

Berthold Zilly: Promotion in Romanischer und Germanischer Philologie, Diss. über Moliere; lehrte Lateinamerikanistik an der FU Berlin (1974-2010) und an der U. Bremen (2004-2010). Kurse und Vorträge an brasilianischen und europäischen Universitäten. Gastprofessor PGET – UFSC, Florianópolis (2011-18). Veröffentlichungen zur brasilianischen und argentinischen Literatur mit den Schwerpunkten: Literatur – Geschichte; Komparatistik – Übersetzen. Übersetzungen ins Deutsche: *Krieg im Sertão* (*Os Sertões*) von Euclides da Cunha, *Tagebuch des Abschieds* (*Memorial de Aires*) von Machado de Assis, *Das traurige Ende des Policarpo Quaresma* (*Triste fim de Policarpo Quaresma*) von Lima Barreto, *Das Brot des Patriarchen* (*Lavoura arcaica*) von Raduan Nassar. Wieland-Übersetzerpreis (1995); Orden Cruzeiro do Sul (2001); Martius-Staden-Preis (SP, 2012); Korrespondierendes Mitglied der ABL (2018).

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Stiftung Alexandre de Gusmão



Entre galhofa e saudade: à procura da convivialidade.

Machado de Assis à luz de seu último romance

Berthold Zilly

Zwischen Spott und Sehnsucht: auf der Suche nach dem Miteinander.

Machado de Assis im Lichte seines letzten Romans

Berthold Zilly

Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren

Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão

Berthold Zilly: doutor em filologias românicas e germânicas, com tese sobre Molière pela Freie Universität Berlin, onde lecionou letras latino-americanas (1974-2010), como também na Universität Bremen (2004-2010). Cursos e palestras sobre tradução, literaturas latino-americanas e alemã em universidades brasileiras e outras. Professor visitante PGET – UFSC (2011-2018). Trabalhou pela difusão da cultura brasileira na Alemanha. Publicações sobre literatura brasileira e argentina, com os enfoques: literatura – história; literatura comparada – tradução. Traduções para o alemão: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; *Memorial de Aires*, de Machado de Assis; *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Prêmio de Tradução Wieland (1995); Ordem “Cruzeiro do Sul” (2001); Prêmio Martius-Staden (SP, 2012). Sócio correspondente da ABL (2018).

**Entre galhofa e saudade: à procura da
convivialidade.**

Machado de Assis à luz de seu último romance

Berthold Zilly

**Zwischen Spott und Sehnsucht: auf der Suche
nach dem Miteinander.**

Machado de Assis im Lichte seines letzten Romans

Berthold Zilly

**Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren**

Entre galhofa e saudade: à procura da convivialidade.

Machado de Assis à luz de seu último romance

Berthold Zilly

**Zwischen Spott und Sehnsucht: auf der Suche
nach dem Miteinander.**

Machado de Assis im Lichte seines letzten Romans

Berthold Zilly

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado	Embaixador Mauro Luiz Iecker Vieira
Secretária-Geral	Embaixadora Maria Laura da Rocha
Cônsul-Geral do Brasil em Munique	Embaixador João Almino
Diretor do Instituto Guimarães Rosa	Ministro Marco Antonio Nakata

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente	Embaixadora Márcia Loureiro
Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática	Embaixador Gelson Fonseca Junior
Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais	Ministro Almir Lima Nascimento

Conselho Editorial

Ana Flávia Barros-Platiau	Maitê de Souza Schmitz
Daniella Poppius Vargas	Maria Regina Soares de Lima
João Alfredo dos Anjos Junior	Maurício Santoro Rocha
Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos	Rogério de Souza Farias

A Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

A FUNAG, com sede em Brasília, conta em sua estrutura com o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI e com o Centro de História e Documentação Diplomática – CHDD, este último no Rio de Janeiro.

Fundação Alexandre de Gusmão
Instituto Guimarães Rosa

**Entre galhofa e saudade: à procura da convivialidade.
Machado de Assis à luz de seu último romance
Berthold Zilly**

Série Grandes Autores Brasileiros



Brasília - 2023

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN

Staatsminister: Botschafter Mauro Luiz Iecker Vieira

Generalsekretärin: Botschafterin Maria Laura da Rocha

Generalkonsul von Brasilien in München: Botschafter João Almino

Direktor des „Instituto Guimarães Rosa“: Minister Marco Antonio Nakata

ALEXANDRE DE GUSMÃO-STIFTUNG

Präsidentin der „Fundação Alexandre de Gusmão“ (Alexandre de Gusmão-Stiftung): Botschafterin Marcia Loureiro

Direktor des „Centro de História e Documentação Diplomática“ (Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation):
Botschafter Gelson Fonseca Junior

Direktor des „Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais“ (Forschungsinstitut für internationale Beziehungen):
Minister Almir Lima Nascimento

Redaktionsausschuss

Ana Flávia Barros-Platiau

Daniella Poppius Vargas

João Alfredo dos Anjos Junior

Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos

Maitê de Souza Schmitz

Maria Regina Soares de Lima

Maurício Santoro Rocha

Rogério de Souza Farias

Die 1971 gegründete Stiftung Alexandre de Gusmão - FUNAG - ist eine öffentliche Stiftung, die eng mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten verknüpft ist, mit der Zielsetzung, die Gesellschaft mit Informationen über die internationale Realität und über Aspekte der brasilianischen diplomatischen Agenda zu versorgen.

Die FUNAG, die ihren Sitz in Brasilia hat, umfasst das Forschungsinstitut für internationale Beziehungen (IPRI) und das Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation (CHDD), letzteres in Rio de Janeiro.

Alexandre de Gusmão-Stiftung
Guimarães Rosa-Institut

**Zwischen Spott und Sehnsucht: auf der Suche
nach dem Miteinander.**
Machado de Assis im Lichte seines letzten Romans
Berthold Zilly

Serie Große Brasilianische Autoren



Brasilien - 2023

Direitos de publicação reservados à / Veröffentlichungsrechte vorbehalten für die
Fundação Alexandre de Gusmão / Alexandre de Gusmão-Stiftung
Ministério das Relações Exteriores / Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten
Esplanada dos Ministérios, Bloco H, Anexo II, Térreo
70170-900 Brasília-DF
Telefones: (61) 2030-9117/9128
Site: www.gov.br/funag
E-mail: funag@funag.gov.br

Coordenação-Geral / Gesamtkoordination:
Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Equipe Técnica / Technisches Team:
Acauã Lucas Leotta
Alessandra Marin da Silva
Ana Clara Ribeiro
Fernanda Antunes Siqueira
Gabriela Del Rio de Rezende
Luiz Antônio Gusmão
Nycole Cardia Pereira

Programação Visual e Diagramação / Visuelle Gestaltung und Layout:
Denivon Cordeiro de Carvalho

Versão para o alemão dos textos / Deutsche Textfassung:
Berthold Zilly

Organização / Organisation:
Paulo Roberto da Costa Pacheco
Cônsul-Geral Adjunto do Brasil em Munique / Beigeordneter Generalkonsul von Brasilien in München

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Zilly, Berthold

Entre galhofa e saudades: à procura da convivialidade. Machado de Assis à luz de seu último romance = Zwischen Spott und Sehnsucht: auf der Suche nach dem Miteinander. Machado de Assis im Lichte seines letzten Romans / Berthold Zilly. -- Brasília : FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2023. --(Grandes autores brasileiros)

210 p.

ISBN: 978-85-7631-972-6

1. Assis, Machado de, 1839 - 1908. 2. Escritores brasileiros - Biografia. I. Instituto Guimarães Rosa. II. Título. III. Série.

CDD-928.699

*A delicadeza das maneiras é um dever
de todo homem que vive entre homens.*

Machado de Assis

*Taktvolle Umgangsformen sind Pflicht
eines jeden Menschen, der unter Menschen lebt.*

Machado de Assis

Berthold Zilly¹

“Machado é um milagre”, assim celebrava Carlos Fuentes o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; e Harold Bloom, em seu *Cânone Ocidental*, chamava-o um dos cem maiores escritores de todos os tempos, um gênio da ironia; enquanto Susan Sontag o considerava “o maior autor que a América Latina produziu”, e um modelo para a sua própria escrita. Com toda razão o crítico literário Roberto González Echevarría elogia Machado como um “mestre das intrigas psicológicas sutis e dos dramas envolvendo as grandes questões que afligem a humanidade”. Fuentes assim explicava o seu entusiasmo por Machado: “Esse é o milagre – o Brasil dá sua nacionalidade, sua imaginação, sua língua ao mais importante – para não dizer o único – romancista ibero-americano do século XIX: Joaquim Maria Machado de Assis”. O autor mexicano, e com ele a crítica literária mundial, admirou-o como um dos grandes prosadores da *Weltliteratur*, na tradição de um Rabelais com *Gargântua*, de um Cervantes com *Dom Quixote*, Sterne com *Tristram Shandy*, Diderot com *Jacques*, o *Fatalista*. Obras que – como também *Reflexões do Gato Murr*, de E.T.A. Hoffmann, ou *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret, ou *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, de Heinrich Heine – configuram um livre jogo da ficção, do riso, da comicidade, da sátira, combinado com um olhar perspicaz, cético e melancólico para a realidade de seu tempo e para a condição humana.

1 Colaboração: Claudia Silveyra D'Ávila.

Berthold Zilly¹

„Machado ist ein Wunder,“ so feierte Carlos Fuentes den Autor der *Posthumen Memoiren des Brás Cubas*; und Harold Bloom nannte ihn in seinem *Western Canon* einen der hundert größten Schriftsteller aller Zeiten, ein Genie der Ironie; während Susan Sontag ihn würdigte als „den größten Autor, den Lateinamerika hervorgebracht hat“, und als Vorbild für ihr eigenes Schreiben. Mit voller Berechtigung rühmt Roberto González Echevarría ihn als „Meister subtiler psychologischer Handlungsverläufe und Dramen um die großen Fragen, welche die Menschheit bedrängen.“ Fuentes erläuterte seine Hochachtung für Machado so: „Dies ist das Wunder – Brasilien bringt seine nationale Eigenart, seine Einbildungskraft, seine Sprache zum Ausdruck im bedeutendsten – um nicht zu sagen einzigen – ibero-romanischen Romancier des 19. Jahrhunderts: Joaquim Maria Machado de Assis“. Der mexikanische Autor – und darin folgt ihm die Literaturkritik weltweit – bewunderte ihn als einen der großen Erzähler der Weltliteratur, in der Tradition eines Rabelais mit *Gargantua*, eines Cervantes mit *Don Quijote*, eines Sterne mit *Tristram Shandy*, eines Diderot mit *Jacques le Fataliste*. Werke die – ähnlich wie *Lebensansichten des Katers Murr* von E.T.A. Hoffmann oder *Viagens na minha terra* von Almeida Garret oder *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* von Heine – sich dem freien Spiel der Fiktion, des Lachens, der Komik, der Satire überlassen, in Verbindung mit einem scharfen, skeptischen und melancholischen Blick auf die zeitgenössische Wirklichkeit und die *Conditio humana*.

1 Mitarbeit: Claudia Silveyra D'Avila.

Foi com curiosidade e fôlego sem precedentes que Machado mergulhou na literatura e na cultura em geral, nacional e mundial, estudando perspectivas, estilos, constelações para melhor discernir, entender e caracterizar o seu próprio país e a sua gente, que ele via, com todas as suas qualidades específicas, sempre como parte do mundo e da humanidade. A literatura para ele não era só fonte de prazer, mas também instrumento cognitivo. Entre os autores a que se filiou, com uma postura cética e irônica, por vezes não sem simpatia com os ironizados, estão, além dos acima mencionados, Luciano, Montaigne, Voltaire, Swift, Thackeray e muitos outros. Seu pendor pelo caricatural e pelo bizarro ocasionalmente lembra Gogol, que ele conhecia, e Wilhelm Busch que – ao que tudo indica – ele desconhecia, embora *Max und Moritz*, a famosa série precursora das histórias em quadrinhos, já tivesse sido traduzida por Olavo Bilac, com o título *Juca e Chico – história de dois meninos em sete travessuras*.

Parecidos aos narradores versáteis e volúveis, aparentemente caprichosos e arbitrários daqueles autores, também os do Machado maduro brincam com as expectativas de seus leitores, se confessam como fingidores que baralham ficção e realidade, desconstruindo e reconstruindo ilusões. Invenção, contudo, não significa falta de compromisso com a vida real, a moralidade, a humanidade. Antes pelo contrário, a ficção machadiana, ao focar pessoas, ideias e instituições dos mais diversos ângulos de vista, contestando e troçando-as, chama atenção, implícita e explicitamente, para o hiato entre moral e ação, pretensão e práxis, parecer e ser, atualizando os grandes moralistas dos séculos XVII e XVIII. Em um jogo sutil da ironia, Machado levanta questões centrais do ser e do conviver do homem, seus aspectos psicológicos e sociais, físicos e metafísicos, seus erros e êxitos, sofrimentos e felicidades, maldades e bondades, mais aquelas do que estas, exceto, talvez, no seu último romance. Diz cobras e lagartos sobre as elites, seu egoísmo, hipocrisia, corrupção, que mesmo assim, se não o amaram, homenagearam-no e glorificaram-no.

Mit beispielloser Neugier und Gründlichkeit vertiefte sich Machado in die Literatur und Kultur Brasiliens und der Welt, studierte ihre Perspektiven, Stile, Konstellationen, um sein Land und seine Landsleute besser erkennen, verstehen und darstellen zu können, die er, mit all ihren Besonderheiten, stets als Teil der Welt und der Menschheit sah. Die Literatur war für ihn nicht nur eine Quelle des Vergnügens, sondern auch ein Erkenntnismittel. Unter den Autoren, als deren Erbe er sich sah, mit einer skeptischen und ironischen Grundhaltung, oft nicht ohne Sympathie mit den Ironisierten, finden sich, außer den Obengenannten, auch Lukian, Montaigne, Voltaire, Swift, Thackeray und viele andere. Sein Hang zu Karikatur und Skurrilität erinnert gelegentlich an Gogol, den er kannte, und an Wilhelm Busch, den er – nach allem, was man weiß – nicht kannte, wenngleich *Max und Moritz*, dessen berühmte Bilder Geschichte, Vorläuferin der Comics, zu Machados Lebzeiten schon auf Portugiesisch vorlag, übersetzt von Olavo Bilac, unter dem Titel: *Juca e Chico – história de dois meninos em sete travessuras*. (Juca und Chico – Geschichte zweier Buben in sieben Streichen).

Ähnlich den wandelbaren und sprunghaften, scheinbar launischen und willkürlichen Erzählern jener Werke, spielen auch die des reifen Machado mit den Erwartungen ihrer Leser, bekennen sich als Vorspiegler, als Vermischer von Fiktion und Wirklichkeit, indem sie Illusionen auf- und abbauen. Erfindung ist nicht zu verwechseln mit fehlender Verantwortung gegenüber dem realen Leben, der Sittlichkeit, der Humanität. Ganz im Gegenteil, Machados Fiktion – indem sie Menschen, Ideen und Institutionen aus den verschiedensten Blickwinkeln beobachtet, in Frage stellt und verspottet –, verweist, unausgesprochen oder offen, auf den Hiatus zwischen Moral und Handeln, Anspruch und Praxis, Schein und Sein, womit sie an das Werk der großen Moralisten des 17. und 18. Jahrhunderts anknüpft. In einem kunstreichen Spiel der Ironie wirft Machado zentrale Fragen des Menschseins und des menschlichen Zusammenlebens auf, beleuchtet psychologische und gesellschaftliche, physische und metaphysische Seiten der Menschen, ihre Fehler und Erfolge, Leiden und Freuden, Bösartigkeiten und Gutartigkeiten, eher jene als diese, außer vielleicht in seinem letzten Roman. Kaum ein gutes Haar lässt er an den Eliten, an ihrer Selbstsucht, Verlogenheit, Korruption, und wurde dennoch von ihnen, wenn nicht geliebt, so doch geehrt und gefeiert.

Uma carreira tríplice

Quase um milagre foi também a vida de Machado de Assis, um dos mais notáveis autodidatas de que jamais se teve notícia. Ele nasceu em 1839, no morro do Livramento, bairro popular ao noroeste do centro antigo do Rio de Janeiro, perto da zona portuária e com um aspecto ainda meio rural na época, como filho de um pintor de paredes de origem africana, e de uma lavadeira portuguesa, alfabetizados e casados, o que era uma exceção naquele estrato social. Pouco se sabe de sua infância, dificultada pelo falecimento da mãe quando ele tinha dez anos, e pela precariedade de sua educação escolar. Nada indicava que ele – apesar de sua origem proletária, pele escura, meia orfandade, saúde frágil – chegaria a ser uma das maiores celebridades das letras no Brasil e no mundo.

No entanto, havia circunstâncias favoráveis para o desenvolvimento de sua inteligência ávida de aprendizagem. O Rio de Janeiro – em meados do século XIX uma cosmopolita cidade mercantil em rápido crescimento, com mais de duzentos e cinquenta mil habitantes, da qual Machado de Assis saiu tão pouco quanto Kant da bem menor Königsberg – era lhe premissa de seu escrever, fonte de inspiração, *habitat* de seus personagens. No Brasil daquela época, havia convenções que, em casos isolados, chegavam a atenuar ou até a superar as abismais desigualdades sociais: o apadrinhamento, o favor, o patrocínio. A rica e ilustrada viúva de um senador do Império, proprietária abastada de uma chácara no morro do Livramento, de quem os pais de Machado eram agregados, tornou-se madrinha do pequeno Joaquim Maria, proporcionando por algum tempo amparo a esse menino que desde cedo se destacou por sua inteligência. Um padre, a quem serviu como coroinha, deu-lhe aulas de latim.

Eine dreifache Karriere

Fast ein Wunder war auch der Lebensweg des Machado de Assis, eines der erstaunlichsten Autodidakten, von denen man je gehört hat. Er wurde 1839 geboren, auf dem Morro do Livramento (wörtlich: ‚Hügel der Freilassung‘), einem damals noch ländlich anmutenden Viertel der kleinen Leute im Nordwesten der Altstadt von Rio de Janeiro, nahe dem Hafen gelegen, als Sohn eines Anstreichers afrikanischer Herkunft und einer portugiesischen Wäscherin, die alphabetisiert und verheiratet waren, in dieser Gesellschaftsschicht damals eher eine Ausnahme. Wenig weiß man über seine Kindheit, die beschwert wurde durch den Tod seiner Mutter, als er zehn Jahre alt war, sowie durch eine unzureichende Schulbildung. Nichts deutete darauf, dass er – seiner proletarischen Herkunft, seiner dunklen Haut, seiner Halbweisenschaft, seiner fragilen Gesundheit zum Trotz – sich zu einer der größten Berühmtheiten Brasiliens und der Welt emporschreiben würde.

Immerhin gab es Umstände, welche die geistige Entwicklung des wissbegierigen Jungen begünstigten. Rio de Janeiro – um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine kosmopolitische, rapide wachsende Handelsstadt von über zweihundertfünfzigtausend Einwohnern, die Machado ebenso selten verließ, wie Kant das viel kleinere Königsberg – war ihm Voraussetzung seines Schreibens, Inspirationsquelle, Habitat seiner Gestalten. Auch gab es im damaligen Brasilien Konventionen, die in vereinzelt Fällen die abgrundtiefen gesellschaftlichen Unterschiede zu mildern oder sogar zu überbrücken vermochten: Patenschaft, Gönnerschaft, Patronat. Die reiche und gebildete Witwe eines kaiserlichen Senators, begüterte Besitzerin des Anwesens auf dem Morro do Livramento, deren Hintersassen Machados Eltern waren, wurde Patin des kleinen Joaquim Maria, der früh durch außergewöhnliche Intelligenz auf sich aufmerksam machte, und nahm ihn eine Zeitlang unter ihre Fittiche. Ein Priester, dessen Messdiener er war, gab ihm Lateinunterricht.

Posteriormente, o rapaz versátil e aplicado encontrou outros influentes mentores e protetores, entre os quais Francisco de Paula Brito, negro, tipógrafo e editor, fundador do primeiro jornal brasileiro dedicado à luta contra o preconceito racial e a escravidão; Manuel Antônio de Almeida, diretor da Tipografia Nacional e autor do primeiro romance malandro no Brasil; Quintino Bocaiúva, jornalista, dramaturgo, e político republicano.

