras de gratidão pela boa ação dispensada a um estranho na rua. Acontece que, nesses momentos de liberalismo econômico no ambiente do Segundo Reinado, com a indefinição do que é ser um capitalista no Brasil, um país agrário, ideologicamente marcado pela presença do pensamento que vem do campo, das grandes fazendas, tornando as cidades o local de exercício de poder das oligarquias que vêm do interior do país, Fortunato não é ainda um capitalista moderno. Primeiro, porque a situação brasileira era bastante diferente da europeia, de onde correm até cá os ventos e as ideias de renovação, em face das mudanças na direção do aburguesamento da sociedade; segundo, porque a escravidão persistia entre nós como um sistema firme, definido, uma organização de produção, de “sólida e acabada estruturação coesa”, que deixa nos pés o seu contrário, o incipiente trabalho livre, com sua “dispersão e incoerência” (PRADO JR., 1986, p. 342).

Diante de tal ambiguidade, a realidade brasileira, do ponto de vista econômico, dominada ainda pelo trabalho agrário e por uma economia de exportação — tal como era na colônia, o Brasil continuava uma feitoria para exportar açúcar e madeira, agora com a novidade do café —, ainda não se podia dizer plenamente capitalista, por aqui, da mesma forma como esse conceito e sistema se apresentavam, no mesmo período, na Europa, tendo já atravessado os efeitos da primeira Revolução Industrial, vendo-se já na sala de estar da segunda. O que esperar, pois, de Fortunato? A personagem, tal como foi moldada, pode estar caracterizando um estágio de capitalismo à brasileira. Afinal, como diz Costa,

Os princípios liberais importados não se forjaram, portanto, no Brasil, na luta da burguesia contra a aristocracia e a realeza, nem evoluíram, como na Europa do século XIX, em função da Revolução Industrial — esta só ocorreria no Brasil no início do século XX. Os limites do liberalismo no Brasil não seriam definidos no início do século

XIX pelas reivindicações do proletariado urbano — como ocorreu do outro lado do Atlântico —, mas pela permanência da escravidão e sobrevivência das estruturas tradicionais de produção (COSTA, 2015, p. 118–119).

Sendo assim, a considerar o clima do país, na sua falta de definição clara dos espaços econômicos, algo constrange o próprio Garcia, que, sabedor de todos os fatos da narrativa e quase assumindo o papel de narrador, conduz o leitor a ficar atento e desconfiado das boas intenções de Fortunato. No estranho e ambíguo campo das forças produtivas brasileiras, Garcia é personagem e quase-narrador (vemos em geral tudo pelos olhos de Garcia, quase todo o tempo): ora se submete ao senhor narrador de terceira pessoa, ora o substitui, conduzindo a narração e cooptando o pobre leitor. Fortunato é um capitalista que visa ao lucro; mas ele também estava intimamente ligado a uma outra coisa — “Tinham falado também de outra coisa, além daquelas três, *cousa tão feia e grave*, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde”, como está dito no início da narrativa — que o desenvolvimento do enredo irá elucidar, apresentando um resultado que, em tudo, contraria a frieza das relações econômicas, porque surge eivado de ramagens psicológicas.

Fortunato, no entanto, continua dando as cartas. A cada vez que aparece, ele é o dono da casa, comanda as causas, explícitas e as mais secretas. Ele assume a direção dos serviços, diz quem deve ficar e sair do recinto, paga carregadores e apoiadores, dá as primeiras e últimas ordens e ainda tem casas próprias para investir e montar negócios. Fortunato só age como dono da casa — casa dos outros, dele mesmo, do destino das personagens, impingindo-lhes sua vontade e caprichos —, porque tudo nele confere uma autoridade rara no país. Desde a distinção dos gestos e do trajar, da aparência cuidada e marcadamente fria, indiferente (“Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba, por baixo do queixo, e de uma têmpera a outra, curta ruiva e rara”) mais a informação de que é capitalista, tudo mesmo lhe confere autoridade, num lugar, como é o caso do Brasil Império, em que dominam o analfabetismo e a exiguidade de recursos materiais e civilizadores. Mas a dignidade dos gestos e da aparência, no Brasil Império, era sinal a que sempre se deveria prestar atenção, pois tal fazia parte da higienização da sociedade, precariamente montada, escandalosamente carente de serviços sanitários.

Lembra-nos Muricy (1988) que a sociedade carioca da época carecia de tudo: organização dos espaços urbanos, limpeza e ordem, higienização das ruas e casas e uma medicina efetiva atuando entre os cidadãos para garantir saúde e sobrevivência. Se problemas ligados à infraestrutura fossem mais bem cuidados e saneados, isso ajudaria certamente a “aumentar a produção” (p. 27):

Essa preocupação, tipicamente moderna, industrial, nos dá a dimensão da mudança da racionalidade do novo Estado que começa a ser implantado no Brasil. [...]

A produção de um novo tipo de indivíduo e de população, *necessário à existência da sociedade capitalista nascente* e à eficácia política do poder estatal, será também tarefa da nova medicina (MURICY, 1988, p. 27; grifo nosso).

A sociedade capitalista “nascente”, representada em “A causa secreta”, nos caracteres físicos e psicológicos de Fortunato, e a “nova medicina”, corporificada por Garcia, aparecem translúcidas na sintaxe dessas personagens. Representações da urgência e necessidade da nova configuração social que então se desenhava e oferecia à contemplação daquele século com promessas futuras de industrialização e de altas perspectivas financeiras. Feito à imagem e semelhança do seu imperador, d. Pedro II, Fortunato excedia nesse quesito. Machado, porém, já escreve justamente nesse futuro. O livro é de 1896 e a trama do início da década de 1860. Nesse sentido, é instigante para esta análise a descrição feita de d. Pedro adolescente por uma historiadora:

O semblante sério e compenetrado pouco combinava com a fisionomia jovem, a voz fina e a pele lisa de d. Pedro. Com efeito, “as barbas do imperador” foram motivo de constante debate e de grande apreensão desde os primeiros anos de sua adolescência. [...]

[...] O imperador iniciava sua vida cívica *envolto de um suntuoso teatro*, o da sua precoce maturidade. As roupas de adulto, os gestos maduros, as lições avançadas, a fama de filósofo, tudo contribuía para fazer do monarca um personagem excepcional, estranho a si mesmo (SCHWARCZ, 1998, p. 70–71; grifo nosso).

A aparência é tudo: o narrador insiste em dizer que muito do efeito que a figura de Fortunato provoca no leitor e em Garcia se deve, antes, a seus modos de falar e vestir-se, como se tudo tivesse antes sido calculado, premeditado, como um “capitalismo” dotado de “cálculos sadicamente constituídos”. Esta é a sua moeda de troca para dar-se bem na vida, já que dinheiro ele tinha e não precisava impressionar o outro por esse expediente:

[Garcia] Contou o caso da Rua de D. Manuel. A moça ouviu-o espantada. Insensivelmente estendeu a mão e apertou o pulso ao marido, risonha e agradecida, como se acabasse de descobrir-lhe o coração. Fortunato sacudia os ombros, mas não ouvia com indiferença. No fim contou ele próprio a visita que o ferido lhe fez, *com todos os pormenores da figura, dos gestos, das palavras atadas, dos silêncios*, em suma um estúrdio. E ria muito ao contá-la (ASSIS, 1992b, p. 514; grifo nosso).

No desenvolvimento do trecho, temos um “típico narrador machadiano”, personificado nos detalhes anedóticos da sala de estar da tríade. Na adjetivação e tom do mote causal, temos duas ocorrências singularmente narradas de modo, tempo e confissões díspares. O próprio narrador prefere as palavras de Fortunato e oferece muitos detalhes. Os gestos de Maria Luísa reforçam ainda mais a iminência de uma pessoa boa. Garcia é um entusiasta, é jovem e entra na casa como quem investe em *cousas futuras*. Vale advertir que há uma memória de *Esaú e Jacó* na análise aqui empreendida. Se o romance de 1904

desponta como ponto cume e derradeiro de uma teoria machadiana sobre a história brasileira dos subúrbios, o Conselheiro Aires habita justamente as décadas de 1880 a 1890. Mas o mote requer escrita de maior fôlego, por isso, na presente oportunidade, não nos debruçamos detidamente na questão. Recorde-se, porém, que a ordem dos elementos é precisa e dá o que pensar nessa constituição de um capitalismo sádico proferido pelo narrador: é proferido o nome completo do homem (Fortunato Gomes da Silveira, com seus indícios burgueses de referência familiar definida); sua profissão ou condição socioeconômica (capitalista); seu estado civil (solteiro); e seu endereço (Catumbi devia, então, ser um bairro de classe média, com seus casarões sóbrios e elegantes).