O jovem Machado estava firmemente determinado a ascender socialmente, motivo recorrente nos contos e romances que viria a escrever; mas diferentemente de muitos dos seus personagens, ele, na realização dessa ambição, nunca infringiu as regras da cortesia, da decência e ainda menos das leis. Tendo ganhado seu primeiro dinheiro como vendedor de doces e auxiliar de loja, chegou a ser, ainda adolescente, contador, tipógrafo e revisor. Publicou poemas de gosto romântico a partir dos 15 anos, em seguida também artigos em jornais, frequentando livrarias e cafés literários, levando uma vida moderadamente boêmia, tornando-se membro de uma “Sociedade Petalógica”, onde se cultivava uma galhofeira liberdade da imaginação, presente em quase toda a sua obra, ecoando até no seu último romance, cujo narrador, embora idoso, ainda se diverte com a ideia de aprontar uma “peta” a sua irmã (18/05/1888).

Später fand der vielseitig begabte und überaus fleißige Jugendliche weitere einflussreiche Gönner und Förderer, darunter den Verleger und Journalisten Francisco de Paula Brito, einen Schwarzen, Gründer der ersten brasilianischen Zeitung gegen rassistische Vorurteile und gegen die Sklaverei, Manuel Antônio de Almeida, den Direktor der Staatsdruckerei und Autor des ersten brasilianischen Schelmenromans, und Quintino Bocaiúva, Journalist, Dramatiker und republikanischer Politiker.

Der junge Machado war vom entschiedenen Willen zum sozialen Aufstieg erfüllt, ein häufiges Motiv in seinen späteren Erzählungen und Romanen; doch anders als die meisten seiner literarischen Gestalten verletzte er bei der erfolgreichen Umsetzung dieses Ehrgeizes niemals die Regeln der Höflichkeit, des Anstands, oder gar der Gesetze. Verdiente er sein erstes Geld als Bonbonverkäufer und Ladengehilfe, brachte er es bald, noch als Halbwüchsiger, zum Buchhalter, Setzer und Korrektor. Ab dem 15. Lebensjahr veröffentlichte er Gedichte im romantischen Geschmack, bald auch Zeitungsartikel, er frequentierte Buchhandlungen und literarische Cafés, führte ein gemäßigt bohémehaftes Leben, wurde Mitglied einer „Sociedade Petalógica“, (peta=erfundene Geschichte, Ammenmärchen), wo man eine spottfreudige Freiheit der Einbildungskraft kultivierte, die in fast seinem gesamten Werk präsent ist und selbst in seinem letzten Roman einen Nachhall findet, wenn der Erzähler, obschon bejahrt, sich noch am Gedanken erfreut, seiner Schwester eine „peta“ aufzubinden (18/05/1888).

Em poucos anos, Machado conquistou um nome como poeta, repórter, cronista, tradutor, resenhista, ensaísta, crítico de teatro, libretista, dramaturgo e, cada vez mais, como ficcionista. A menos de 30 anos de idade, já pertencia à República dos letrados de seu país, da qual um dia viria a ser o *spiritus rector*. Cedo os principais jornais lhe abriram as portas, o que gradativamente lhe proporcionou bem-estar e reputação. Seus contemporâneos o descreviam como altamente cortês e um pouco tímido, mesmo assim sociável e gentil, embora pouco eloquente, talvez uma consequência de sua epilepsia.

Paralelamente, a partir dos 28 anos de idade, Machado fez carreira como funcionário do governo central, chegando a ocupar altos cargos, ao final como diretor-geral do Ministério da Viação. Exercia seu ofício com extraordinária competência e honestidade. Certamente não é à toa que “ofício”, termo polissêmico, seja uma das palavras-chave em *Memorial de Aires*, seu último livro, com uma mistura semi-irônica de cumprimento do dever, prazer e resignação, sendo por exemplo a vida de idoso chamada de “ofício cansativo”. Utilizada com uma pitada de humor, essa palavra remete, contudo, a um traço fundamental no caráter do narrador, o ex-diplomata Aires, mas também do autor, a sua concepção de ética de trabalho, não incompatível com um certo prazer, até pelo contrário. Pois, como se aludisse à crítica que Schiller fazia à ideia rígida do dever de Kant, aquele narrador postula que “só se faz bem o que se faz com amor. [...] Também eu fiz a minha diplomacia com amor”.

Innerhalb weniger Jahre machte Machado sich einen Namen als Poet, Reporter, Feuilletonist, Übersetzer, Rezensent, Essayist, Theaterkritiker, Librettist, Dramatiker und, immer mehr, auch als Prosaerzähler. Kaum dreißig Jahre alt, gehörte er schon zur Literatenrepublik seines Landes, deren Spiritus Rector er eines Tages werden sollte. Bald standen ihm die bedeutendsten Blätter offen, was ihm zusehends Wohlstand und Ansehen eintrug. Zeitgenossen beschrieben ihn als überaus höflich und ein wenig schüchtern, dennoch gesellig und freundlich, obgleich nicht sehr beredsam, vielleicht eine Folge der Epilepsie.

Daneben machte Machado ab seinem 28. Lebensjahr Karriere als Regierungsbeamter, zuletzt als Ministerialdirektor im Verkehrsministerium. Seinen Dienst versah er stets mit außerordentlicher Tüchtigkeit und Gewissenhaftigkeit. Sicherlich ist „ofício“ – Beruf, Dienst, Auftrag, Amt, Verpflichtung – nicht zufällig eines der Schlüsselwörter in *Memorial de Aires* (deutsche Ausgabe: *Tagebuch des Abschieds*), seinem letzten Roman, verstehbar als halbironische Mischung von Pflichterfüllung, Genugtuung und Resignation, beispielsweise in der Bezeichnung für das Leben im Alter als „ermüdendes Amt“. Mit einem Anflug von Humor verwendet, deutet „ofício“ dennoch auf einen Grundzug im Charakter des Erzählers, des ehemaligen Diplomaten Aires, aber auch des Autors, und auf sein Arbeitsethos, das nicht unvereinbar mit dem Vergnügen ist, im Gegenteil. Denn jener Erzähler, als folge er Schillers Kritik am strengen Begriff der Pflicht bei Kant, postuliert, „dass man gut nur das macht, was man mit Liebe macht. [...] Auch ich tat meinen Dienst als Diplomat mit Liebe.“

Em 1869, Machado se casou com a portuguesa Carolina de Novais, de origem humilde, mas de notável cultura literária. Embora ele ainda não tivesse publicado nenhuma de suas obras mais apreciadas hoje, que viriam à luz a partir dos anos 1880, já era um dos mais bem-sucedidos jornalistas e literatos de seu país, cujo nome começava a ser mencionado em pé de igualdade com o do decano da literatura brasileira, José de Alencar, um dos principais representantes do romance romântico e indianista, autor também de narrativas urbanas com elementos realistas.

As diferentes moradias do casal espelham sua ascensão social: depois de ter morado no Centro e na Lapa, eles se mudaram, em 1878, para o Catete, para a mesma rua onde viria a se estabelecer mais tarde, em 1887, o narrador em 1ª pessoa de *Memorial de Aires*, nas vizinhanças do casal amigo, “a gente Aguiar”, residente na Praia do Flamengo. Em 1884, os cônjuges Machado fixaram domicílio definitivo numa casinha de dois andares com jardim, no Cosme Velho, um bairro burguês aos pés do Corcovado, no alto de Laranjeiras. O autor, denominado por amigos e admiradores de “Bruxo do Cosme Velho”, o que lembra o apelido “Zauberer”, de Thomas Mann, passava então a pertencer definitivamente à alta sociedade. A sua última moradia poderia ter-se tornado patrimônio da cultura brasileira não fosse demolida no final dos anos 1970, para ceder lugar a um edifício, aparentemente sem maiores protestos na opinião pública.

Im Jahre 1869 schloss Machado die Ehe mit Carolina de Novais, einer Portugiesin bescheidener Herkunft, jedoch von bemerkenswerter literarischer Bildung. Obwohl er noch keines seiner heute meistgeschätzten Werke veröffentlicht hatte, die ab den 1880er Jahren erscheinen sollten, war er einer der erfolgreichsten Journalisten und Literaten seines Landes, dessen Name bereits in einem Atemzug mit dem des berühmten José de Alencar genannt zu werden begann, eines Hauptvertreters des romantischen und indianistischen Romans, Autor auch von Stadtromanen mit realistischem Einschlag.

Die verschiedenen Wohnadressen des Ehepaars spiegeln seinen gesellschaftlichen Aufstieg: nach Wohnungen in der Stadtmitte und in Lapa zog es im Jahre 1878 nach Catete, in dieselbe Straße, wo sich Jahre später, 1887, der Ich-Erzähler des *Memorial de Aires* (*Tagebuch des Abschieds*) niederlassen würde, in Nachbarschaft des mit diesem befreundeten Ehepaars Aguiar, wohnhaft in der Strandstraße Praia do Flamengo. 1884 bezogen die Eheleute Machado ihr endgültiges Domizil, ein zweistöckiges Häuschen mit Vorgarten in Cosme Velho, einem gutbürgerlichen Viertel am Fuße des Corcovado-Felsens, oberhalb des Stadtteils Laranjeiras. Der Autor, von Freunden und Bewunderern fortan „der Zauberer von Cosme Velho“ genannt, was an den Beinamen Thomas Manns erinnert, gehörte nun endgültig zur gehobenen Gesellschaft. Seine letzte Wohnstätte könnte ein Kulturerbe Brasiliens sein, wäre sie in den späten 1970er Jahren nicht zugunsten eines Hochhauses abgerissen worden, anscheinend ohne nennenswerten Protest von Seiten der Öffentlichkeit.

Com Carolina, que lhe foi importante interlocutora e primeira leitora crítica de seus textos, ele viveu durante mais de trinta anos em um matrimônio feliz, ainda que sem filhos, constelação que serviria de modelo para o já mencionado casal Aguiar. Quando sua esposa faleceu, em 1904, ele – semelhante com Rita e Fidélia, viúvas no mesmo romance – ficou tomado por grande dor e saudade. Aos domingos ele peregrinava ao cemitério São João Batista, em Botafogo, levando flores ao túmulo de sua esposa, um hábito evocado em seu comovente soneto *Carolina*. Sentindo-se atingido em sua vontade de viver, pressentia que não lhe sobrava muito mais tempo. Incomodado por diversas doenças, escrevia seu último romance, *Memorial de Aires*, que viria a ser publicado dois meses antes de seu falecimento e recebido muito favoravelmente pela crítica, o que lhe deu uma última alegria.

Além de suas três carreiras altamente bem-sucedidas – como jornalista, escritor e funcionário público – Machado exerceu funções honorárias, por exemplo como presidente do *Club Beethoven*, que se dedicou ao cultivo da música erudita e do jogo de xadrez. A música faz parte do universo de vários personagens machadianos, sobretudo no último romance, em que é citada nada menos que 25 vezes, ajudando dois jovens com os eloquentes nomes de Fidélia e Tristão a se apaixonarem. Também é uma das alegrias do narrador:

A música foi sempre uma das minhas inclinações, e, se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria agora ou comporia, quem sabe? Não me quis dar a ela, por causa do ofício diplomático, e foi um erro.
(31/08/1888)

Mit Carolina, die ihm eine wichtige Gesprächspartnerin war und erste Leserin seiner Texte, führte er mehr als dreißig Jahre lang eine glückliche, wenn auch kinderlose Ehe, eine Konstellation, die wohl ein Vorbild war für die des Ehepaars Aguiar. Als seine Gattin im Jahre 1904 starb, war er – ähnlich wie Fidélia und Rita nach ihrer Verwitwung in demselben Roman – von Schmerz und Wehmut erfüllt. Sonntags pilgerte er zum Friedhof São João Batista nach Botafogo und legte ihr Blumen aufs Grab, eine Gepflogenheit, auf die er in seinem ergreifenden Sonett *Carolina* anspielt. Sein Lebenswille war geschwächt, und er ahnte, dass er nicht mehr lange zu leben hatte. Von diversen Krankheiten geplagt, schrieb er an seinem letzten Roman, *Memorial de Aires (Tagebuch des Abschieds)* der, zwei Monate vor seinem Tode erschienen, von der Kritik seines Landes überaus freundlich aufgenommen wurde, was ihm eine letzte Freude bereitete.

Neben seinen drei höchst erfolgreichen Karrieren – als Journalist, Schriftsteller und Beamter – war Machado ehrenamtlich tätig, etwa als Vorsitzender des *Club Beethoven*, der sich der Pflege der klassischen Musik und des Schachspiels widmete. Die Musik gehört zum Universum mehrerer machadischer Gestalten, vor allem im letzten Roman des Autors, wo sie – als Wort nicht weniger als 25-mal erscheinend – dazu beiträgt, dass zwei junge Leute mit den vielsagenden Namen Fidélia und Tristão sich verlieben. Auch ist sie eine der Freuden des Erzählers:

Musik war immer eine meiner Vorlieben, und wenn ich das Poetische und vielleicht auch das Pathetische weniger scheute, würde ich sagen, sie ist heute eine meiner Sehnsüchte. Hätte ich sie erlernt, könnte ich heute spielen oder komponieren, wer weiß? Ich wollte mich ihr nicht überlassen, um des Diplomatenberufes willen, und das war ein Fehler. (31.08.1888)

Mais relevante ainda foi o papel de Machado como membro fundador e primeiro presidente, vitalício, da *Academia Brasileira de Letras*, criada em 1897 segundo o modelo da *Académie Française*, como agremiação de 40 proeminentes homens de letras, que se deram a missão de promover e incentivar a literatura brasileira, a língua portuguesa e, de modo geral, a cultura nacional. Apesar de em princípio ser independente do Estado, a *Academia* pode ser considerada também expressão da consolidação da República proclamada em 1889, e de fato cumpre até hoje em dia tarefas também representativas, públicas, quase oficiais, para dentro e fora do país. Assim, aquele eterno questionador e zombador de tudo e de todos veio a ser o autor nacional dos brasileiros.

Foi o coroamento de uma vida e obra brilhante, construída a partir de condições adversas, com perseverança, disciplina, confiabilidade no trato pessoal, e com perspicácia psicossociológica, maleabilidade estilística, humor entre sereno e mordaz na escrita, e sempre com senso de responsabilidade social. Demiurgo de si mesmo, o escritor e poeta criou-se duplamente: na vida e na obra. Modelou a sua personalidade e atuação como se fosse uma escultura, uma edificação, um romance de formação, não dessemelhante de Goethe ou de Thomas Mann, os quais, porém, nasceram em condições de longe mais favoráveis.

Bedeutender noch war Machados Rolle als Gründungsmitglied und erster, lebenslanger Präsident der *Academia Brasileira de Letras*, der Brasilianischen Akademie für Literatur, die 1897 nach dem Vorbild der *Académie Française* ins Leben gerufen wurde, als Zusammenschluss von 40 führenden Hommes de Lettres, mit dem selbsterteilten Auftrag, die brasilianische Literatur, die portugiesische Sprache und ganz allgemein die Nationalkultur zu pflegen und zu fördern. Trotz ihrer prinzipiellen Staatsferne darf die Akademie auch als Ausdruck der kulturellen Konsolidierung der 1889 ausgerufenen Republik betrachtet werden, und in der Tat erfüllt sie bis zum heutigen Tage auch repräsentative, öffentliche, quasi amtliche Aufgaben nach innen und außen. Machado, dieser ewige Infragesteller und Verspotter von allem und allen, wurde so zum brasilianischen Nationalautor.

Es war die Krönung eines brillanten Lebens und Lebenswerkes, errichtet aus widrigen Umständen heraus, mit Ausdauer, Disziplin, Zuverlässigkeit im persönlichen Umgang, sowie mit psychologischem und soziologischem Scharfblick, stilistischer Geschmeidigkeit, Humor zwischen Heiterkeit und Sarkasmus in seinem Schreiben, immer auch mit gesellschaftlichem Verantwortungsbewusstsein. Demiurg seiner selbst, hat der Dichter sich zwiefach erschaffen, im Werk und im Leben. Seine Persönlichkeit und Wirksamkeit hat er modelliert wie eine Skulptur, ein Bauwerk, einen Bildungsroman, nicht unähnlich Goethe oder Thomas Mann, die jedoch aus erheblich günstigeren Verhältnissen stammten.

Quando Machado faleceu, em 29 de setembro de 1908, a cidade e a nação ficaram de luto. Ele foi velado na Academia Brasileira de Letras, cujos sócios, entre eles Euclides da Cunha, Coelho Neto e Olavo Bilac, junto com as mais altas autoridades culturais e políticas do país – ministros, deputados, chefes de repartições públicas e de instituições de ensino, diplomatas – todos eles renderam-lhe últimas homenagens. O acadêmico, filólogo e político Rui Barbosa, até hoje figura emblemática de uma retórica sofisticada, proferiu o discurso fúnebre, destacando o falecido como um clássico da língua portuguesa e da literatura brasileira, e sobretudo como homem honesto e bondoso.

No dia seguinte, eles, junto com milhares de cidadãos de todos os estratos sociais, continuaram as homenagens, formando um quilométrico cortejo fúnebre rumo ao cemitério em Botafogo, onde Machado foi sepultado ao lado de sua esposa. Ele havia dispensado a extrema-unção; nenhum sacerdote o acompanhou. O jornal *O Paiz* relatou:

As ruas percorridas pelo préstito estavam apinhadas de povo, as janelas e sacadas repletas de famílias, que ali se conservavam curiosas e compungidas, para verem desfilar o enterro do grande mestre. Em uma das sacadas do palácio do Catete, o Sr. presidente da República, [...] assistiu à passagem do imponente préstito.

O jornal citou palavras do ministro da Justiça faladas na beira do túmulo:

Mandando fazer seus funerais, o governo cumpriu seu dever. [...] Para homens do valor de Machado de Assis, não bastam lágrimas de saudade, é preciso a glorificação, para exemplo e ensinamento das gerações por vir.

Als Machado starb, am 29. September 1908, trauerten Stadt und Nation. Er wurde in der Academia Brasileira de Letras aufgebahrt, deren Mitglieder, darunter Euclides da Cunha, Coelho Neto und Olavo Bilac, samt den Spitzen der Gesellschaft aus Politik und Kultur – Minister, Abgeordnete, Senatoren, Leiter von Behörden und Bildungseinrichtungen, Diplomaten –, sie alle erwiesen dem Verstorbenen letzte Ehren. Der Jurist, Philologe und Politiker Rui Barbosa, bis heute Inbegriff einer kunstreichen Rhetorik, hielt die Totenrede, worin er Machado als Klassiker der portugiesischen Sprache und der brasilianischen Literatur, und vor allem als ehrbaren und gütigen Menschen rühmte.

Tags darauf gab dieselbe Trauergemeinde, zusammen mit Tausenden von Bürgern und Bürgerinnen aus allen Bevölkerungsschichten, dem Toten in einem kilometerlangen Trauerzug das letzte Geleit zum Friedhof von Botafogo, wo er neben seiner Frau bestattet wurde. Kirchlichen Sterbesegeen hatte er nicht gewollt; kein Priester hat ihn begleitet. Die Zeitung *O Paiz* berichtete:

Das Volk stand dichtgedrängt an den Straßen, ganze Familien harrten in Fenstern und auf Balkonen voll Neugier und Ergriffenheit, um das Totengeleit des großen Meisters vorüberziehen zu sehen. Auf einem der Balkone am Catete-Palast stand der Herr Präsident der Republik [...] und wohnte dem eindrucksvollen Leichenzug bei.

Das Blatt zitierte auch Worte des Justizministers am Rande des Grabes:

Mit der Ausrichtung dieses Begräbnisses hat die Regierung ihre Pflicht erfüllt. [...] Für Menschen von der Vortrefflichkeit eines Machado de Assis genügen keine Tränen der Wehmut, nötig ist die Verherrlichung, als Vorbild und Lehre für künftige Generationen.

Seguiram-se outras alocuções, inclusive recitações de uma poeta parnasiana hoje esquecida, Francisca Júlia da Silva, pois na época Machado tinha, mais do que hoje, fama também como poeta. Os seus funerais foram uma apoteose, sua definitiva consagração como representante máximo das letras no Brasil, preceptor da nação, praticamente um autor oficial.

Machado afrodescendente

As raízes africanas de Machado eram um ponto delicado em sua vida, ou melhor: na sociedade de seu país. Vários críticos contemporâneos e sobretudo posteriores o censuravam achando que ele não se empenhava o suficiente pelos escravos e outros negros, seus “irmãos de cor” – censura injusta, sobretudo quando se considera não apenas sua obra ficcional, mas também sua atividade jornalística e sua atuação institucional.

Quando jovem, ele se engajava pelos direitos humanos e do cidadão, mantendo-se fiel a esses ideais, mesmo que posteriormente, como escritor consagrado, não se tenha pronunciado diretamente sobre questões políticas, a não ser em crônicas publicadas sob pseudônimo. Com respeito à Abolição, o cidadão Machado de Assis se comportou de forma bem mais decidida do que sua criatura literária, o Conselheiro Aires. Ao contrário deste, ele participou, sim, da manifestação para festejar a Lei Áurea em 13 de maio de 1888; e como funcionário do Ministério da Agricultura, ele se havia empenhado pela implementação, na zona rural, da Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, que emancipava todos os filhos de escravas.

Es folgten weitere Grabreden, auch Verse vorgetragen von einer heute vergessenen parnassischen Dichterin, Francisca Júlia da Silva, denn damals, weit mehr als heute, war Machado auch als Lyriker berühmt. Die Begräbnisfeierlichkeiten waren eine Apotheose des Dichters, seine endgültige Würdigung als höchster Repräsentant der brasilianischen Schriftkultur, Lehrer der Nation, fast ein amtlicher Autor.

Machado als Afrobrasilianer

Machados afrikanische Wurzeln waren ein wunder Punkt in seinem Leben oder, vielmehr, in der Gesellschaft seines Landes. Manche zeitgenössische und vor allem spätere Kritiker hielten ihm vor, sich für die Sklaven und andere Schwarze, seine „Hautfarbenbrüder“, nicht genügend einzusetzen – ein unberechtigter Vorwurf, insbesondere dann, wenn man nicht nur sein belletristisches, sondern auch sein journalistisches Werk und seine Amtstätigkeit in Betracht zieht.

Als junger Mann trat er für die Menschen- und Bürgerrechte ein, und diesen Gesinnungen ist er treu geblieben, auch wenn er später, als anerkannter Schriftsteller, nicht mehr unmittelbar zu politischen Fragen Stellung nahm, es sei denn anonym oder pseudonym in seinen *crônicas*, Prosaminiaturen im Feuilleton. Zur Abolition verhielt sich der Staatsbürger Machado de Assis weit entschiedener als sein literarisches Geschöpf, der Geheimrat Aires. Anders als dieser hat er an der Kundgebung zur Feier des „Goldenen Gesetzes“, das am 13. Mai 1888 die Sklavenbefreiung verkündete, sehr wohl teilgenommen. Und als Beamter im Landwirtschaftsministerium hat er sich nachdrücklich dafür eingesetzt, dass das „Gesetz des freien Bauches“ von 1871, das allen Kindern von Sklavinnen die Freiheit gab, im ländlichen Raum tatsächlich angewendet wurde.

O quão frágil, por outro lado, era a posição de um cidadão livre não branco, até depois da Abolição, se revela na homenagem que o grande crítico José Veríssimo dedicou ao seu amigo Machado após sua morte: “Mulato, ele foi de fato um grego da melhor época”. Tal formulação confirmava e ao mesmo tempo questionava preconceitos racistas, por aludir à possibilidade existente no Brasil de se compensar, em grande medida, a ‘mácula’ da pele não branca por meio da aquisição do cânone da cultura europeia. Tão reveladora e questionável quanto esse elogio foi a contestação de um outro amigo, o político abolicionista e escritor Joaquim Nabuco: “Eu não teria chamado Machado de Assis de mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. [...] A palavra não é literária e é pejorativa. O Machado para mim era um branco e creio que por tal se tomava: quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego”. O atestado de óbito dava razão a Nabuco: Machado era branco.

A Civilização era identificada com a Europa e com a pele branca; adquiri-la e, mais ainda, enriquecê-la tinha um efeito branqueador. Quando os talentosos e ambiciosos entre os desfavorecidos se comportavam como se não fossem desfavorecidos, podiam ser cooptados pela elite branca. A militância, todavia, era malvista, e Machado respeitava isso.

Wie heikel andererseits die Stellung der freien Nichtweißen war, selbst nach der Abolition, zeigt der Nachruf, den der große Kritiker José Veríssimo auf seinen Freund Machado schrieb: “Dieser Mulatte war eigentlich ein Grieche des besten Zeitalters“. Eine solche Formulierung bestätigte rassistische Vorurteile und stellte sie zugleich in Frage, indem sie auf die in Brasilien bestehende Möglichkeit anspielte, den ‚Makel‘ der nichtweißen Haut durch Aneignung der europäischen Hochkultur – weitestgehend – wettzumachen. Ebenso aufschlussreich und fragwürdig wie dieses Lob war der Einspruch eines anderen Freundes, des Politikers und Schriftstellers Joaquim Nabuco: „Ich hätte Machado de Assis nicht einen Mulatten genannt, und ich meine, nichts hätte ihn mehr geschmerzt als diese Bezeichnung. [...] Das Wort ist nicht literarisch und ist abwertend. Für mich war der Machado ein Weißer, und ich glaube, für einen solchen hielt er sich: hatte er fremdes Blut, so berührte dies in keiner Weise seine vollkommene kaukasische Wesensart. Ich zumindest habe in ihm ausschließlich den Griechen gesehen.“ Der Totenschein gab Nabuco Recht: Machado war weiß.

Die Zivilisation wurde mit Europa und der weißen Haut identifiziert; sie erwerben und, mehr noch, sie bereichern hatte einen ‚aufweißenden‘ Effekt. Wenn die Hochbegabten und Ehrgeizigen unter den Benachteiligten sich so verhielten, als wären sie nicht benachteiligt, konnten sie von der weißen Elite kooptiert werden. Militanz aber war verpönt, und daran hielt sich Machado.

Machado crítico

Entre os diversos gêneros que Machado praticava em jornais e revistas, desde os 16 anos de idade, aquele em que cedo ganhou maior influência foi a crítica teatral e literária. Talvez o teatro tenha sido a área cultural que mais o fascinou entre os 20 e 30 anos de idade, como espectador, crítico, dramaturgo, também como tradutor, especialmente de peças francesas. Em 1868, José de Alencar, saudou o jovem colega em carta aberta como “o primeiro crítico brasileiro”, acrescentando:

O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.

De fato, Machado foi um *poeta doctus*, o qual, lançando mão de sua imensa cultura geral, de sua sensibilidade estética e linguística, até musical, de sua inteligência crítica-analítica, sua perspicácia antropológica, sua bondade humana, longe de qualquer dogmatismo ou pretensão de pontificar, considerou, durante quase toda a sua vida, como uma de suas missões: analisar e interpretar obras literárias e apresentações teatrais, assim como esclarecer princípios e procedimentos da criação e da própria crítica, com o fito de aguçar o senso de qualidade estética de seus colegas, e elevar o nível cultural da população.

Machado als Kritiker

Unter den verschiedenen Textgattungen, in denen Machado seit seinem 16. Lebensjahr für Zeitungen und Zeitschriften schrieb, war die Theater- und Literaturkritik diejenige, in der er früh den größten Einfluss gewann. Und vielleicht war das Theater der Bereich der Kultur, der ihn zwischen seinem 20. und 30. Lebensjahr am meisten faszinierte, als Zuschauer, Kritiker, Dramatiker, auch als Übersetzer, vor allem französischer Stücke. Im Jahre 1868 begrüßte der damalige Doyen der brasilianischen Literatur, José de Alencar, den jungen Kollegen in einem offenen Brief als „den ersten brasilianischen Kritiker“ und fügte hinzu:

Sie sind der Einzige unter unseren modernen Schriftstellern, der sich mit ganzem Herzen dieser schwierigen Wissenschaft gewidmet hat, die man als Kritik bezeichnet. Die hohe Begabung, die Sie von der Natur empfangen haben, statt sie für eigene Schöpfungen zu nutzen, haben Sie in ihrer Uneigennützigkeit darauf verwendet, den Geschmack und die Literatur des Vaterlandes zu entwickeln.

In der Tat, Machado war ein Poeta doctus, der, mit Hilfe seiner immensen Allgemeinbildung, seines ästhetischen und sprachlichen, geradezu musikalischen Feingefühls, seines anthropologischen Scharfblicks, seiner Mitmenschlichkeit, fern von aller Dogmatik und Rechthaberei, fast sein ganzes Leben lang eine seiner Aufgaben darin sah, literarische und dramatische Werke sowie Theateraufführungen zu analysieren und zu interpretieren, wie auch Prinzipien und Verfahren des literarischen Schaffens und der Literaturkritik zu klären, mit dem Ziel, den Sinn seiner Kollegen für ästhetische Qualität zu schärfen, und das kulturelle Niveau der Bevölkerung zu heben.

Naturalmente, em sua longa carreira não houve imutabilidade em suas posições e produções. Já os críticos contemporâneos diferenciavam na vida e na obra de Machado duas fases, uma primeira, de um romantismo social, quase republicano e democrático, até os anos 1870, e uma segunda, de realismo psicológico, dissecador, satírico, mordaz, cuja primeira grande realização seria o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880). É uma divisão útil e pertinente, mas simplificadora. Na verdade, algumas características no pensamento e na sensibilidade do Machado maduro já começaram a se delinear na década de 1860, em plena fase ‘romântica’. Pois já naquela época ele rejeitava ou ironizava gestos arrebatados, maneirismos e hipérboles, ênfases excessivas na fala e na escrita.

E já o jovem de 20 anos preconizava ao contrário, apesar de seu pendor lúdico e galhofeiro, certa sobriedade, naturalidade, e verossimilhança no jogo cênico, na linguagem, na composição. O teatro devia combinar a liberdade de imaginação com uma “iniciativa moralizadora e civilizadora” – semelhante a Schiller com sua concepção do teatro como *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (O teatro considerado como uma instituição moral).

Nesses anos, a crítica machadiana podia ser também combativa e desafiadora: “eu tenho a inqualificável monomania de não tomar a arte pela arte, mas a arte como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana”. Ao passo que no final dos anos 1870 ela se tornava mais discreta, indireta, cortês, no tom, no estilo, mas nem tanto na essência. O teatro, a crítica, a cultura de um modo geral deviam, além do entretenimento, prestar uma função educadora, no sentido de civilizar os modos da conduta, tornar a convivência mais pacífica, mais amena, mais honesta. Os parâmetros de sua crítica literária no fundo não mudaram substancialmente, pois já em 1865 ele escrevia:

Natürlich blieben seine Denkweisen und Schreibweisen in seiner langen Karriere nicht unverändert. Schon die zeitgenössischen Kritiker unterschieden zwei Phasen in Machados Leben und Werk, die einer sozialen, fast republikanischen und demokratischen Romantik, bis in die 1870er Jahre hinein, und eine zweite, die eines psychologischen, zergliedernden, bissig-satirischen Realismus, als dessen erste große Schöpfung der Roman *Posthume Memoiren des Brás Cubas* (1880) zu betrachten wäre. Es ist dies eine nützliche und triftige, doch vereinfachende Unterteilung. In Wahrheit begannen einige weniger romantische Züge im Denken und Fühlen des reifen Machado sich schon in den 1860er Jahren abzuzeichnen, mitten in der ‚romantischen‘ Phase. Schon damals tadelte oder verspottete er übersteigerte Gestik, Manierismen und Hyperbeln, Überschwang im mündlichen und schriftlichen Ausdruck.

Und schon der 20jährige Machado empfahl, trotz seiner spielerischen und spöttischen Neigungen, eine gewisse Nüchternheit, Natürlichkeit und Wirklichkeitsnähe in Bühnenauftritt, Sprachstil und Komposition. Das Theater solle Freiheit der Fantasie verbinden mit einer „moralischen und zivilisatorischen Initiative“ – ähnlich wie vom jungen Schiller gefordert in seiner Schrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*.

In jenen Jahren konnte Machados Kritik recht kämpferisch und herausfordernd sein: „Ich bin so unsäglich monomanisch, die Kunst nicht um der Kunst willen zu verstehen, sondern die Kunst, wie Hugo sie versteht, als gesellschaftlichen, nationalen und menschlichen Auftrag.“ Dagegen wurde seine Kritik gegen Ende der 1870er Jahre verhaltener, indirekter, höflicher, im Ton, im Stil, doch weniger im Gehalt. Das Theater, die Kritik, die Kultur allgemein sollten, neben der Unterhaltung, eine erzieherische Rolle spielen, im Sinne einer Zivilisierung der Umgangsformen, eines friedlicheren, freundlicheren, redlicheren Miteinanders. Seine kritischen Maßstäbe machten im Grunde kaum eine grundlegende Wandlung durch, denn bereits 1865 schrieb er:

Moderação e urbanidade na expressão, eis o melhor meio de convencer [...]. Se a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico [...]. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure produzir unicamente os juízos da sua consciência. (*O Ideal do crítico*)

Por meio de sua incansável atividade ensaística e narrativa, Machado foi levando os críticos literários e o público leitor do Brasil a ampliar suas concepções de gênero literário, de estilo e temas, e a não identificar necessariamente a dimensão nacional da literatura com a cor local, as belezas da natureza tropical, o passado colonial, os costumes indígenas. No seu famoso ensaio *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade* (1873), ele veio perfilando-se como guia da vida literária no Brasil, da qual analisou o passado e o presente, esboçando linhas programáticas para o futuro, mostrando que o espírito de nacionalidade sempre inclui elementos de transnacionalidade. Assim, o título também poderia rezar: “Instinto de universalidade na nacionalidade – e vice-versa”:

Mäßigung und Gesittung im Ausdruck, dies ist das beste Mittel zu überzeugen [...]. Wenn taktvolle Umgangsformen Pflicht eines jeden Menschen sind, der unter Menschen lebt, um wieviel mehr sind sie Pflicht des Kritikers [...]. Wissen und Gewissen, das sind die beiden Hauptvoraussetzungen zur Ausübung der Kritik. Die nützliche und wahrhafte Kritik wird diejenige sein, die ihre Urteile nicht nach einem Interesse bildet, sei es nach dem des Hasses, sei es nach denen der Schmeichelei oder der Nettigkeit, sondern ihre Urteile allein ihrem Gewissen gemäß zu entwickeln sucht. (*O Ideal do crítico*)

Mit seiner unermüdlichen Wirksamkeit als Essayist und Erzähler hat Machado die brasilianischen Kritiker und Leser dazu gebracht, ihre Vorstellungen über literarische Gattungen, Stile und Themen zu erweitern, und die nationale Dimension der brasilianischen Literatur nicht unbedingt mit der Lokalfarbe, den Schönheiten der tropischen Natur, der kolonialen Vergangenheit oder den Bräuchen der Ureinwohner gleichzusetzen. In seinem bekannten Essay *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade* (Nachricht von der brasilianischen Gegenwartsliteratur. Gespür für nationale Eigenart, 1873) profilierte er sich als ein Wegweiser durch das literarische Leben in Brasilien, dessen Vergangenheit und Gegenwart er untersuchte und für das er programmatische Entwicklungslinien skizzierte, wobei er zeigte, dass der Geist nationaler Eigenart immer auch universale Elemente enthält. Der Titel seines Essays könnte auch lauten: ‚Gespür für das Universale im Nationalen – und umgekehrt‘:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. [...] [Considero] errônea uma opinião que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local. [...] Perguntarei se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa ou com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. [...] O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Machado cronista e contista

Enquanto jornalista, Machado veio se dedicando cada vez mais às crônicas, em que comentava narrativamente a história do tempo presente e, de um modo geral, o fluxo da vida e da convivência em espaços públicos e privados. Em sua prosa cronística entre fina, humorística ou ferina, ele desvendava, em meio àquilo que parecia insignificante ou trivial no dia a dia, aspectos cômicos, filosóficos, ou até fantásticos. Sua poética como folhetinista, que seria, em suas próprias palavras, a fusão “do útil e do fútil”, e “do sério consorciado com o frívolo”, beneficiaria a do ficcionista, e vice-versa, pois os dois deviam ser “homens do seu tempo.”

Zweifellos muss eine Literatur, vor allem eine entstehende Literatur, sich vor allem aus Stoffen nähren, die ihnen ihre eigene Region bietet; doch stellen wir keine absoluten Doktrinen auf, durch sie sie verarmen würde. [...] Für falsch [halte ich] eine Meinung, die einen nationalen Geist nur in denjenigen Werken erkennt, die einen einheimischen Stoff behandeln. [...] Ich möchte wohl fragen, ob *Hamlet*, *Othello*, *Julius Cesar*, *Romeo und Julia* etwas mit der englischen Geschichte oder mit dem britischen Staatsgebiet zu tun haben, und ob dennoch Shakespeare nicht nur ein universales Genie ist, sondern auch ein wesentlich englischer Dichter. [...] Was man vom Schriftsteller vor allem fordern muss, ist ein gewisses Gefühl der Vertrautheit, das ihn zu einem Menschen seiner Zeit und seines Landes macht, selbst wenn er zeitlich und räumlich entfernte Gegenstände behandeln sollte.

Machado als Feuilletonist und als Geschichtenerzähler

Als Journalist verlegte sich Machado immer mehr aufs Verfassen von *crônicas*, feuilletonistischen Prosaminiaturen, in denen er das Zeitgeschehen und ganz allgemein den Fluss des Lebens und das Miteinander von Menschen in öffentlichen und privaten Räumen erzählend glossierte. In seiner ‚Chronistenprosa‘, feinsinnig, humorvoll oder auch bissig, enthüllte er inmitten dessen, was unbedeutend oder trivial im Alltag schien, philosophische, komische oder gar fantastische Aspekte. Seine Poetik als Feuilletonist, die er selbst als Verschmelzung „des Wichtigen mit dem Nichtigen“ bezeichnete, und des „Ernsthaften verbandelt mit dem Frivolen“, kam auch seiner Poetik als Prosaerzähler zugute, und umgekehrt, denn beide sollten „Menschen ihrer Zeit“ sein.

Machado cronista era protocolador não só do cotidiano, mas também de acontecimentos que abalaram o país, como no caso do movimento sociorreligioso de Canudos (1894-97). Estas crônicas mostram como ele, graças ao seu ceticismo perspicaz, se resguardou de cair na armadilha dos preconceitos de um patriotismo exacerbado, que fez daquele movimento defensivo de uma população marginalizada no sertão da Bahia uma agressiva insurreição monarquista, desencadeando contra ele uma guerra impiedosa (1896-97), que resultou num massacre. Machado não hesitou em denunciar ironicamente algo que hoje seria chamado de *fake news*, e de um modo geral a falta de profissionalidade de colegas:

Entre as anedotas que se contam de Antônio Conselheiro, figura a de se dar ele por uma encarnação de Cristo, acudir ao nome de Bom Jesus e haver eleito doze confidentes principais, número igual ao dos apóstolos. O correspondente da *Gazeta de Notícias* mandou ontem notícias telegráficas, cheias de interesse [...]; mas, em primeiro lugar, escreve da capital da Bahia, e, depois, não se funda em testemunhas de vista, mas de oitiva [...]. Nenhum jornal mandou ninguém aos Canudos. Um repórter paciente e sagaz, meio fotógrafo ou desenhista, para trazer as feições do Conselheiro e dos principais subchefes, podia ir ao centro da seita nova e colher a verdade inteira sobre ela. Seria uma proeza americana. [...] Um dia, [...] Coelho Neto, contador de coisas do sertão, talvez nos dê algum quadro daquela vida, fazendo-se cronista imaginoso e magnífico deste episódio que não tem nada fim-de-século. (*A Semana*, 31/01/1897)

Machado als Feuilletonist war nicht nur ein erzählerischer Protokollant des Alltags, sondern auch von Ereignissen, die das Land erschütterten, wie im Fall der sozioreligiösen Bewegung von Canudos (1894-97). Diese Feuilletons zeigen, wie er, dank seines skeptischen Klarblicks, sich hütete, den Vorurteilen eines übersteigerten Patriotismus in die Falle zu gehen, der jene defensive Selbsthilfebewegung ländlicher Unterschichten im Sertão von Bahia zu einem monarchistischen Aufstand aufbauschte und mit einem Vernichtungskrieg überzog, der in einem Blutbad endete. Machado scheute sich nicht, die mangelhafte Professionalität von Kollegen ironisch anzuprangern, und das, was man heute Fake News nennen würde:

Zu den Anekdoten, die man sich über Antônio Conselheiro [den Anführer der Bewegung] erzählt, gehört die, er gebe sich als eine Inkarnation Christi aus, und nenne sich Guter Jesus, und habe zwölf hauptsächlich Gefolgsleute ausgewählt, dieselbe Zahl wie die der Apostel. Der Korrespondent der *Gazeta de Notícias* hat gestern telegrafische Nachrichten geschickt, hochinteressante [...]; jedoch, erstens schreibt er aus der Hauptstadt von Bahia, und außerdem stützt er sich nicht auf Augenzeugen, sondern aufs Hörensagen [...]. Keine Zeitung hat jemanden nach Canudos geschickt. Ein unermüdlicher und scharfsinniger Reporter, halb Fotograf oder Zeichner, um die Physiognomien des Ratgebers [Antônio Conselheiro] und der hauptsächlich Unterführer bekanntzumachen, könnte das Zentrum der neuen Sekte aufsuchen und die ganze Wahrheit über sie erfassen. Es wäre eine amerikanische Großtat. [...] Eines Tages [...] wird Coelho Neto, Erzähler von Dingen des Sertão, uns vielleicht ein Gemälde jenes Lebens schenken, als bildkräftiger, großartiger Chronist dieses Intermezzos, das nichts Fin-de-Siècle-Mäßiges an sich hat. (*A Semana*, 31.01.1897)

Machado entendeu o quanto a guerra de Canudos era um desafio jornalístico, historiográfico e literário, matéria para reportagens reveladoras e para uma grande narrativa de alcance nacional e transnacional, missão assumida pouco depois por vários autores, dos quais o maior seria Euclides da Cunha, com *Os Sertões*.