Garcia, estudante de medicina, logo viria a ombrear com Fortunato, em distinção e importância social, pois ele era representante, no contexto do quadro delineado pelo conto, da ciência e do desenvolvimento científico como um todo. O seu teste, como executor da tarefa científica, viria a se dar, depois de um tempo de proximidade entre os três. Caminhando para o desfecho do conto, ao defrontar-se com a cena sádica do sacrifício do rato pelas mãos de Fortunato e a condição desesperada de Maria Luísa, um horizonte de observação se instaura. Vamos à cena, depois à exegese do meticuloso narrador:

Dous dias depois — exatamente o dia em que os vemos agora —, Garcia foi lá jantar. Na sala, disseram-lhe, que Fortunato estava no gabinete, e ele caminhou para ali; ia chegando à porta, no momento em que Maria Luísa saía aflita.

— Que é? perguntei-lhe.

— O rato! o rato! exclamou a moça sufocada e afastando-se. (ASSIS, 1992b, p. 516).

O que se vai ver, a partir daí, é uma cena escabrosa em que Fortunato, em transe espiritual (pode-se dizer), expõe sua verdade, já que o conteúdo é reprovável em todos os sentidos: moral, filosófico, estético, cristão. Criando um clima psicológico com a naturalidade de um narrador que lança os ingredientes de forma aparentemente despretensiosa e divertida, esse jogo dialético e dialógico entre as causas aparentes e as causas secretas “[...] integra-se em uma visão crítica e iluminadora do próprio jogo narrativo” (SENNA, 1998, p. 25). Enquanto o humano é reconstituído na condição da decomposição biográfica, a decomposição do indivíduo, na escrita de morte, gera a liberdade de fala e a liberdade na exposição desse capitalismo sádico. O narrador, com uma espécie de “conversa” antes de começar a história, torna mais viva, por meio desse expediente, a atuação dos personagens. Parece antes *falar* do que escrever: “o narrador fala às vezes como quem *não* escreve, parecendo dirigir-se aos ouvintes colocados ao seu lado” (LIMA, 2009, p. 60), o que torna mais dramático o açoitado dirigido, quem sabe, ao leitor. Com isso, mesmo revelando que os personagens estão mortos, instaura no leitor, mais de perto, uma impressão lutuosa — para agravar o que vai ser contado. Pode-se

pressentir uma espécie de sadismo da/na *recepção* a partir daquele “prólogo”, a indicar que aquele quadro a se compor já não tem mais seus personagens no mundo e que estão enterrados os nomes, os seres — mas não as causas, próximas e pungentes — daquela miséria que até hoje parece nos atingir.

Uma aura de displicência e de aparente circunspeção, aliada à consciência e domínio do que irá ser contado, conjuga sentimentos e razões “que a própria razão desconhece” (tema de “A cartomante” e latente nesse conto analisado). Nesse conluio do tempo do passamento das personagens (não por acaso, a epígrafe diderotiana do livro), dos momentos temporais que ensejam as causas biográficas, a narrativa machadiana toca instâncias criativas que envolvem a publicação, o exercício metalinguístico e a própria reflexão sobre a vida. Com caracteres da totalidade do “que se vai ler”, aliados aos traços sociais da trama e da história latente, vemo-nos diante de uma voz narradora e dialógica que funciona em conflito, mas que parece, também, fazer de nós ratos a serem manipulados. Movimento que sadicamente ensina o capitalismo: se em tudo sádico, nas mãos de um “capitalista”, pode fazer tudo — segurar, cortar, queimar:

Garcia lembrou-se que, na véspera, ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até à chama, rápido para não matá-lo e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira (ASSIS, 1992b, p. 516).