Aos aproximadamente 25 anos, Machado começou a escrever regularmente contos de variável extensão, em parte com características de novelas, nas quais aos poucos se distanciaria cada vez mais do gosto romântico. No decorrer de sua vida foram mais de duzentos contos, publicados em jornais e revistas, dos quais ele acabou reunindo só algumas dúzias em antologias, ficando sua maioria pouco conhecida até hoje. O brilho do romancista tende a eclipsar não só o do cronista, mas também o do contista. Não há dúvida de que Machado contribuiu decisivamente para a consolidação do gênero no Brasil. Os contos de sua maturidade há muito são equiparados às de Poe, Tchekhov, Maupassant ou Pirandello.

Leia-se, à guisa de exemplo, a novela *O Alienista* (1882), obra-prima de espantosa atualidade. Narrando as pesquisas e práticas do – fictício – doutor Bacamarte, famoso psiquiatra no final do século das Luzes, ela configura as intrigadas relações entre ciência, saúde pública, justiça e política, e questiona os limites costumeiros entre normalidade e anormalidade, procura da verdade e procura do poder, razão e loucura, lembrando de longe *O Gabinete do Dr. Caligari*, filme mudo de Robert Wiene. Bacamarte, tendo-se formado e feito uma carreira na Europa, volta ao Brasil e funda, numa pequena cidade, conforme novíssimos princípios científicos, um manicômio, no qual aos poucos vai internando a maioria dos habitantes, o que gera distúrbios políticos.

Machado erkannte, welche journalistische, historiographische und erzählerische Herausforderung der Krieg von Canudos stellte, Stoff für enthüllende Reportagen und für eine große Erzählung von nationaler und transnationaler Tragweite, eine Mission, die mehrere Autoren bald übernahmen, als deren größter sich Euclides da Cunha erweisen sollte, mit *Os Sertões (Krieg im Sertão)*.

Im Alter von etwa 25 Jahren begann Machado regelmäßig kürzere und längere, zum Teil novellenartige Erzählungen zu verfassen, in denen er sich allmählich immer mehr vom romantischen Geschmack entfernte. Im Verlauf seines Lebens erschienen, zunächst in Zeitungen und Zeitschriften, mehr als zweihundert Erzählungen aus seiner Feder, von denen er nur einige Dutzend in Anthologien sammelte, so dass die meisten bis heute wenig bekannt geblieben sind. Der Glanz des Romanciers überstrahlt tendenziell nicht nur den des Feuilletonisten, sondern auch den des Geschichtenerzählers. Zweifellos hat Machado entscheidend zur Etablierung der Gattung in Brasilien beigetragen. Die in seiner Reifezeit geschriebenen Erzählungen werden längst schon denen von Poe, Tschekow, Maupassant oder Pirandello an die Seite gestellt.

Man lese, beispielsweise, *O Alienista (1882; Der Irrenarzt)*, eine Meisternovelle von staunenswerter Aktualität. Indem sie die Forschungen und Praktiken des – fiktiven – Doktors Bacamarte erzählt, eines berühmten Psychiaters vom Ende des Jahrhunderts der Aufklärung, gestaltet sie die verwickelten Beziehungen zwischen Wissenschaft, Gesundheitswesen, Justiz und Politik, und hinterfragt die üblichen Grenzlinien zwischen Normalität und Abnormalität, Streben nach Wahrheit und Streben nach Macht, Vernunft und Wahnsinn, womit sie von ferne an den Stummfilm von Robert Wiene erinnert: *Das Kabinett des Dr. Caligari*. Bacamarte, der in Europa studiert und Karriere gemacht hat, gründet, nach Brasilien zurückgekehrt, in einer Kleinstadt nach neuesten Erkenntnissen der Wissenschaft eine Irrenanstalt, in die er allmählich die Mehrheit der Einwohner einweist, was zu politischen Unruhen führt.

Esta obra pode ser lida quase como ilustração da tese de Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, sobre o perigo de o Esclarecimento, sem controle e levado aos extremos, principalmente quando mancomunado com a política, poder descambar para o obscurantismo. Aqui a ciência vira mito, a razão vira fanatismo, a autogestão municipal, quase republicana, vira populismo autoritário ou até tirania. O que aquele discípulo do Esclarecimento põe em prática é uma autodestruição do Esclarecimento. Essa novela, ademais, mostra algo já observado por muitos críticos, ou seja, que Machado, ainda que homem de seu tempo na captação magistral da realidade psicossocial até às mais delicadas ramificações, parece ao mesmo tempo, na maneira de expressá-la, apartar-se das modas contemporâneas, fazendo uma ponte entre os séculos XVIII e XX.

Romances sobre a procura da felicidade perdida

De 1872 até sua morte, Machado escreveu nove romances, dos quais os quatro primeiros são considerados pertencentes à primeira fase do autor, marcada por arcabouços românticos, com tramas construídas de amores dificultados por diferenças de classe e *status*; ainda que vários críticos assinalem já ali uns traços de realismo desabusado, que prefiguram as obras da fase madura. Assim, em lugar de uma guinada realista na trajetória de Machado, talvez se possa falar de uma transição gradativa para atitudes mais sarcásticas, pessimistas e mordazes de seus narradores, porém amortecidas por uma linguagem cada vez mais esmerada, pressentível já no jovem Machado. Também poder-se-ia dizer, se não parecesse paradoxal demais, que toda a sua obra é permeada de uma tendência para um classicismo lúdico-satírico ou um ludismo satírico classicamente surdinado, variável em sua composição e acentuação.

Dieses Werk lässt sich fast als Veranschaulichung der *Dialektik der Aufklärung* lesen, der Thesen und Reflexionen Adornos und Horkheimers über die Gefahr, dass die Aufklärung, unkontrolliert und ins Extreme getrieben, in Obskurantismus abgleiten kann, vor allem wenn sie sich mit Politik verquickt. Wissenschaft wird hier zu Mythos, Vernunft zu Fanatismus, kommunale, fast republikanische Selbstverwaltung zu autoritärem Populismus oder gar zu Tyrannei: die Aufklärung zerstört sich selbst. Diese Novelle bestätigt im Übrigen eine von Kritikern öfter gemachte Beobachtung, wonach Machado, wiewohl ein Mensch seiner Zeit im Erfassen der seelischen und gesellschaftlichen Tendenzen bis in die feinsten Verästelungen hinein, zugleich, in der Art und Weise ihrer Darstellung, abseits der Moden wandelt, eine Brücke schlägt zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert.

Romane über die Suche nach dem verlorenen Glück

Von 1872 bis zu seinem Tode hat Machado neun Romane geschrieben, von denen die ersten vier seiner ersten Schaffensphase zugerechnet werden, gekennzeichnet durch romantischen Aufbau, Plots aus durch Klassen- und Standesunterschiede behinderten Liebesbeziehungen; wemngleich manche Kritiker hier schon Züge eines ernüchterten Realismus erkennen, die auf die Werke der reifen Phase vorausdeuten. So hat es wohl weniger eine radikale realistische Wende in Machados Laufbahn gegeben als einen allmählichen Übergang zu mehr und mehr sarkastischen, pessimistischen und bissigen Haltungen seiner Erzähler, die ihrerseits gedämpft wurden durch eine bereits im jungen Machado sich ankündigende Verfeinerung der Sprache. Man könnte, klänge es nicht allzu paradox, behaupten, sein gesamtes Werk sei tendenziell von einer ludisch-satirischen Klassik oder einer klassisch gedämpften ludischen Satire durchdrungen, in veränderlicher Zusammensetzung und Akzentuierung.

Os últimos cinco romances geralmente são considerados obras-primas: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), *Esaú e Jacó* (1904), assim como *Memorial de Aires* (1908). A crítica e a teoria literária se dedicaram principalmente aos três primeiramente mencionados, os mais lidos e traduzidos, enquanto os dois romances tardios, embora muito apreciados pela crítica, encontraram durante muito tempo uma aceitação relativamente moderada por parte do público, talvez por se distanciarem ainda mais do que os três anteriores daquilo que se espera comumente da construção de um romance.

No entanto, nas últimas décadas, ambos passaram a atrair maior interesse de leitores e pesquisadores, inclusive de editores estrangeiros. *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* até fizeram prova, recentemente, de sua atualidade trans-histórica ao inspirarem um romance satírico-melancólico-filosófico, muito elogiado pela crítica, *Homem de papel*, de João Almino, em que o Conselheiro Aires, narrador dos dois romances, ressuscita com toda a sua espirituosidade letrada e malandragem graciosa em pleno século XXI.

Os romances anteriores já haviam causado certa perplexidade. O mais tardar desde a morte do grande Alencar (1877), ficou evidente um paradoxo: a maioria dos críticos considerava Machado de Assis o escritor mais significativo do país, mesmo que tivessem dificuldade de conceitualizar essa opinião, chegando alguns a duvidar por exemplo que *Memórias póstumas de Brás Cubas* pudesse ser considerado romance. O próprio narrador desta obra, Brás Cubas, que escreve a partir da cova, antecipa tais objeções em um “Prólogo”:

Die letzten fünf Romane gelten gemeinhin als Meisterwerke: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Die posthumen Memoiren des Brás Cubas; 1880), *Quincas Borba* (1892), *Dom Casmurro* (1900), *Esau e Jacó* ('Jakob und Esau'; 1904) sowie *Memorial de Aires* (Tagebuch des Abschieds; 1908). Literaturkritik und Literaturwissenschaft haben sich vor allem mit den drei erstgenannten beschäftigt, den meistgelesenen und meistübersetzten, während die beiden Altersromane, wiewohl von den Kritikern hochgeschätzt, lange Zeit hindurch ein relativ gemäßigtes Leserecho fanden, vielleicht weil sie sich von den gängigen Vorstellungen, die man mit der Romanform verbindet, am weitesten entfernen.

In den letzten Jahrzehnten jedoch sind beide Werke stärker ins Blickfeld der Leserschaft und der Forschung gerückt, auch in das von ausländischen Verlegern. *Esau e Jacó* und *Memorial de Aires* haben kürzlich ihre überzeitliche Aktualität nochmals bewiesen, indem sie einen – bereits vielgelobten – satirisch-melancholisch-philosophischen Roman inspirierten, *Homem de papel*, von João Almino, in welchem der Geheimrat Aires, Erzähler in beiden Romanen, mit all seiner bildungsgesättigten Witzigkeit und seinem gefälligen Schlawinertum mitten im 21. Jahrhundert wiederaufersteht.

Schon die vorherigen Romane hatten bei ihrem Erscheinen eine gewisse Ratlosigkeit hinterlassen. Spätestens seit dem Tod des großen Alencar (1877) ergab sich das Paradox, dass die meisten Kritiker Machado de Assis für den bedeutendsten Dichter ihres Landes hielten, wiewohl sie sich schwer damit taten, diese Meinung auf den Begriff zu bringen, so dass manch einer zum Beispiel bezweifelte, ob man *Posthume Memoiren des Brás Cubas* überhaupt als Roman betrachten könne. Sein Erzähler selbst, aus dem Grab heraus schreibend, nimmt solche Einwände in einem „Prolog“ vorweg:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Ele também coqueteia com uma frase de Stendhal, na qual este previu que seus livros mal chegariam a ter cem leitores, o que Brás Cubas comenta com a hipérbole de que suas memórias mal teriam dez. De fato, ainda que este romance tivesse logo uma considerável repercussão, levou uma década até ser um sucesso de venda e de crítica.

Memórias póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro e Memorial de Aires têm em comum – parcialmente também *Esau e Jacó* – uma forma memorialística, com um narrador em primeira pessoa que procura reconstituir fases e episódios de sua vida, e parcialmente de outros personagens, esboçando assim, indiretamente, o arcabouço, a engrenagem social e o entorno em que todos se movem. O truque de escolher um narrador defunto, com Brás Cubas, permite ao autor conferir-lhe o luxo de uma relativa sinceridade, sem as dissimulações da cortesia, da inveja, da concorrência – liberdades que valem parcialmente também para narradores idosos, o que não quer dizer que sejam isentos de vaidade:

A franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência. (*Brás Cubas*, cap. XXIV)

Es handelt sich in Wahrheit um ein diffuses Werk, worin ich, Brás Cubas, indem ich die freie Form eines Sterne, oder eines Xavier de Maistre übernahm, nicht weiß, ob ich ihm einige pessimistische Verdrossenheiten beigemischt habe. Vielleicht. Werk eines Abgeschiedenen. Ich habe es mit der Feder der Spöttei und der Tinte der Melancholie geschrieben, und unschwer lässt sich vorhersehen, was aus dieser Vermählung hervorgehen mag. Überdies werden ernsthafte Leute in diesem Buch Scheinaspekte eines echten Romans finden, leichtfertige Leute dagegen ihren gewohnten Roman darin nicht finden; so also bleibt es ohne die Wertschätzung der Ernsthafte und ohne die Liebe der Leichtfertigen, welche die beiden Hauptfeiler der öffentlichen Meinung sind.

In demselben Vorwort kokettiert er mit einem Satz Stendhals, worin dieser voraussah, dass seine Bücher kaum hundert Leser finden würden, was Brás Cubas mit der Hyperbel kommentiert, seine Memoiren würden allenfalls zehn Leser finden. In der Tat, wiewohl der Roman sogleich erheblichen Widerhall fand, benötigte er ein Jahrzehnt, bis er bei Lesern und Kritikern wirklich erfolgreich wurde.

Memórias póstumas de Brás Cubas, *Dom Casmurro* und *Memorial de Aires* – teilweise auch *Esau e Jacó* – haben als gemeinsames Merkmal eine memorialistische Form, mit einem Ich-Erzähler, der Phasen und Episoden seines Lebens – und teilweise auch des Lebens anderer Figuren – zu rekonstruieren sucht, und auf diese Weise indirekt den gesellschaftlichen Rahmen skizziert, das Regelwerk und das Milieu, in dem sich alle bewegen. Der Kunstgriff, mit Brás Cubas einen Verstorbenen als Erzähler zu wählen, erlaubt dem Autor, ihm den Luxus einer relativen Aufrichtigkeit zu gewähren, ohne die Maskeraden der Höflichkeit, des Neides, der Konkurrenz – Freiheiten, die teilweise auch für bejahrte Erzähler gelten – wie Dom Casmurro oder Aires –, was nicht heißt, dass sie frei von Eitelkeit oder Selbsttäuschung wären:

Die Offenheit ist die erste Tugend eines Verstorbenen. Im Leben nötigen uns der Blick der Meinungen, der Gegensatz der Interessen, der Streit der Begehrlichkeiten dazu, die alten Lumpen zu verschweigen, die Risse und Flicker zu verbrämen, nicht der Welt die Enthüllungen des Gewissens auszubreiten. (*Brás Cubas*, Kap. XXIV)

Os narradores machadianos, apesar da saudade com que eventualmente evocam situações ou pessoas do passado, nem tanto procuram recuperar ou presentificar um tempo perdido, mas satisfazer uma certa curiosidade para se conhecer a si mesmos e seu meio social, seres e tipos humanos, as dobras da alma e da sociedade, satisfazendo também um desejo de entretenimento, com revelações sobre fatos, dramáticos, banais ou bizarros. Principalmente tratam de recapitular como se tornaram aquilo e aqueles que são no momento do recordar. Eles anotam episódios ou flagrantes biográficos, parcialmente sem linearidade cronológica, com antecipações e *flashbacks*, comentários, divagações, e palavras dirigidas aos leitores. Assim os narradores, movidos por um interesse cognitivo, distrativo e comunicativo, procuram saber, em geral sem resultado claro e unívoco, o que aconteceu com seus sonhos de vida boa, glória e felicidade, que quase nunca vingaram, sendo o último romance talvez uma parcial exceção.

Essas histórias de vidas excêntricas são divertidas e intelectualmente instigantes, muitas vezes enigmaticamente alusivas, mas pouco edificantes, pois os personagens, geralmente da alta burguesia ou burocracia, afiguram-se como caracteres volúveis, inconfiáveis, superficiais, embora cultos, inteligentes, sensíveis, mas com pouca substância, coerência, continuidade, sem ideais, sem compromissos, sem projetos, a não ser quiméricos. Quando invocam virtudes, sentimentos, valores e princípios, geralmente o fazem dissimulando, parcial ou preponderantemente, embora raramente sejam vilões consumados. A dissimulação é uma técnica cultural e comportamental na disputa por chances de vida, um traço profundo dos personagens, podendo ser parte constitutiva da cortesia, mas também do ludíbrio, da traição, do crime.

Die Erzähler Machados, ungeachtet der Wehmut, mit der sie womöglich Situationen oder Menschen der Vergangenheit in Erinnerung rufen, suchen weniger eine verlorene Zeit zurückzugewinnen oder zu vergegenwärtigen, als vielmehr eine gewisse Neugier zu befriedigen, um sich selbst und ihr Milieu, Menschen und Menschentypen besser kennenzulernen, die Falten der Seele und der Gesellschaft, zugleich ein Unterhaltungsbedürfnis zu befriedigen, mit Enthüllungen über Ereignisse, dramatische, banale oder skurrile. Hauptsächlich geht es ihnen darum, zu rekapitulieren, wie sie wurden, was und wer sie im Augenblick des Erinnerns sind. Sie notieren biografische Episoden oder Momentaufnahmen, teilweise ohne chronologische Linearität, mit Voraus- und Rückblenden, Kommentaren, Abschweifungen und Anreden an die Leser. So versuchen die Erzähler, von einem Bedürfnis nach Erkennung, Zerstreung, Mitteilung angetrieben, zu erfahren, meistens ohne klares, eindeutiges Ergebnis, was aus ihren Träumen von einem guten Leben, Ruhm und Glück geworden ist, warum diese beinahe nie in Erfüllung gegangen sind, wobei vielleicht der letzte Roman zum Teil eine Ausnahme bildet.

Diese Geschichten exzentrischer Lebensverläufe sind reizvoll und geistvoll, vielfach hintergründig, doch wenig erbaulich, denn die Gestalten, meist aus den Oberschichten, erscheinen als sprunghafte, unzuverlässige, oberflächliche Charaktere, wenn auch kultiviert, klug, empfindsam, doch mit wenig Substanz, Zusammenhang, Stetigkeit, ohne Ideale, ohne Engagement, ohne Projekte, es seien denn chimärische. Wenn sie sich auf Tugenden berufen, Gefühle, Werte und Prinzipien, verstellen sie sich gewöhnlich, teilweise oder überwiegend, wengleich sie selten vollkommene Schufte sind. Die Verstellung ist geradezu eine Kultur- und Verhaltenstechnik in der Konkurrenz um Lebenschancen, ein Grundzug der Figuren; sie kann Komponente der Höflichkeit sein, jedoch auch des Betrugs, des Verrats, des Verbrechens.

Os membros da elite frequentemente tratam com arrogância, condescendência e ingratidão pessoas de estratos inferiores: agregados, criados, escravos. O preço da falta de qualidades de caráter e convivialidade muitas vezes são solidão e amargura, mesmo em pessoas abastadas e de elevada posição social. Na maioria dos romances, a honestidade, a bondade, o afeto, a superação do egocentrismo se manifestam, quando muito, entre as pessoas mais humildes, sobretudo nos ingênuos e perdedores de todos os grupos sociais, o que sugere uma certa atitude resignativa diante de formas de comportamento social-darwinistas, porém parodiadas pelo autor.