Na galeria de seres analisados neste trabalho sempre ocorre essa intenção prosaica de angariar os leitores. O modo de ver os acontecimentos da trama, a imagem das personagens, a própria imagem do narrador são deslocamentos autocríticos que Machado de Assis realiza em aditamentos e detalhes. O sujeito-narrador, que enunciava uma singela trama que caminharia para o triângulo amoroso, intenta a partir da ótica do outro, compor um quadro da vida como ela é — na sua condição mais secreta. O mesmo personagem, que sadicamente violenta cães, gatos e ratos, violenta um amigo, uma esposa, um paciente. Na quebra de qualquer rigidez clássica, o escrito e o folhetinesco (do narrador machadiano) surgem como forças ambivalentes. Garcia nada pôde fazer porque “[...] o diabo do homem impunha medo, com aquela serenidade radiosa da fisionomia” (ASSIS, 1992b, p. 516).

Com isso, “A causa secreta” torna-se um documento notório da publicação desse livro de contos de 1896. A potencialidade dialógica amplia-se, e as partes constituintes

distendem-se na capacidade semântica daquele “tom dubitativo” destacado no início do ensaio. Mais uma vez, dialogamos com Candido em exercício crítico polifônico: “Neste nível é que encontramos o Machado de Assis mais terrível e mais lúcido, estendendo para a organização das relações a sua mirada desmistificadora” (CANDIDO, 1995, p. 37). A formulação do método da escrita literária se dá enquanto a escrita avança em direção à análise do humano. Na “decomposição biográfica” (SILVA JUNIOR, 2008) desse triângulo “morto e enterrado”, a palavra que escondia e pouco revelava, no desfecho da narrativa, desvela a causa secreta — o capitalismo sádico.

Machado deixa muitas pistas dessa sociedade brasileira, mas sem fazer disso uma alegoria política ou literatura engajada e ufanista. As peculiaridades de trajetórias vitais (nascimento, infância, cotidiano, velhice e morte) de diversas personagens desvendam questões políticas e econômicas. Seu panorama é amplo porque documenta a realidade *mundana* por uma *plataforma de observação* em que o folhetinesco fixa elementos do Brasil do século XIX e da cultura brasileira sem a pretensão de fundar uma imagem perfeita da nossa realidade. O Machado artista (e não o jornalista ou o político) forjava um sistema alheio e próprio que incidia sobre vertentes movediças nacionais e universais.

Consciente de sua contribuição pensamental, o Bruxo do Cosme Velho constrói uma imagem de nação “sadizante”, no plano estético, que enforma, na mesma unidade de significados, o literário e o social perante o capitalismo sádico. Pensamento embrionário justamente na década de 1860 e 70 nos seus artigos críticos sobre a nova geração e sobre a imitação literária que, por meio desse disfarce temporal, já em 1896, era ainda mais problematizada. Machado interpreta as transformações históricas do país e do seu contexto no final do século aludindo a longos processos. Entrecos e processos de várias histórias que compõem as *Várias histórias* de um país ainda por se fazer no brevíssimo (e tão sádico) século XXI.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992a. v. I.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992b. v. II.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 194–245.
- CANDIDO. Antonio. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COSTA, Emília Viotti da Costa. Liberalismo e democracia. *Brasil: história, textos e contextos*. São Paulo: Editora da Unesp, 2015. p. 115–139.
- COUTINHO. Afrânio (Org.). ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. I.
- LIMA, Roberto Sarmento. Machado de Assis, um contador de histórias no auge do escravismo. In: MARTINS, Ana Cláudia Aymoré (Org.). *A musa discreta em cenas literárias: um diálogo entre literatura e história*. Maceió: Edufal, 2009. p. 49–74.
- MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE. *Hamlet*. Trad. Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Lello & irmão editores, 1987.

SILVA JUNIOR., Augusto R. Morte e decomposição biográfica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, Augusto R. Mortos do subterrâneo: o discurso sepulcral em Bobók e Memórias póstumas de Brás Cubas. *Signótica*. Universidade Federal de Goiás, jan./jul. 2009, p. 17–38. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/8612/6080>. Acesso em: 20 jun 2019.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.