Se Machado ridiculariza com notável mordacidade sobretudo os estamentos superiores da hierarquia social, nem por isso idealiza os inferiores. Em uma cena de *Memórias póstumas de Brás Cubas* ele apresenta um antigo escravo, que outrora fora maltratado pelo narrador e que posteriormente, tendo-se tornado senhor, passa a maltratar o seu próprio escravo – um exemplo do decepcionante *insight* de que a repressão não necessariamente melhora o caráter do reprimido. Parece que as injustiças têm seu preço, numa economia das maldades, só que este muitas vezes é cobrado de inocentes: “Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, — transmitindo-as a outro.” (LXVIII)

Die Mitglieder der Elite behandeln Personen der Unterschichten oft mit Arroganz, Herablassung und Undankbarkeit: Hintersassen, Dienstboten, Sklaven. Der Preis für den Mangel an charakterlichen und geselligen Qualitäten sind oftmals Einsamkeit und Verbitterung, selbst bei begüterten und hochgestellten Personen. In den meisten Romanen finden sich Ehrlichkeit, Güte, Zuneigung, Überwindung der Eigenliebe, wenn überhaupt, eher unter den kleinen Leuten, vor allem bei den Naiven und bei Verlierern aller gesellschaftlichen Gruppen, worin man eine resignative Haltung gegenüber sozialdarwinistischen Verhaltensweisen sehen mag, obschon diese vom Autor zugleich parodiert werden.

Wenn Machado über die höheren Stände und Klassen mit besonderer Bissigkeit spottet, so hütet er sich doch, die unteren zu idealisieren. In einer Szene der *Posthumen Memoiren des Brás Cubas* führt er einen ehemaligen Sklaven vor, der einst vom Erzähler misshandelt wurde und später, zum Sklavenhalter geworden, nun seinen eigenen Sklaven misshandelt, ein Beispiel für die enttäuschende Erkenntnis, dass Unterdrückung den Charakter des Unterdrückten nicht notwendigerweise bessert. Anscheinend haben Unrechtstaten ihren Preis in einer Ökonomie der Schlechtigkeiten, nur dass dieser oftmals Unschuldigen abverlangt wird: „Das war eine Art und Weise wie der Prudêncio sich der erlittenen Prügel zu entledigen pflegte – sie an einen andern weiterzugeben.“ (LXVIII)

Um autor distante das escolas

O Machado da maturidade não se enquadrava em nenhuma corrente literária, não foi discípulo de ninguém e não formou escola. Caso um leitor fosse norteado em seu gosto literário por Chateaubriand, Dumas, Balzac, Hugo ou Paul Bourget, por Zola e Eça de Queiroz, ou Dostoiévski e Tolstói, ele sentiria falta de fortes paixões, de brio e dramaticidade, da representação detalhada de costumes, de um ambiente *belle époque*, de um grande painel da sociedade, de um claro ponto de vista narrativo. Poderia se sentir incomodado pela ambiguidade de caracteres e atitudes, pela aparente casualidade dos episódios narrados, pela excentricidade do narrador, pela visão de mundo cética e pessimista, aparentemente sem fundamento religioso ou filosófico. Ou poderia sentir falta da vida rural, da periferia urbana, das classes subalternas no cosmo literário machadiano, dominado por profissionais liberais, pela aristocracia ligada ao latifúndio, e pela burguesia ligada ao capital financeiro, distante do mundo do trabalho.

O influente crítico contemporâneo Sílvio Romero censurava Machado, achando que “em seus livros falta completamente a paisagem, falham as descrições, as cenas da natureza [...] e as da história e da vida humana”, justamente aquilo que leitores com gosto pelo Romantismo ou pelo Naturalismo poderiam esperar. De fato, Machado era escritor eminentemente urbano, pouco detalhado na descrição da natureza, em uma época que considerava a exuberância vegetal uma das principais características do Brasil.

Ein Autor fern aller Schulen

Der reife Machado ließ sich keiner Strömung zuordnen, war niemandes Schüler und bildete keine Schule. Je nachdem, ob man sich in seinem literarischen Geschmack eher an Chateaubriand, Dumas, Balzac und Hugo oder an Zola und Eça de Queiroz oder an Paul Bourget, oder auch an Dostojewski und Tolstoi orientierte, man würde bei Machado manches vermissen: starke Leidenschaften, Schwung und Dramatik, Darstellung von Sitten und Gebräuchen, Belle-Époque-Atmosphäre, ein Gesellschaftspanorama, einen deutlichen Erzählerstandpunkt. Und man könnte sich an der Zweideutigkeit der Charaktere und Haltungen stören, an der scheinbaren Zufälligkeit der erzählten Vorgänge, an der Exzentrizität des Erzählers, am weltanschaulichen Skeptizismus und Pessimismus, offenbar ohne religiöses oder philosophisches Fundament. Man würde vergeblich das Landleben suchen, die städtischen Randgebiete, die unteren Klassen, denn der literarische Kosmos Machados wird beherrscht von freiberuflichen Akademikern, von der mit dem Großgrundbesitz verbundenen Aristokratie, von der mit dem Finanzkapital verbundenen Bourgeoisie, fern der Arbeitswelt.

Der einflussreiche zeitgenössische Kritiker Sílvio Romero rügte Machado, weil er fand, „in seinen Büchern fehlt vollkommen die Landschaft, es missglücken die Schilderungen, die Szenen der Natur [...] und die der Geschichte und des menschlichen Lebens“, ebendas was von der Romantik wie vom Naturalismus geprägte Leser erwarten mochten. In der Tat war Machado ein ausnehmend urbaner Schriftsteller, wenig detailliert bei der Naturbeschreibung, in einer Epoche, der die Üppigkeit der tropischen Pflanzenwelt als ein Hauptmerkmal Brasiliens galt.

Por outro lado, admirava-se sua elegância estilística, sua espirtuosidade sutil, sua acurada observação psicológica, sua aguçada, embora assistemática reflexão filosófica, sua estupenda erudição, seu horizonte universal, a acuidade quase musical na exposição e no desenvolvimento de temas e motivos, a dúvida sistemática que o autor herdara dos iluministas, satíricos e moralistas. Reconhecia-se sua arte singular da insinuação, da alusão, do uso virtuoso da ironia como recurso estilístico, mas também como método de perscrutação da realidade psicossocial.

Percebia-se que o essencial não era mais a matéria e o enredo, nem o narrado e o descrito, mas sim a forma cifrada e, contudo, sugestiva de narrar e descrever por meio de imagens quebra-cabeças e alusões, método sobre o qual o próprio narrador frequentemente faz reflexões intertextuais e metaliterárias, sem diminuir a polissemia e o semi-hermetismo de muitas passagens. O ditado brasileiro: “A bom entendedor, meia-palavra basta” poderia ter sido inventado por Machado. Por outro lado, todos os leitores, mesmo não captando todos os jogos de palavras, toda a finura da construção dos enredos, todas as alusões históricas, mitológicas, intertextuais, podem ler os textos de Machado com prazer e proveito.

Até um dos seus melhores conhecedores e maiores admiradores, José Veríssimo, se admirava com a singularidade de Machado, escrevendo em 1892: “O sr. Machado de Assis não é nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações em ‘ismo’ ou ‘ista’”. “Apesar da forma irônica e humorista”, via nele “um quadro excelente da nossa vida e dos nossos costumes”, criticando-o, por outro lado, de se manter “alheio à vida brasileira” – uma contradição que não se dissiparia tão logo e que se repetiria em críticos posteriores.

Andererseits bewunderte man Machados stilistische Eleganz, seinen subtilen Witz, seine genaue psychologische Beobachtung, seine scharfsinnige, wenn auch unsystematische philosophische Reflexion, seine stupende Gelehrtheit, seinen kosmopolitischen Universalismus, seine beinahe musikalische Sorgfalt in der Exposition und Durchführung von Themen und Motiven, den systematischen Zweifel, den der Autor von den Aufklärern, Satirikern und Moralisten geerbt hatte. Man erkannte seine einzigartige Kunst der Andeutung und Anspielung, der virtuoson Verwendung der Ironie als Stilmittel, aber auch als Erkundungsmethode im Bereich der psychosozialen Wirklichkeit.

Das Wesentliche, so bemerkte man, waren nicht mehr Stoff und Handlung, nicht mehr das Erzählte und Beschriebene, sondern die verschlüsselte, jedoch suggestive Form des Erzählens und Beschreibens, mit Hilfe von Vexierbildern, Andeutungen und Anspielungen, Methoden, über die der Erzähler selbst des Öfteren metaliterarische und intertextuelle Überlegungen anstellt, ohne die Mehrdeutigkeit oder den halbhermetischen Charakter vieler Passagen abzuschwächen. Das brasilianische Sprichwort: „Einem guten Verstehener genügt ein halbes Wort“ könnte von Machado erfunden sein. Andererseits können alle Leser, auch wenn sie nicht jedes Wortspiel, jede Raffinesse der Handlungsführung, jede historische, mythologische, intertextuelle Anspielung verstehen, seine Texte mit Gewinn und Vergnügen lesen.

Selbst einer seiner besten Kenner und größten Verehrer, der schon erwähnte José Veríssimo, wunderte sich über Machados Einzigartigkeit, wenn er 1892 schrieb: „Herr Machado de Assis ist weder ein Romantiker noch ein Naturalist noch ein Nationalist noch ein Realist, noch lässt er sich unter irgendeinen Begriff mit der Endung ‚-ismus‘ oder ‚-ist‘ subsumieren“. „Trotz seiner ironischen und humoristischen Form“ erkannte er in seinem Werk „ein ausgezeichnetes Bild unseres Lebens und unserer Sitten“, warf ihm andererseits jedoch vor, er stehe „außerhalb des brasilianischen Lebens“ – ein Widerspruch, der nicht so bald aufgelöst werden und der sich bei späteren Kritikern wiederfinden sollte.

Um dos mais conhecidos entre eles foi outro grande romancista e contista – igualmente satírico, igualmente cético com respeito à República de 1889, igualmente descendente de escravos, órfão de mãe, carioca – Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), autor, entre outros, do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Ele era, como se diria mais modernamente, um autor militante, engajado, com explícita simpatia pelo proletariado e a pequena burguesia dos subúrbios, um ativista contra preconceitos racistas e sociais. Acusava Machado de fazer literatura de fachada, de salão, de entretenimento sofisticado, sem paixão e compaixão, sem solidariedade com os injustiçados.

Acusações por sua vez injustas, mas compreensíveis e não totalmente infundadas, considerando-se a recepção de Machado pela burguesia como autor representativo da *belle époque* – um mal-entendido, como se pode ver mais claramente hoje, tanto das elites como de Lima Barreto. Por outro lado, pode-se perguntar se Machado talvez aceitasse conscientemente esse mal-entendido, pois lhe dava uma margem de manobra para a sua fantasia e sátira, cujo alvo principal eram as elites que o festejavam. E mesmo as vanguardas modernistas dos anos 1920, embora devessem ter apreciado o lado satírico e irreverente de Machado, mantiveram certa distância mesclada com respeito, considerando-o homem do século XIX, convencional, clássico demais, sem fazer jus às suas qualidades de autor transepocal e moderno.

Einer der bekanntesten unter ihnen war ein anderer großer Romancier und Erzähler – gleichfalls ein Satiriker, gleichfalls skeptisch gegen die Republik von 1889, gleichfalls Nachfahre von Sklaven, Halbweise auch, aus Rio de Janeiro – Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), Autor, unter anderem, des Romans *Triste fim de Policarpo Quaresma* (*Das traurige Ende des Policarpo Quaresma*). Er war, wie man modern sagen würde, ein militanter Autor, engagiert, mit ausdrücklicher Sympathie für das Proletariat und das Kleinbürgertum der Vorstädte, ein Streiter gegen rassistische und soziale Vorurteile. Machado warf er vor, eine Literatur der Fassade zu schreiben, des Salons, der verfeinerten Unterhaltung, ohne Mitleid und Leidenschaft, ohne Solidarität mit den Opfern von Ungerechtigkeiten.

Vorwürfe, die ihrerseits ungerecht sind, jedoch verständlich und nicht vollkommen aus der Luft gegriffen, zieht man in Betracht, wie Machado von der Bourgeoisie als repräsentativer Autor der Belle Époque betrachtet wurde – ein Missverständnis, wie heute klar zu erkennen ist, der Eliten wie auch Lima Barretos. Andererseits kann man sich fragen, ob Machado dieses Missverständnis vielleicht bewusst in Kauf nahm, gab es ihm doch einen Spielraum für seine Fantasie und seine Satire, deren hauptsächliche Zielscheibe die ihn feiernden Eliten waren. Und selbst die modernistischen Avantgarden der 1920er Jahre, die eigentlich die satirischen und respektlosen Züge Machados hätten hochschätzen müssen, wahrten eine mit Respekt vermischte Distanz und betrachteten ihn als einen Autor des 19. Jahrhunderts, als konventionell, allzu klassisch, ohne seine modernen und epochenübergreifenden Qualitäten anzuerkennen.

Uma das grandes interrogações sobre a recepção da literatura latino-americana é a estranha discrepância entre a indubitável importância ‘objetiva’ de Machado de Assis para a literatura universal e a ressonância tardia e hesitante de suas obras no exterior. Do ponto de vista de hoje é difícil de se entender que o maior autor do maior país sul-americano tenha ficado tanto tempo quase despercebido no exterior. Isso apesar do caráter fortemente intertextual de seus escritos, e apesar dos seus reiterados esforços por vê-los traduzidos, inclusive para o alemão. Não que fosse totalmente desconhecido fora do Brasil: em abril de 1909 houve um colóquio em sua homenagem na Sorbonne, patrocinado por Anatole France e apoiado pela diplomacia brasileira. Apesar de algumas traduções no Uruguai e na Argentina assim como na França a partir do início do século XX, é só a partir da II Guerra Mundial, porém, que Machado vem sendo sido amplamente traduzido, estudado, valorizado fora do Brasil, e ainda assim de modo lento e lacunar, tanto na Europa como nos Estados Unidos.

O que pode ter retardado seu reconhecimento no exterior, foram certamente a relativa marginalidade da língua portuguesa no plano internacional assim como preconceitos eurocêntricos, talvez também as reservas de Sílvio Romero, cuja monumental *História da Literatura Brasileira* em 5 volumes era uma obra de referência. Outra circunstância deve ter sido a recusa machadiana de satisfazer as expectativas de muitos leitores estrangeiros em relação a um país latino-americano e tropical: exotismo, folclore, sensualidade, explícita violência e criminalidade, crítica social, ou opulência fabuladora. Inicialmente mais conhecido na Europa era José de Alencar, por atender melhor a essas expectativas.

Eines der großen Fragezeichen der Rezeption lateinamerikanischer Literatur ist das seltsame Missverhältnis zwischen der unbezweifelbaren ‚objektiven‘ Bedeutung Machado de Assis‘ für die Weltliteratur, einerseits, und der späten, zögerlichen Resonanz seiner Werke im Ausland, andererseits. Aus heutiger Sicht ist es schwer verständlich, dass der größte Autor des größten südamerikanischen Landes im Ausland lange Zeit beinahe unbeachtet blieb. Und zwar trotz des ausgesprochen intertextuellen Charakters seiner Schriften und trotz seiner Bemühungen, sie übersetzt zu sehen, auch ins Deutsche. Nicht dass er außerhalb Brasiliens unbekannt gewesen wäre: Im April 1909 fand in der Sorbonne eine Tagung über Machado statt, unter der Schirmherrschaft von Anatole France und mit Unterstützung der brasilianischen Diplomatie. Ungeachtet einiger Übersetzungen, die in Uruguay, in Argentinien wie auch in Frankreich seit Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen, begann Machado erst nach dem Zweiten Weltkrieg außerhalb Brasiliens in großem Maßstab übersetzt, untersucht und gewürdigt zu werden, und selbst dann noch langsam und lückenhaft, sowohl in Europa wie in den Vereinigten Staaten.

Was seine Anerkennung im Ausland verzögert hat, waren wohl die relative Randständigkeit der portugiesischen Sprache auf internationaler Ebene wie auch eurozentrische Vorurteile, vielleicht zudem die Vorbehalte Sílvio Romeros, dessen monumentale, fünfbändige *História da Literatura Brasileira* ein Standardwerk war. Ein weiterer Umstand dürfte Machados Weigerung gewesen sein, die Erwartungen ausländischer Leser an Literatur aus einem lateinamerikanischen und tropischen Land zu bedienen: Exotik, Folklore, Sinnlichkeit, manifeste Gewalt und Kriminalität, Gesellschaftskritik, oder üppige Fabulierfreudigkeit. In Europa zunächst bekannter war José de Alencar, weil er solchen Erwartungen besser entgegenkam.

O elogio de Stefan Zweig a Machado, em *Brasil país do futuro* (1941), pode, ao contrário, ter estimulado a sua recepção no exterior na segunda metade do século XX:

Só na segunda metade do século dezenove foi que o Brasil apareceu com duas figuras verdadeiramente representativas, Machado de Assis e Euclides da Cunha, no auditório da literatura universal. Machado de Assis é para o Brasil o que Dickens é para a Inglaterra e Afonso Daudet para a França. Tem o poder de apresentar com realismo tipos vivos que caracterizam o seu país e o seu povo; é por natureza um narrador, e uma mescla de leve humorismo e superior ceticismo dá a todos os seus romances um encanto especial. [...] graças à pureza diáfana de sua prosa e à sua visão nítida e humana, Machado de Assis emparelha com os melhores narradores europeus de sua época.

Um século depois da publicação de *Memorial de Aires*, um conceituado crítico, Burkhard Müller, em sua resenha da tradução alemã aludiu aos referidos estereótipos, dissolvendo-os ao mesmo tempo:

Quem pega na mão um romance que vem do Brasil o faz, confessando-o ou não, com certas expectativas, despertadas irresistivelmente por aquele país que é, pode-se dizer, o mais poderoso de todos os países exóticos. E ele precisa, iniciando a leitura da última obra de Joaquim Machado de Assis, falecido em 1908, ler algumas páginas para superar aquela estúpida decepção espontânea e para dar-se conta de que em troca recebe algo muito melhor.

Stefan Zweigs hohes Lob für Machado in seinem Buch *Brasilien: ein Land der Zukunft* (1941) mag dagegen seine internationale Anerkennung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts befördert haben:

Erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts tritt mit zwei wahrhaft repräsentativen Gestalten, mit Machado de Assis und Euclides da Cunha, Brasilien in die Aula der Weltliteratur ein. Machado de Assis bedeutet für Brasilien, was Dickens für England und Alphonse Daudet für Frankreich. Er hat die Fähigkeit, lebendige Typen, die sein Land, sein Volk charakterisieren, lebendig zu erfassen, ist ein geborener Erzähler, und die Mischung von leisem Humor und überlegener Skepsis gibt jedem seiner Romane einen besonderen Reiz. [...] dank der durchsichtigen Sauberkeit seiner Prosa, seinem klaren und menschlichen Blick stellt er sich den besten europäischen Erzählern seiner Zeit zur Seite.

Als ein Jahrhundert nach der Veröffentlichung von *Memorial de Aires* eine deutsche Übersetzung erschien, spielte ein bekannter Literaturkritiker, Burkhard Müller, in seiner Rezension auf die erwähnten Stereotype an, um sie zugleich zu entkräften:

Wer einen Roman aus Brasilien zur Hand nimmt, der tut das, ob er es sich eingesteht oder nicht, mit bestimmten Erwartungen, die dieses, man darf sagen, machtvollste aller exotischen Länder unwiderstehlich weckt. Und er braucht, wenn er das letzte Werk des 1908 verstorbenen Joaquim Machado de Assis beginnt, einige Seiten, um über die dumme spontane Enttäuschung hinwegzukommen und zu erkennen, dass er stattdessen etwas viel Besseres erhält.

***Memorial de Aires* – obra de harmonia e sabedoria anciã?**

A última obra de um autor é frequentemente considerada um legado, que permitiria um olhar elucidativo para o conjunto de sua obra e para o alcance trans-histórico dela. Conscientemente ou não, muitas vezes se procura nela um balanço de suas experiências, uma visão do mundo conciliadora, uma mensagem sobre a finitude da vida, ideias sobre aquilo que permanece. De tudo isso, *Memorial de Aires* tem algo, e muito mais, de um modo bem machadiano, ambíguo, mais implícito do que explícito, ou refratado ironicamente, volta e meia acrescido de pitadas de humor, sátira e melancolia.

É fácil subestimar este último romance de Machado, por ser menos extenso do que os anteriores, por ter a forma insólita de um diário e uma trama de pouco suspense, por ser um livro dos sons delicados e vagarosos.

Para vários conhecedores da sua obra, esta é uma de suas melhores. O que José Veríssimo disse sobre *Esaú e Jacó* vale também para *Memorial de Aires*: “A história é simples, e por isso mesmo difícil de contar. Aliás as histórias do Sr. Machado de Assis perderiam muito em ser recontadas por outros. O seu principal encanto talvez esteja no contador”. O escritor Monteiro Lobato o considerou, em 1909, “o livro mais difícil de ser feito de quantos livros difíceis se fizeram no mundo. Do que nós chamamos *nada*, Machado de Assis tirou *tudo* – tirou uma obra-prima. Mas quantos compreenderão a beleza desse livro?” Para Mário Matos, autor de influente biografia de Machado dos anos 1930, *Memorial de Aires* “é a obra mais bem escrita da literatura brasileira”. E uma voz recente, a de João Almino, realça a atualidade dos dois últimos romances de Machado:

***Memorial de Aires* – ein Werk der Harmonie und der Altersweisheit?**

Das letzte Werk eines Autors wird oft als ein Vermächtnis betrachtet, das einen erhellenden Blick auf sein Gesamtwerk und dessen überzeitliche Tragweite erlaube. Bewusst oder nicht, vielfach sucht man darin eine Bilanz seiner Erfahrungen, eine versöhnliche Weltsicht, eine Botschaft über die Endlichkeit des Lebens, Gedanken zu dem, was bleibt. Von alledem hat *Memorial de Aires* einiges, und weit mehr als das, auf eine sehr machadische Weise, doppelbödig, eher implizit als explizit, oder ironisch gebrochen, immer wieder angereichert mit Prisen von Humor, Satire und Melancholie.

Diesen letzten Roman Machados kann man leicht unterschätzen, wegen seines geringen Umfangs, wegen seiner ausgefallenen Form als Tagebuch, wegen seiner wenig spannenden Handlung – ein Buch der leisen und langsamen Töne.

Für etliche Kenner seines Werkes ist dieses eines seiner besten. Was José Veríssimo über *Esau und Jacó* gesagt hat, gilt auch für *Memorial de Aires*: „Die Geschichte ist einfach, und ebendeshalb schwer zu erzählen. Übrigens würden die Geschichten des Herrn Machado de Assis viel verlieren, würden sie von anderen nacherzählt. Ihr hauptsächlicher Reiz liegt vielleicht im Erzähler.“ Der Schriftsteller Monteiro Lobato bezeichnete den Roman im Jahre 1909 als „das schwierigste Buch unter allen schwierigen Büchern, die auf der Welt verfasst worden sind. Aus dem, was wir *nichts* nennen, hat Machado *alles* geholt – hat ein Meisterwerk geholt. Aber wie viele werden die Schönheit dieses Buches begreifen?“ Für Mário Matos, Autor einer einflussreichen Biografie aus den 1930er Jahren, ist es „das bestgeschriebene Werk der brasilianischen Literatur“. Und eine neuere Stimme, die von João Almino, hebt die Aktualität der beiden letzten Romane Machados hervor:

Esau e Jacó, que trata da transição da monarquia para a República, é obra fundamental para quem se interessa pelos embates políticos atuais. O que quer que seja o futuro do Brasil e do mundo, *Memorial de Aires*, o melhor romance de Machado de Assis, sempre terá o que nos ensinar.

Este romance ocupou, durante muito tempo, um lugar especial na crítica, conforme a qual o autor finalmente teria superado a suspeita generalizada de egoísmo, inconfiabilidade, ludíbrio que recai sobre a maioria de seus narradores e personagens. Teria entregado por fim ao mundo e à posteridade um belo e generoso canto de cisne, peça ímpar de harmonia, serenidade e paz. Se fosse assim seria uma quase reaproximação a concepções românticas de convivência, amizade e amor.

De fato, o que chama atenção em *Memorial de Aires* é o tom à primeira vista ameno ou bem-humorado, com tintas de melancolia, às vezes quase lírico, embora nunca floreado, ou só ironicamente. Parece retrato de um microcosmo pacífico onde reinam formas de conduta entre pessoas, gerações, classes sociais que vão da cortesia ao conagraçamento e à ternura – o todo coroado por um belo casamento. Há cenas idílicas como que inspiradas em versos do poeta bucólico Teócrito, principalmente em torno de dois velhos, “a gente Aguiar”, casal acolhedor, hospitaleiro, apegado ao seu jardim, ao seu bairro, à sua religião, vivendo uma longa felicidade que poderia lembrar aquela de Filemon e Baucis. Diferentemente dos outros personagens do romance, os Aguiares nem sempre foram da elite; de origem humilde, ascenderam graças a virtudes burguesas: espírito de trabalho, confiabilidade, gentileza, senso de poesia – um pouco como o casal Machado. Ou seja, existem nesse cosmo algumas chances de mobilidade social, para pessoas de instrução e ambição, o que não altera fundamentalmente a crassa assimetria entre classes e estamentos.

Esau e Jacó, ein Werk, das den Übergang von der Monarchie zur Republik behandelt, ist grundlegend für jeden, der sich für die gegenwärtigen politischen Auseinandersetzungen interessiert. Was immer aus Brasilien und der Welt werden mag, *Memorial de Aires*, der beste Roman von Machado de Assis, wird uns immer etwas zu sagen haben.

Dieser Roman hat lange in der Literaturkritik eine Sonderstellung eingenommen, wonach der Autor den Generalverdacht der Selbstsucht, der Unzuverlässigkeit, der Täuschung, der die meisten seiner Erzähler und Figuren trifft, überwunden habe. Endlich habe er der Welt und der Nachwelt einen großherzigen Schwanengesang geschenkt, einen Solitär der Harmonie, Gelassenheit und Friedlichkeit. Wäre es so, käme es fast einer Wiederannäherung an romantische Vorstellungen von Miteinander, Freundschaft, Liebe gleich.

In der Tat, was auffällt an *Memorial de Aires*, ist der auf den ersten Blick heitere oder gutgelaunte Ton, mit Tintentupfen der Melancholie, mitunter beinahe lyrisch, wenn auch niemals blumig, es sei denn ironischerweise. Scheinbar das Bild eines friedvollen Mikrokosmos, mit Umgangsformen zwischen Menschen, Generationen, Gesellschaftsklassen, die von der Höflichkeit bis zur Verbrüderung und Zartsinnigkeit reichen – und das Ganze am Ende gekrönt von einer schönen Hochzeit. Es gibt Szenen von einer Idylle wie inspiriert von Versen des Bukolikers Theokrit, hauptsächlich im Umkreis zweier alter Leute, der Aguiars, eines gastfreundlichen Paares, eng verbunden seinem Garten, seinem Wohnviertel, seiner Religion, das mit seinem langwährenden Eheglück von fern an Philemon und Baucis erinnern könnte. Anders als andere Figuren des Romans gehörten die Aguiars nicht immer zur Elite; von bescheidener Herkunft, sind sie dank bürgerlicher Tugenden aufgestiegen: Fleiß, Zuverlässigkeit, Freundlichkeit, auch Sinn für Poesie – ein wenig wie das Ehepaar Machado. Das heißt, es gibt in diesem fiktionalen Kosmos manche Chance zu sozialer Mobilität, für Menschen mit Bildung und Ehrgeiz, was an der krassen Asymmetrie zwischen Klassen und Ständen nichts Grundlegendes ändert.

Nas últimas décadas se chegou a uma visão mais matizada do romance, que não nega, com respeito ao perfil moral dos personagens, uma certa distância entre *Memorial de Aires* e obras anteriores do autor, mas a julga de modo mais diferenciado, percebendo características novas e continuidades. Revirando-se palavras e frases, lendo-se nas entrelinhas, atentando-se a insinuações e a conotações, evocando-se o teor de metáforas e símbolos, levando-se a letra ao pé da letra, pode-se perceber que a escrita do Conselheiro Aires muitas vezes é dúbia, inclusive porque ele mesmo duvida de sua própria fiabilidade e da dos seus interlocutores. Assim, parte dos fatos, como também das motivações e intenções dos personagens permanecem sob suspeitas. Por outro lado, se antigamente a crítica tendia a exagerar o lado harmonioso e sereno do microcosmo ficcional, não se deve cair no outro extremo, pressupondo a ubiquidade do egoísmo e da dissimulação, nos personagens e no narrador, negando-lhes traços de bondade e algo como ‘co-humanidade’ (Mitmenschlichkeit).

Ademais, é de se notar que desde o início do *Memorial*, a morte, a violência, a injustiça, tópicos de inegável gravidade, formam um inignorável *basso ostinato*, em contraste com a trama marcada por personagens relativamente gentis e bem-comportados. Por trás do microcosmo do narrador e de seus amigos, do primeiro plano, razoavelmente apazível, uma leitura mais atenta se depara com outra realidade, um pano de fundo cheio de dramaticidade e crueldade, sobretudo na esfera pública, no macrocosmo da História, a nacional e a internacional.

In den letzten Jahrzehnten ist man zu einer nuancierteren Sicht des Romans gelangt, die im Charakterprofil der Figuren einen gewissen Abstand zu früheren Werken des Autors nicht leugnet, ihn jedoch differenzierter beurteilt, insofern sie sowohl Neuerungen als auch Kontinuitäten erkennt. Wendet man Wörter und Sätze mehrfach um, liest man zwischen den Zeilen, folgt man Anspielungen und Nebenbedeutungen, vergegenwärtigt man sich den Gehalt von Metaphern und Symbolen, nimmt man das Wort beim Wort, so wird klar, dass die Schreibe des Geheimrats Aires vielfach doppelbödig ist, zumal er selbst an seiner Verlässlichkeit und der seiner Gesprächspartner zweifelt. So bleibt vieles von den mitgeteilten Fakten, wie auch von den Beweggründen und Absichten der Figuren zweifelhaft. Andererseits, wenn früher die Kritik dazu neigte, die versöhnliche und abgeklärte Seite des fiktionalen Mikrokosmos zu übertreiben, so darf man nicht ins andere Extrem verfallen und allenthalben Ichsucht und Verstellung argwöhnen, in den Figuren und im Erzähler, und ihnen Züge der Güte und Mitmenschlichkeit absprechen.

Im Übrigen ist zu bemerken, dass im *Memorial* von Anfang an der Tod, die Gewalt, das Unrecht, Themen von unleugbarer Bedrohlichkeit, einen unüberhörbaren Basso ostinato bilden, im Kontrast zur Handlung, die von relativ freundlichen und umgänglichen Gestalten bestimmt wird. Hinter dem einigermaßen behaglichen Mikrokosmos des Erzählers und seiner Freunde im Vordergrund stößt der aufmerksame Leser auf eine andere Realität, einen Hintergrund voller Dramatik und Grausamkeit, vor allem im öffentlichen Raum, im Makrokosmos der Geschichte, der nationalen und der internationalen.

Esta é caracterizada por guerras e revoluções, entre outras a batalha das Termópilas na Grécia antiga (480 a.C.), a Guerra do Paraguai (1865-70), a vitória de Napoleão contra a Prússia em Iena (1806), a derrota de seu sobrinho contra a Prússia em Sedan (1870), a revolução de fevereiro de 1848 em Paris, a comuna também de Paris (1871), todas com hecatombes de mortos. Essa sequência de violências, sofrimentos ou ameaças que permeia o segundo plano do romance pode nos lembrar o pessimismo de Schopenhauer, e o ditado de Hegel sobre a História como “esse matadouro [...] em que se sacrificam a felicidade dos povos, a sabedoria dos Estados e a virtude dos indivíduos”. A grande história constitui um subtexto de infelicidades muitas vezes esquecidas, comentado por Aires com a “prece de Renan”: “Ó abismo! tu és o deus único!” (24/05/1888). Vale a pena contemplar a frase que antecede e aquela que segue a citação, em Renan:

Um rio imenso de esquecimento arrasta-nos para um precipício sem nome. Ó abismo, tu és o Deus único. As lágrimas de todos os povos são verdadeiras lágrimas; os sonhos de todos os sábios abarcam uma parte de verdade.

O que pretende provavelmente o narrador, e certamente o autor com este *Memorial*, é, também, resistir ao esquecimento das lágrimas dos povos e dos sonhos dos sábios. Ainda que Aires de vez em quando afirme, autoironicamente, o caráter efêmero, ocasional, vadio das suas anotações regulares, no fundo ele é um cronista perspicaz e perseverante dos tempos presentes, não só no seu próprio mundo vivido, mas também na área política. O quão importante lhe é esse protocolo dos correntes fatos, sentimentos e pensamentos pode-se depreender da grande frequência com que tematiza a sua relação, quase de carinho, com esse “memorial”, que ele chama também: “caderno de lembranças”, “diário”, “notas”, “páginas”, “papel”, e até “amigo papel”.

Die Hauptrolle darin spielen Kriege und Revolutionen, darunter die Schlacht bei den Thermopylen im alten Griechenland (480 v. Chr.), der Paraguaykrieg (1865-70), Napoleons Sieg gegen Preußen bei Jena (1806), die Niederlage seines Neffen gegen Preußen bei Sedan (1870), die Februarrevolution von Paris (1848), die Kommune ebenfalls von Paris (1871), alle mit Hekatomben von Toten. Diese Abfolge von Gewalttaten, Leiden oder Drohungen, die den historischen Hintergrund des Romans durchwirkt, mag uns an Schopenhauers Geschichtspessimismus erinnern, oder an Hegels Diktum von der Geschichte als „Schlachtbank [...], auf welcher das Glück der Völker, die Weisheit der Staaten und die Tugend der Individuen zum Opfer gebracht worden“. Die große Historie bildet einen Subtext oft vergessener Unglücklichkeiten, von Aires kommentiert mit dem „Gebet von Renan“, das dieser auf der Akropolis imaginiert hat: „Oh Abgrund! Du bist der einzige Gott!“ (24.05.1888). Es lohnt sich, bei Renan den vorhergehenden und den nachfolgenden Satz zu betrachten:

Ein ungeheurer Strom des Vergessens reißt uns in einen namenlosen Schlund. Oh Abgrund, du bist der einzige Gott. Die Tränen aller Völker sind wahre Tränen; die Träume aller Weisen enthalten ein Element von Wahrheit.

Was der Erzähler mit dem *Memorial* offenbar bezweckt, und mit ihm gewiss der Autor, ist, auch, ebendies: Widerstand leisten gegen das Vergessen der Tränen der Völker und der Träume der Weisen. Wenngleich der Erzähler hin und wieder selbstironisch den kurzlebigen, zufälligen, herumtreiberischen Charakter seiner regelmäßigen Aufzeichnungen behauptet, ist er im Grunde ein scharfblickender und beharrlicher Chronist der Zeitläufte, nicht nur in seiner eigenen Lebenswelt, sondern auch in der Sphäre der Politik. Wie wichtig ihm dieses Protokoll der laufenden Fakten, Gefühle und Gedanken ist, lässt sich der Häufigkeit entnehmen, mit der er seine – fast zärtliche – Beziehung zu diesem “Memorial” zur Sprache bringt, das er auch “Erinnerungsheft” nennt, “Tagebuch”, “Anmerkungen”, “Seiten”, “Papier”, und sogar: “Freund Papier”.

Machado e Fontane – o romance como arte da conversação

Quando o autor deste ensaio releu *Memorial de Aires* com a intenção de traduzi-lo ao alemão, lembrou-se de *Der Stechlin*, igualmente um último romance, igualmente da penúltima virada de século, de 1897, e lembrou-se do que sobre ele falou seu autor, Theodor Fontane, um dos grandes prosadores realistas da literatura alemã do século XIX. Suas palavras, sob muitos aspectos, também se aplicam – resguardadas as diferenças fundamentais de extensão da obra, descrição de ambiente, construção e estilo – à obra tardia de Machado:

Mas a história, aquilo que é narrado. A feitura! No final falece um velho e dois jovens se casam; – isso é praticamente tudo o que acontece em 500 páginas. Não há nada de enredamentos e desenlaces, nada de conflitos do coração ou de quaisquer outros conflitos, nada de tensões e surpresas. Em uma antiquada propriedade rural brandemburguense por um lado, e em uma modernosa mansão aristocrática [em Berlim] por outro lado, diversas pessoas se encontram e debatem então sobre Deus e o mundo. Tudo conversação, diálogo, em que os personagens se vão dando, e com eles e dentro deles a história. Naturalmente, considero esse o modo não apenas correto, mas até mesmo imprescindível de se escrever um romance do nosso tempo [...].

Machado und Fontane – der Roman als Kunst der Plauderei

Als der Verfasser vorliegenden Essays *Memorial de Aires* wieder las, mit der Absicht, den Roman ins Deutsche zu übertragen, fühlte er sich an *Der Stechlin* erinnert – ebenfalls ein letzter Roman, ebenfalls von der vorletzten Jahrhundertwende, aus dem Jahre 1897 – und an das, was sein Autor darüber sagte, Theodor Fontane, einer der großen realistischen Erzähler der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Seine Worte gelten in vieler Hinsicht – bei grundlegenden Unterschieden des Umfangs, der Milieuschilderung, des Aufbaus und Stils – auch für das Alterswerk Machados:

Aber die Geschichte, das, was erzählt wird. Die Mache! Zum Schluss stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. Von Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Überraschungen findet sich nichts. Einerseits auf einem altmodischen märkischen Gut, andererseits in einem neumodischen gräflichen Hause [in Berlin] treffen sich verschiedene Personen und sprechen da Gott und die Welt durch. Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit und in ihnen die Geschichte. Natürlich halte ich dies nicht nur für die richtige, sondern sogar für die gebotene Art, einen Zeitroman zu schreiben [...].

As duas obras, entremeadas de inspirações autobiográficas, publicadas pouco antes do falecimento de seus autores, têm enfoques narrativos de pessoas já fora da fase central na vida. Nas duas, os autores se despedem da vida e de uma época – em sociedades com estratificação hierárquico-estamental-classista, marcadas por processos de profunda e rápida modernização – deixando também os idosos entre seus personagens se despedirem aos poucos, em contraste com dois jovens que acabam se casando. Nos dois romances, o jovem casal finalmente deixa o cenário, a capital de seu país, indo para Portugal em Machado, para a província de Brandemburgo em Fontane. Os dois escritores se compreendiam como “homens do seu tempo”, observadores, testemunhas e cronistas do mundo contemporâneo, ao qual deram, em suas obras derradeiras, uma figuração literária, enfocando, apesar do tom conversacional aparentemente desprovido de gravidade, questões da época e da convivialidade humana.

O narrador machadiano, o ex-diplomata Aires, um bom conversador, e bom ouvinte, registra observações, conversas e cartas em anotações quase diárias, também conversas imaginadas, mas não realizadas, dando relativamente pouca atenção aos próprios acontecimentos e mais ao seu reflexo na mente das pessoas. Escreve também para conversar consigo mesmo, em solilóquios, tecendo reflexões existenciais:

Hoje [...] não saio [...]. Acudo assim à necessidade de falar comigo, já que o não posso fazer com outros, é o meu mal. A índole e a vida me deram o gosto e o costume de conversar. A diplomacia me ensinou a aturar com paciência uma infinidade de sujeitos intoleráveis que este mundo nutre para os seus propósitos secretos. A aposentação me restituiu a mim mesmo; mas lá vem dia em que, não saindo de casa e cansado de ler, sou obrigado a falar, e, não podendo falar só, escrevo. (12/11/1888)

Beide Werke, durchsetzt mit autobiografischen Eingebungen, veröffentlicht kurz vor dem Ableben ihrer Autoren, haben Erzählperspektiven von Menschen, die schon nicht mehr mitten im Leben stehen. In beiden verabschieden sich ihre Autoren vom Leben und von einer Epoche – in Klassengesellschaften mit hierarchisch-ständischen Zügen, die von tiefgreifenden, rapiden Modernisierungsprozessen geprägt sind – und lassen auch die Bejahrten unter ihre Figuren Abschied nehmen, im Kontrast zu zwei jungen Leuten, die schließlich einander heiraten. In beiden Romanen verlässt am Ende das junge Paar den Schauplatz des Geschehens, die Hauptstadt seines Landes, und geht nach Portugal bei Machado, in die Mark Brandenburg bei Fontane. Beide Schriftsteller verstanden sich als „Menschen ihrer Zeit“, als Beobachter, Zeugen und Chronisten ihrer Mitwelt, der sie, in ihren letzten Werken, eine literarisch gestaltete Darstellung schenkten, worin sie, ungeachtet des scheinbar schwerelosen Plaudertons, Fragen der Zeitgeschichte und des menschlichen Zusammenlebens aufwarfen.

Der Erzähler bei Machado, der Diplomat im Ruhestand Aires, ein ‚Gesprächskünstler‘ und guter Zuhörer, hält Beobachtungen, Gespräche und Briefe in beinahe täglichen Aufzeichnungen fest, auch lediglich imaginierte Gespräche, wobei er seine Aufmerksamkeit weniger den eigentlichen Geschehnissen widmet als ihrer Wirkung auf das Gemüt der Menschen. Auch schreibt er, um Selbstgespräche zu führen, und um existenzielle Gedanken zu entwickeln:

Heute, [...] ich gehe nicht aus [...] So gebe ich dem Bedürfnis nach, mit mir zu reden, da ich es ja nicht mit anderen kann, das ist meine Schwäche. Das Naturell und das Leben haben mir das Gespräch zum Vergnügen und zur Gewohnheit gemacht. Die Diplomatie hat mich gelehrt, eine Unzahl unausstehlicher Personen, die diese Welt zu ihren unerforschlichen Zwecken nährt, geduldig zu ertragen. Der Eintritt in den Ruhestand hat mich mir selbst zurückgegeben; doch da kommt mancher Tag, an dem ich, zuhause geblieben und des Lesens müde, genötigt bin zu sprechen; und außerstande, allein zu sprechen, schreibe ich. (12.11.1888)

Já em *Esau e Jacó*, o mesmo narrador, Aires, explica que o escrever é, em grande parte, a continuação de conversas, pois para não discordar de seus interlocutores, ele esconde, por trás de “circunlóquios” e “delicadezas” seus verdadeiros pensamentos, que, no entanto, valem a pena de vir a lume, de modo que são confiados ao memorial, o que ele assim explica ao leitor, falando de si na 3ª pessoa:

Não cuides que [Aires] não era sincero, era-o. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a. Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de Memorial. (Cap. XII)

Tratando o próprio papel, ou seja, o memorial em processo de confecção, como interlocutor, Aires brinca com a polissemia da palavra, com seus pelo menos três significados – suporte de uma escrita, personagem a ser desempenhada por um ator teatral, função social definida por regras ou expectativas – o que de certo modo prefigura o *Homem de papel*, narrador-protagonista do romance homônimo de João Almino. O papel, o “caderno de lembranças”, materialização da narrativa em curso, seria uma espécie de *alter ego* do narrador, e este um memento das suas próprias observações e reflexões, de modo que um é o duplo do outro, o que faz do diário um diálogo entre dois personagens, entre dois papéis: “Conversações do papel e para o papel” (24/05/1888). Quando Aires se dirige a si mesmo, ou ao seu “papel”, o que é quase a mesma coisa, nós leitores podemos nos sentir contemplados também, mesmo porque ele se dirige às vezes ao *Memorial* como se fosse uma pessoa: “amigo papel”.

Schon in *Esaú und Jacó* erläutert derselbe Erzähler, Aires, das Schreiben sei, großenteils, die Fortsetzung von Gesprächen, denn, um nicht von seinen Gesprächspartnern abzuweichen, verstecke er hinter „Weitschweifigkeiten“ und „Liebenswürdigkeiten“ seine wahren Gedanken, die ihm jedoch offenbar wert sind, ans Licht der Welt zu kommen, so dass er sie seinem Gedächtnisbuch anvertraut, was er dem Leser folgendermaßen erklärt, von sich in der 3. Person sprechend:

Denke nicht, er [Aires] sei nicht ehrlich gewesen, er war es. Wenn es ihm nicht gelang, derselben Meinung zu sein, und es sich lohnte, die seinige aufzuschreiben, schrieb er sie auf. Auch bemühte er sich, die Entdeckungen, Beobachtungen, Überlegungen, Kritiken und Anekdoten schriftlich festzuhalten, wofür er eine Reihe von Heften führte, denen er den Namen *Memorial* gab. (Kap. XII)

Indem Aires das Papier selbst, also das Tagebuch im Prozess der Verfertigung, als Gesprächspartner ansieht, spielt er mit der Mehrdeutigkeit des Wortes ‚papel‘, mit seinen mindestens drei Bedeutungen – ‚Papier‘, ‚Rolle‘ im dramaturgischen und ‚Rolle‘ im soziologischen Sinne –, die den *Homem de papel* gewissermaßen vorprägen, Erzähler-Protagonist des gleichnamigen Romans von João Almino. Das Papier, das „Erinnerungsheft“, Vergegenständlichung der laufenden Erzählung, wird so zu einem Alter Ego des Erzählers, und dieser selbst ein Merkbuch seiner eigenen Beobachtungen und Reflexionen, so dass der eine ein Doppelgänger des andern ist, was aus dem Tagebuch einen Dialog zwischen zwei Figuren macht: „Gespräche des Papiers mit dem Papier“ (24.05.1888). Wenn Aires sich an sich selbst wendet, oder an sein „Papier“, was beinahe dasselbe ist, können wir Leser uns ebenfalls angesprochen fühlen, zumal er sich mitunter ans *Memorial* wendet, als wäre es ein Mensch: „Freund Papier“.

O caráter conversacional das anotações naturalmente se reflete no estilo, acusando uma certa tensão entre a clareza clássica e a elegância enxuta do diplomata erudito, por um lado, e surpreendentes desvios galhofeiros dessa norma culta e da lógica cartesiana, com relances para aspectos bizarros da realidade, que se permite o brinçalhão dentro dele, por outro lado. Ele mesmo chama atenção para essa ambivalência entre o cumprimento das normas sociais e linguísticas e sua transgressão, quando considera seu diário “páginas de vadiação”:

Chamo-lhes assim para divergir de mim mesmo. Já chamei a este *Memorial* um bom costume. Ao cabo, ambas as opiniões se podem defender, e, bem pensado, dão a mesma coisa. Vadiação é bom costume. (02/08/1888)

A colocação: “para divergir de mim mesmo” é muito ilustrativa para as ambiguidades em Aires e no mundo que ele retrata como cronista. A identidade contínua das pessoas e das coisas não é garantida, nem na realidade, nem na sua representação, ela pode ser múltipla, ambígua, versátil, conforme as situações e as fases da vida. Mesmo assim, ou por isso mesmo, Aires acha desejável ou necessário procurar encontrar essa identidade, captá-la, circunscrevê-la, pesquisar suas características, regras, convenções; indagar o que mantém unido o mundo, não necessariamente “no mais íntimo e profundo”, como quer Fausto, mas simplesmente em um plano vivenciável, pois Aires sabe que resultados claros e unívocos para a sua curiosidade cognitiva são impossíveis. Não há vida individual e social sem normas e rotinas, mas é bom reconhecer suas contradições e ambiguidades e é bom questioná-las de vez em quando.

Der Gesprächscharakter der Aufzeichnungen widerspiegelt sich im Stil, der eine gewisse Spannung aufweist zwischen der klassischen Klarheit und schlichten Eleganz des gebildeten Diplomaten, einerseits, und überraschenden spottrednerischen Abweichungen von dieser kultivierten Norm und von der kartesischen Logik, andererseits, mit Streiflichtern auf skurrile Aspekte der Wirklichkeit, die der Spaßvogel im Erzähler sich erlaubt. Er selbst macht auf diese Zwiespältigkeit zwischen Erfüllung gesellschaftlicher und sprachlicher Normen und ihrer Überschreitung aufmerksam, wenn er sein Tagebuch „Seiten der Herumtreiberei“ nennt:

So nenne ich diese Seiten, um von mir selbst abzuweichen. Dieses *Tagebuch* habe ich einmal eine gute Gewohnheit genannt. Schließlich lassen sich beide Meinungen verfechten, und wenn man's recht bedenkt, laufen sie beide auf dasselbe hinaus. Herumtreiberei ist eine gute Gewohnheit. (02.08.1888)

Die Wendung „um von mir selbst abzuweichen“ veranschaulicht sehr schön die Zweideutigkeiten in Aires und in der Welt, die er als Chronist nachzeichnet. Die durchgängige Identität der Menschen und der Dinge ist nicht garantiert, weder in der Realität, noch in ihrer Darstellung; beide können vielfältig sein, vieldeutig, wandelbar entsprechend den Situationen und den Lebensphasen. Dennoch und ebendeshalb findet Aires es wünschenswert und nötig, diese Identität zu finden, zu fassen, zu umschreiben, Eigenschaften, Regeln, Konventionen. Er will erkunden, was die Welt zusammenhält, vielleicht nicht im Innersten, doch immerhin auf einer erlebbaren Ebene, denn Aires weiß sehr wohl, dass es für sein Erkenntnisinteresse keine klaren und eindeutigen Ergebnisse geben kann. Es gibt kein individuelles und geselliges Leben ohne Normen und Routinen, doch ist es gut, ihre Widersprüche und Doppeldeutigkeiten zu erkennen, und ebenso ist es gut, sie ab und zu in Frage zu stellen.

Uma condição propícia para a atividade de escrita do narrador é sua existência como viúvo e aposentado, que lhe dá liberdade de dividir seu tempo e de escolher seus interlocutores, mas expondo-o também ao perigo da solidão, o que o leva a procurar amizade com os Aguiares e seus “filhos postiços”. Mesmo assim, o narrador às vezes é tomado por momentos de desespero, principalmente quando, devido a uma doença, não pode sair de casa para usufruir da companhia de seus amigos, pois viver plenamente significa conviver. Certa vez, Carmo, esposa de Aguiar, também está doente, também não pode sair de casa, mas com uma diferença:

D. Carmo lá tem o marido e os dois filhos postiços. Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma coisa — mas fala tarde, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas, pareço-me um coveiro. (30/09/1888)

O termo “coveiro” suscita o raciocínio de que talvez não por acaso um diário e um cemitério possam ser designados pela mesma palavra: “memorial”. Ambos têm algo em comum, são ‘lugares de memória’, onde se guardam recordações de pessoas e acontecimentos para a posteridade, eventualmente para a memória coletiva. Se o narrador tem algo de um coveiro, com o *Memorial* ele erige sua própria sepultura, a palavra escrita, o “papel” que vai lhe sobreviver, como se fosse também um “filho postiço”. Pois Aires, embora afirme desejar o sumiço do seu “caderno de lembranças”, acredita que vai ser lido pela irmã como herdeira, e ela possivelmente vai mostrá-lo a outras pessoas.

Eine günstige Bedingung für die Schreibtätigkeit des Erzählers ist seine Existenz als Ruheständler und Witwer, die ihm freie Zeiteinteilung und Wahl der Gesprächspartner erlaubt, ihn zugleich aber der Gefahr der Einsamkeit aussetzt, was ihn veranlasst, Freundschaft mit den Aguiars und ihren „Ersatzkindern“ zu suchen. Dennoch fühlt der Erzähler mitunter einen Anflug von Verzweiflung, vor allem wenn er krankheitshalber das Haus nicht verlassen kann, um das Beisammensein mit seinen Freunden zu genießen, denn Leben im vollen Sinne bedeutet Mitleben. Eines Tages ist Carmo, Gattin Aguiars, ebenfalls erkrankt und kann ebenfalls das Haus nicht verlassen, doch mit einem Unterschied:

Dona Carmo hat dort immerhin ihren Mann und ihre beiden Ersatzkinder. Ich habe meine Frau in Wien unter der Erde, und keines meiner Kinder ist aus der Wiege des Nichts hervorgegangen. Ich bin allein, ganz und gar allein. Die Geräusche von draußen, Wägen, Zugtiere, Menschen, Klingeln und Pfliffe, nichts davon lebt für mich. Allenfalls meine Wanduhr, wenn sie die Stunden schlägt, scheint irgendetwas zu sagen – doch sagt es langsam, knapp und trauerhaft. Ich selbst, beim Nachlesen dieser letzten Zeilen, komme mir vor wie ein Totengräber. (30.09.1888)

Der Begriff „Totengräber“ weckt die Überlegung, dass ein Tagebuch und ein Friedhof vielleicht nicht zufällig durch dasselbe Wort bezeichnet werden können: *Memorial*. Beide haben etwas gemein, sind ‚Gedächtnisorte‘, wo Erinnerungen an Menschen und Ereignisse für die Nachwelt aufbewahrt werden, eventuell für das kollektive Gedächtnis. Wenn der Erzähler etwas von einem Totengräber hat, so errichtet er mit dem *Memorial* sein eigenes Grabmal, in Gestalt des geschriebenen Wortes, des „Papiers“, das ihn überleben wird, als wäre es auch ein „Ersatzkind“. Denn Aires, wenngleich er das Verschwinden seines „Erinnerungsheftes“ zu wünschen behauptet, glaubt doch, dass es von seiner ihn beerbenden Schwester gelesen werden wird, die es auch anderen zeigen könnte.

A conversação, inclusive consigo mesmo e o seu “papel”, serve também ao narrador para distrair-se, como antídoto contra a solidão e a melancolia. A redação faz parte do seu dia a dia, dá-lhe estrutura, como o café da manhã e a leitura dos jornais, que o conecta com o macrocosmo. O escrever lhe proporciona não só a satisfação de realizar algo interessante, de que sente algum orgulho, mas o obriga também a viver mais conscientemente, a enxergar com maior agudeza o seu entorno e a si mesmo, e a estilizar o seu comportamento. Pois Aires, curioso como ele é, deixa rondar o tempo todo seus olhares e ideias por seu entorno, como observador participante, e sabemos das ciências sociais que a observação de um processo social significa também uma intervenção, que provoca modificações no comportamento dos observados e do próprio observador.

As anotações de Aires tocam, por vezes só alusivamente, nos mais variados assuntos: condições de uma convivência civilizada; boas e más predisposições das pessoas; o papel formador das artes e da literatura para a sociabilidade; as relações entre os sexos, cônjuges, gerações, amigos, classes sociais, entre vivos e mortos; as perspectivas do envelhecimento e da solidão; a despedida entre pessoas com laços de afeto; as ambiguidades da saudade. Vez por outra são tocados tópicos políticos, sociais e econômicos. Como lidar com veleidades perturbadoras da própria alma, com violações de regras éticas e jurídicas, com sofrimentos e injustiças? Como posicionar-se diante da antinomia entre diversas convenções e normas? Qual a relação entre responsabilidades privadas e públicas? Outros narradores e personagens machadianos não conseguiram construir uma vida satisfatória, boa, feliz, veremos se os do *Memorial* são mais felizes.

Das Gespräch, auch das mit sich selbst und mit seinem „Papier“, dient dem Erzähler zur Zerstreung, als Mittel gegen die Einsamkeit und die Melancholie. Die Niederschrift gehört zu seinem Alltag, gibt ihm Struktur, wie der Morgenkaffee und die Zeitungslektüre, die ihn mit dem Makrokosmos verbindet. Das Schreiben schenkt ihm nicht nur die Genugtuung, etwas Interessantes zu schaffen, auf das er stolz ist, sondern nötigt ihn auch, bewusster zu leben, mit größerer Genauigkeit seine Umgebung und sich selbst zu besehen, und sein Verhalten zu stilisieren. Denn Aires, neugierig wie er ist, lässt ständig seine Blicke und Gedanken in der Runde schweifen, als ein teilnehmender Beobachter, und wir wissen aus den Sozialwissenschaften, dass die Beobachtung eines gesellschaftlichen Vorgangs auch ein Dazwischentreten bedeutet, das zu Änderungen im Verhalten der Beobachteten und des Beobachtenden führt.

Die Aufzeichnungen des Geheimrats Aires berühren, mitunter nur in Anspielungen, die verschiedenartigsten Gegenstände: Voraussetzungen eines zivilisierten Miteinanders; gute und böse Veranlagungen der Menschen; die prägende Rolle der Künste und der Literatur für die Geselligkeit; die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, Eheleuten, Generationen, Freunden, Gesellschaftsklassen, zwischen Lebenden und Toten; die Aussichten beim Altern und in der Einsamkeit; Abschied unter Menschen mit affektiver Bindung; Doppeldeutigkeiten der „saudade“. Hin und wieder werden politische, soziale und wirtschaftliche Angelegenheiten angesprochen. Wie mit verwirrenden Anwandlungen der eigenen Seele umgehen, mit Verletzungen ethischer und juristischer Regeln, mit Leiden und Ungerechtigkeiten? Welche Haltung einnehmen angesichts der Antinomie zwischen verschiedenen Konventionen und Normen? Wie ist das Verhältnis zwischen privaten und öffentlichen Verantwortlichkeiten? Andere Erzähler und Gestalten in Machados Werken vermochten kein zufriedenstellendes, gutes, glückliches Leben aufzubauen; wir werden sehen, ob die in *Memorial de Aires* glücklicher sind oder werden.

Há, nas duas obras tardias, em Machado mais do que em Fontane, uma certa tensão entre a seriedade de temas e problemas por um lado, e o tom muitas vezes engraçado ou galhofeiro em que são tratados por outro. O enviuvado ex-diplomata Aires, ainda mais do que o seu longínquo congênere mental, o enviuvado ex-major von Stechlin, também conversador, ama o que Fontane denomina *Eulenspiegeleien* (em francês: *espiègeries*), termo que alude a *Till Eulenspiegel* ('Espelho da Coruja'), personagem malandro da cultura popular alemã – um primo de Pedro Malazarte –, que com suposta ingenuidade leva ao pé da letra metáforas e lugares comuns, desmascarando falsidades e egoísmos. Assim também o narrador aprecia troças, travessuras, engenhos de linguagem e paradoxos. Duvida sistematicamente de quase tudo e todos, com uma aparente falta de posicionamento ético, zombando sutilmente de seus interlocutores – e de nós leitores. “Não existem verdades inquestionáveis, e se existirem, devem ser entediantes” – esse dito do aristocrata da província de Brandemburgo, Dubslav von Stechlin, poderia muito bem provir do Conselheiro Aires.

Na noite de 13 para 14 de maio de 1888, Aires anota como ele, ainda sob o impacto do grande evento nacional do dia, chega na casa do casal Aguiar, no Flamengo. O diálogo que logo se enceta é um exemplo de *espiègerie*, desta vez não provocada por uma pessoa galhofeira, mas por um mal-entendido involuntário, de uma reveladora comicidade situacional. Ilustra a dicotomia entre as esferas privada e pública, entre o direito à felicidade pessoal e a corresponsabilidade pelo bem social:

Era a primeira reunião do Aguiar; havia alguma gente e bastante animação. [...] A alegria dos donos da casa era viva, a tal ponto que não a atribuí somente ao fato dos amigos juntos, mas também ao grande acontecimento do dia. Assim o disse por esta única palavra, que me pareceu expressiva, dita a brasileiros:

In beiden Alterswerken, bei Machado mehr als bei Fontane, besteht eine gewisse Spannung zwischen der Ernsthaftigkeit von Themen und Problemen einerseits, und dem häufig scherzhaften oder spöttischen Ton, in dem sie verhandelt werden, andererseits. Der verwitwete ehemalige Diplomat Aires, mehr noch als sein entfernter Geistesverwandter, der ebenfalls verwitwete ehemalige Major von Stechlin, ebenfalls recht gesprächig, liebt, was Fontane „Eulenspiegeleien“ nennt, ein Wort, das auf Till Eulenspiegel anspielt, eine Schelmenfigur aus der deutschen Populärkultur – ein Vetter des Brasilianers Pedro Malazarte –, der mit gespielter Naivität Metaphern und Gemeinplätze wörtlich nimmt und auf diese Weise Falschheiten und Egoismen entlarvt. Ähnlich schätzt auch der Erzähler Witze, Lausbübereien, Wortspiele und Paradoxe. Er zweifelt systematisch an beinahe allem und allen, mit einer scheinbaren ethischen Standpunktlosigkeit, wobei er sich feinsinnig über seine Gesprächspartner lustig macht – sowie über uns Leser. „Unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht, und wenn es welche gibt, so sind sie langweilig“ – dieser Spruch des märkischen Junkers Dubslav von Stechlin könnte sehr wohl vom Geheimrat Aires stammen.

In der Nacht vom 13. zum 14. Mai 1888 schreibt Aires auf, wie er, noch unter dem Eindruck der großen nationalen Festlichkeit jenes Tages, beim Ehepaar Aguiar in Flamengo eintrifft. Der Dialog, der sich sogleich entspinnt, ist ein Beispiel für Eulenspiegelei, diesmal nicht provoziert durch eine spottlustige Person, sondern durch ein unfreiwilliges Missverständnis, von enthüllender Situationskomik. Er veranschaulicht die Dichotomie zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre, zwischen dem Recht auf persönliches Glück und der Mitverantwortung für das gesellschaftliche Wohl:

Es war die erste der wöchentlichen Abendgesellschaften Aguiars; die Zahl der Gäste war beachtlich und die Stimmung recht angeregt. [...] Die Freude der Gastgeber war so lebhaft, dass ich sie nicht nur dem Beisammensein mit den Freunden, sondern auch der großen Begebenheit des Tages zuschrieb. Dies sagte ich mit dem einzigen Wort, das mir Brasilianern gegenüber als der angemessene Ausdruck erschien:

– Felicito-os.

– Já sabia? perguntaram ambos.

Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já, para os felicitar, se não era o fato público? [...] Velho e velha disseram-me então rapidamente, dividindo as frases, que a carta viera dar-lhes grande prazer. Não sabendo que carta era nem de que pessoa, limitei-me a concordar:

— Naturalmente.

— Tristão está em Lisboa, concluiu Aguiar, tendo voltado há pouco da Itália; está bem, muito bem.

Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. [...] Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. Novamente os felicitei, com ar de quem sabia tudo. (14/05/1888)

A alegria dos anfitriões se deve à carta em que Tristão, o filho pródigo, anuncia o seu retorno, que tem para os Aguires total prioridade sobre um acontecimento central do século. A felicitação que Aires faz é por eles ressemantizada, despolitizada, privatizada espontaneamente. O narrador abafa seu espanto com o desinteresse ético e político de seus amigos, conforme sua habitual cortesia, presença de espírito e tolerância para com atitudes que no fundo reprova. E nós leitores ficamos espantados com essa sua renúncia a qualquer conversa sobre temática tão importante.

Por outro lado, Aires não deixa de realçar, embora só para seu “papel”, esse conflito entre o bem privado e o bem geral, ao inseri-lo em uma perspectiva histórica que liga a luta pela emancipação dos escravos com a luta pela emancipação da nação. Pois alude, com a fórmula “ainda que tardia”, ao famoso lema dos Inconfidentes de 1789: “Libertas, quae sera tamen” (Liberdade, ainda que tarde), também evocado em 19/04/1888. Aires não é um ativista, mas tem convicções.

»Ich beglückwünsche Sie.«

»Sie wissen es schon?«, fragten beide.

Ich begriff nicht, wusste nicht, was ich antworten sollte. Was hätte ich schon wissen können, um sie zu beglückwünschen, wenn nicht das öffentliche Ereignis? [...] Da sagten er und sie mir eilig, sich die Sätze teilend, der Brief habe sie sehr erfreut. Da ich nicht wusste, um welchen Brief noch um welchen Absender es sich handelte, beschränkte ich mich auf eine zustimmende Bemerkung:

»Natürlich«.

»Tristão ist jetzt in Lissabon«, schloss Aguiar, »soeben von einer Italienreise zurückgekehrt; es geht ihm gut, sehr gut.«

Ich begriff. So kann inmitten der allgemeinen Hochstimmung eine private aufkommen und die Oberhand gewinnen. Mich ärgerte das nicht; im Gegenteil, ich gab den beiden recht und ihre Offenheit gefiel mir. [...] Der Brief war ihnen geschuldet; und kommt er auch spät, wie die Freiheit der Sklaven, er ist willkommen. Ich beglückwünschte die beiden aufs Neue, mit der Miene von jemand, der Bescheid wusste. (14.05.1888, Mitternacht)

Die Freude der Gastgeber geht auf den Brief zurück, in dem Tristão, der Ersatzsohn, seine Rückkunft ankündigt, die für die Aguiares völligen Vorrang hat gegenüber einem Hauptereignis des Jahrhunderts. Der Glückwunsch, den Aires ausspricht, wird von ihnen spontan umgedeutet, entpolitisiert, privatisiert. Der Erzähler unterdrückt sein Erstaunen über das ethische und politische Desinteresse seiner Freunde, entsprechend seiner üblichen Höflichkeit, Geistesgegenwart und Toleranz gegenüber Einstellungen, die er im Grunde missbilligt. Und wir Leser staunen über diesen seinen Verzicht auf jedes Gespräch über eine derart wichtige Thematik.

Andererseits hebt Aires, wenn auch nur für sein „Papier“, diesen Konflikt zwischen dem privaten Wohl und dem allgemeinen Wohl hervor, indem er ihn in eine historische Perspektive rückt, die den Kampf für die Sklavenbefreiung mit dem Kampf für die nationale Befreiung verbindet. Denn mit der Formel „kommt er auch spät“ spielt er auf die berühmte Losung der Verschwörer von 1789 in Minas Gerais an, welche die Unabhängigkeit von Portugal anstrebten: „Libertas, quae sera tamen“ (Freiheit, wenn auch spät), die auch im Tagebucheintrag vom 19.04.1888 aufgerufen wird. Aires ist kein Aktivist, aber er hat Überzeugungen.

Um banqueiro afrodescendente?

A primeira palavra do narrador, ao chegar na casa dos Aguiares, poderia suscitar um breve estranhamento, não por atribuir a alegria dos anfitriões, pelo menos parcialmente, “ao grande acontecimento do dia”, mas pelo vínculo direto e pessoal que estabelece entre eles e a emancipação dos escravos: “Felicito-os”.

Teoricamente, “os”, pronome oblíquo da terceira pessoa do plural, poderia referir-se aos próprios libertos, mas dentro da presente ação comunicativa é claro que funciona como pronome da segunda pessoa do plural referindo-se ao casal Aguiar, ainda que aquele outro significado talvez continue sutilmente perceptível. Porém: por que Aires parabeniza justamente o casal Aguiar?

Ele poderia incluir em suas felicitações outras pessoas: os convidados, inclusive a si mesmo, e todos os brasileiros, pois esse dia é um dos raros momentos históricos em que o bem geral coincide com o bem de cada um. Os Aguiares, se estivessem menos obcecados com a carta de Tristão, poderiam por sua vez felicitar o amigo, pois devem saber que este simpatiza faz tempo com a Abolição. De fato, Aires dirige os seus parabéns explicitamente aos anfitriões, como se supusesse neles um motivo especial de se regozijarem com o fim da escravidão e com a concessão da cidadania a mais de 700 000 brasileiros.

Ein afrobrasilianischer Bankdirektor?

Der erste Satz des Erzählers bei seiner Ankunft im Haus der Aguiars könnte ein flüchtiges Erstaunen hervorrufen, nicht etwa weil er die Freude der Gastgeber, zumindest teilweise, „auf das große Ereignis des Tages“ zurückführt, sondern weil er eine direkte, persönliche Verbindung zwischen ihnen und der Befreiung der Sklaven herstellt: „Felicito-os“ (Ich beglückwünsche Sie).

Theoretisch könnte „os“ als obliques Pronomen der dritten Person Plural sich auf die Freigelassenen selbst beziehen, doch in der vorliegenden kommunikativen Handlung ist klar, dass es als Pronomen der zweiten Person Plural fungiert und sich auf das Ehepaar Aguiar bezieht, wenn auch jene andere Bedeutung womöglich unterschwellig wahrnehmbar bleibt. Andererseits: Warum gratuliert der Besucher ausgerechnet dem Ehepaar Aguiar?

In seine Glückwünsche könnte er weitere Personen einbeziehen: die Gäste, auch sich selbst, und alle Brasilianer, denn dieser Tag ist einer der seltenen geschichtlichen Momente, in denen das Wohl der Allgemeinheit mit dem Wohl jedes Einzelnen zusammenfällt. Die Aguiars, wären sie weniger besessen von Tristãos Brief, könnten ihrerseits ihrem Freund gratulieren, denn sie müssen wissen, dass er seit langem die Abolition herbeiwünscht. Tatsächlich aber richtet Aires richtet seine Glückwünsche ausdrücklich an die Gastgeber, als unterstellte er ihnen einen besonderen Grund zur Freude über das Ende der Sklaverei und über die Gewährung der Bürgerrechte an mehr als 700000 Brasilianer.

Qual seria esse motivo? Uma hipótese que se oferece – considerando-se o contexto sócio-histórico, assim como a obra e a biografia do autor – poderia ser a ascendência africana do anfitrião, sendo menos provável para a sua esposa cujo pai é suíço. Não fosse aquela saudação inicial de Aires, inconscientemente imaginariamos todos os personagens, abstraindo-se dos criados e escravos, como brancos. A fórmula “Felicito-os”, porém, sugere uma exceção, provável, embora não comprovável: Aguiar. Este pode ser imaginado muito bem como negro ou mestiço, talvez um pardo parecido com o próprio Machado. Um diretor de cinema que filmasse o romance presumivelmente pensaria na possibilidade de escolher para esse papel um ator não-branco. Talvez Aguiar seja o único personagem machadiano das classes médias e altas a sugerir uma tal opção.

Imaginando-se Aguiar como pardo, aquela cena ganha um novo viés: Aires, um representante das velhas elites culturais e políticas, branco, felicitaria, como se falasse em nome da nação, um *homo novus*, um membro das elites proveniente das camadas subalternas, o qual, ainda que não afetado juridicamente pela Lei Áurea, pode se considerar por ela senão elevado, pelo menos confirmado simbolicamente em seu *status*. Aguiar, embora cidadão abastado e prestigiado, devia se sentir, antes da Abolição, incomodado por dois preconceitos intimamente imbricados, geralmente invisíveis e inaudíveis, um classista e outro racista. Pois, conforme a nossa hipótese, ele podia ser associado por seus traços fenotípicos com a classe dos escravos, uma indizível circunstância constrangedora.

Was wäre dieser Grund? Eine naheliegende Hypothese – bedenkt man den historisch-gesellschaftlichen Kontext sowie Leben und Werk des Autors – bestünde in der afrikanischen Abstammung des Gastgebers, die für seine Frau als Tochter eines Schweizers weniger wahrscheinlich ist. Ohne die Begrüßungsworte des Erzählers würden wir uns alle Romangestalten, abgesehen von Dienern und Sklaven, unwillkürlich als Weiße vorstellen. Doch die Formulierung „Ich beglückwünsche Sie“ lässt an eine wahrscheinliche, wenn auch nicht nachweisliche Ausnahme denken: Aguiar. Diesen kann man sich durchaus als Schwarzen oder als „pardo“ vorstellen, als Menschen von mehr oder weniger dunkler Hautfarbe, ähnlich wie Machado selbst einer war. Ein Regisseur, der den Roman zu verfilmen gedächte, dürfte die Besetzung dieser Rolle mit einem nicht-weißen Schauspieler erwägen. Vielleicht ist Aguiar die einzige unter Machados Figuren aus der Mittel- oder Oberschicht, die eine solche Option nahelegt.

Wenn man sich Aguiar als dunkelhäutig vorstellt, erscheint diese Szene in einem neuen Licht: Aires, ein Vertreter der alten kulturellen und politischen Eliten, ein Weißer, würde, als spräche er im Namen der Nation, einen Homo novus beglückwünschen, ein aus den Unterschichten aufgestiegenes Mitglied der Eliten, das, wenn auch vom Goldenen Gesetz juristisch nicht betroffen, sich dadurch, wenn nicht erhöht, so doch in seinem symbolischen Status bestätigt fühlen kann. Aguiar, wiewohl ein wohlhabender und angesehener Bürger, dürfte bisher, in der Zeit vor der Abolition, zwei eng verquickte Vorurteile empfunden haben, die im Allgemeinen unsichtbar und unhörbar blieben, ein klassistisches und ein rassistisches. Denn unserer Hypothese zufolge konnte er aufgrund seiner phänotypischen Merkmale mit der Klasse der Sklaven in Verbindung gebracht werden, eine unnennbare Peinlichkeit.

Diante desse pano de fundo, Aires tem toda razão ao considerar o Treze de Maio como motivo de alegria não só para os antigos escravos, mas também para os negros e pardos livres – ‘irmãos de cor’ dos recém-libertos. Pois todos podiam esperar que com o fim da homologia entre a cor escura e a escravidão também iam findar ou minguar os preconceitos de cor e de classe. Assim, a Lei Áurea elevaria, indiretamente, também o prestígio daqueles não-brancos que já antes da Abolição eram homens livres e cidadãos da nação brasileira. Sendo que na obra de Machado preconceitos raciais quase nunca aparecem tematizados.

O que apoia a nossa hipótese é a forte presença de elementos autobiográficos no romance, como se o escritor quisesse se despedir do seu público com uma obra bastante pessoal e subjetiva. Ele parece distribuir traços de sua personalidade e biografia entre os dois protagonistas masculinos, Aires e Aguiar, além de dotar a esposa Aguiar, Carmo, de qualidades de sua Carolina. Emprста o seu lado de homem de letras cosmopolita, melancólico, um tanto galhofeiro ao diplomata aposentado Aires, e emprста o seu lado de homem de extração popular, ordeiro, caseiro, ambicioso, que subiu de simples contador a Diretor-Geral de Contabilidade do Ministério de Viação e Obras, ao ex-contador e atual banqueiro Aguiar, legando aos dois personagens a sua cortesia, a sua discrição, o seu amor ao trabalho e à poesia. Também há muitas analogias entre os casais Aguiar e Machado, nomeadamente: a feliz e longeva convivência matrimonial sem filhos, a sociabilidade, o interesse pela música e literatura, a elegante simplicidade do modo de vida, a residência numa casinha com jardim, onde foi sepultado um cachorro querido.

Vor diesem Hintergrund hat Aires völlig Recht, wenn er den Dreizehnten Mai 1888 als eine Quelle der Freude nicht nur für die früheren Sklaven betrachtet sondern auch für die freien Schwarzen – ‚Hautfarbenbrüder‘ der soeben Freigelassenen. Denn alle durften hoffen, dass mit dem Ende der Homologie zwischen dunkler Haut und Sklaverei auch die Hautfarben- und Klassenvorurteile enden oder abklingen würden. So käme das Goldene Gesetz, mittelbar, auch dem Ansehen jener Nicht-Weißen zugute, die bereits vor der gesetzlichen Freilassung freie Menschen und Bürger der brasilianischen Nation gewesen waren. Wobei rassistische Vorurteile bei Machado kaum jemals thematisiert erscheinen.

Was unsere Hypothese stützt, ist die starke Präsenz autobiografischer Elemente im Roman, als ob der Schriftsteller sich mit einem ausgesprochen persönlichen, subjektiven Werk von seiner Leserschaft verabschieden wollte. Merkmale seiner Biografie und Persönlichkeit scheint er auf die beiden männlichen Protagonisten, Aires und Aguiar, zu verteilen, während er Frau Aguiar, Carmo, mit Charakterzügen seiner Gattin Carolina gestaltet. Machado leiht seine Eigenschaften als kosmopolitischer, melancholischer, ein wenig spöttischer *Homme de lettres* dem alten Diplomaten Aires, seine Eigenschaften als Mann aus kleinen Verhältnissen, ordentlich, häuslich, ehrgeizig, der es vom einfachen Buchhalter zum Generaldirektor des Rechnungswesens im Ministerium für Verkehr und Bauwesen brachte, aber dem Bankvorsteher Aguiar; und beiden Romanfiguren vermachte er seine Höflichkeit, seine Diskretion, seine Liebe zur Arbeit und zur Poesie. Auch zwischen den Paaren Aguiar und Machado bestehen viele Gemeinsamkeiten, namentlich: die glückliche, lebenslange kinderlose Ehe, Geselligkeit, Interesse an Musik und Literatur, die elegante Einfachheit des Lebenszuschnitts, Wohnen in einem kleinen Haus mit Vorgarten, wo ein geliebter Hund begraben liegt.

Ademais, a presença, embora minoritária, de cidadãos não-brancos em posições elevadas era uma realidade histórica; e Machado, como autor comprometido com a realidade, sendo ele mesmo protótipo de uma tal carreira, devia achar estranho excluir totalmente esse pequeno, mas importante grupo social do elenco de seus personagens. Por outro lado, mencionar a cor da pele de pessoas de certo *status* era um tabu, de modo que o próprio autor em toda a sua vida evitou qualquer alusão à sua aparência como pardo. Assim, ele podia se sentir em um dilema: não queria nem silenciar totalmente, nem mostrar claramente a presença de personagens não-caucásicas no seu mundo romancado. Escolheu uma solução tipicamente machadiana, um aceno discreto, uma alusão velada, um indício críptico: incorporou no seu pessoal ficcional um banqueiro imaginável como afro-brasileiro.

Im Übrigen war die – wenn auch seltene – Präsenz nicht-weißer Bürger in gehobenen Positionen eine historische Realität; und Machado, selbst ein Prototyp solcher Karrieren, hätte es als ein der Realität verpflichteter Autor wohl seltsam gefunden, diese kleine, aber wichtige gesellschaftliche Gruppe völlig aus dem Ensemble seiner Figuren auszuschließen. Andererseits war die Erwähnung der Hautfarbe höhergestellter Personen ein Tabu, wie auch der Autor selbst sein Leben lang jede Andeutung seiner äußeren Erscheinung als *pardo* vermied. Daher mochte er sich in einem Dilemma sehen: weder wollte er die Existenz nicht-kaukasischer Gestalten vollständig verschweigen noch sie deutlich zum Ausdruck bringen. So wählte er eine typisch machadische Lösung, einen diskreten Wink, eine verschleierte Anspielung, einen kryptischen Hinweis: er bereicherte sein Romanpersonal um einen als afrobrasilianisch vorstellbaren Bankdirektor.

Um memorial de despedidas

Um dos maiores desafios de qualquer tradução é o título, o nome de um livro que deve despertar a curiosidade do leitor ao lhe oferecer, eventualmente, indícios sobre sua forma ou temática. O título de *Memorial de Aires* é, como os de outras obras machadianas, bastante enigmático, pela polissemia do primeiro elemento, que alude a algo capaz de preservar lembranças, e pela indeterminação do segundo elemento que é um nome próprio, relativo a uma pessoa ou a um lugar, associável, talvez, ao adjetivo ‘airoso’. Iniciada a leitura, verifica-se que “Memorial” contém uma informação metaliterária, sobre a forma de diário do romance, ao passo que “Aires”, como já sabemos, é o sobrenome do narrador. Na “Advertência” que abre o romance, um outro narrador fictício, M. de A., usando as iniciais do autor, informa, misturando ficção e realidade, que já editou um outro livro desse narrador: *Esau e Jacó*.

Das “advertências” dos dois romances, publicados sem esta indicação de gênero, pode se concluir o seguinte: dos 7 cadernos que o Conselheiro Aires preencheu com anotações durante vários anos, M. de A. editou dois, que cobrem períodos decisivos da história brasileira, o que lhes confere uma clara dimensão política. Transformou o 7º em uma narrativa contínua que se passa em torno dos primeiros anos da República, proclamada em 15/11/1889, e que trata da inimizade entre dois adolescentes gêmeos, intitulada justamente *Esau e Jacó*. E M. de A. manteve o 6º caderno em forma de diário, intitulado *Memorial de Aires*, com notas de janeiro de 1888 até setembro de 1889, cerca de dois meses antes do fim do Império.

Ein Erinnerungsbuch der Abschiede

Eine der größten Herausforderungen einer jeden Übersetzung ist der Titel, der Name eines Buches, der die Neugier des Lesers wecken soll, indem er ihm womöglich Hinweise liefert auf seine Form oder Thematik. Der Titel von *Memorial de Aires* ist, wie auch diejenigen der anderen Werke von Machado, ziemlich rätselhaft, wegen der Polysemie des ersten Elementes, das auf etwas Erinnerung Bewahrendes verweist, und wegen der Unbestimmtheit des zweiten Elementes, das als Eigenname eine Person oder einen Ort bezeichnen könnte, möglicherweise in Verbindung zu bringen mit dem Adjektiv ‚airoso‘ (anmutig, elegant, angenehm). Sobald man zu lesen beginnt, stellt sich heraus, dass „Memorial“ einen metaliterarischen Hinweis enthält, nämlich auf die Tagebuchform des Romans, während „Aires“ der Nachname des Erzählers ist. In der „Vorbemerkung“, die den Roman eröffnet, erläutert ein anderer fiktiver Erzähler, M. de A., der also die Initialen des Autors benutzt – Fiktion und Wirklichkeit mischend –, er habe schon ein anderes Buch desselben Erzählers herausgegeben: *Esau e Jacó*.

Aus den „Vorbemerkungen“ zu beiden Romanen, die ohne diese Gattungsbezeichnung erschienen, lässt sich Folgendes schließen: Von den 7 Tagebuchheften, die der Conselheiro Aires über viele Jahre füllte, hat M. de A. zwei herausgegeben, welche entscheidende Zeiträume der brasilianischen Geschichte umfassen, was ihnen eine klare politische Bedeutung verleiht. Er verwandelte das 7. Heft in eine durchkomponierte Erzählung, betitelt *Esau e Jacó* (Jakob und Esau), die hauptsächlich in den ersten Jahren der am 15.11.1889 ausgerufenen Republik spielt und von einem verfeindeten Zwillingenbrüderpaar handelt. Das 6. Heft dagegen beließ M. de A., von ihm leicht gekürzt, in Tagebuchform, *Memorial de Aires* betitelt, mit Einträgen vom 9. Januar 1888 bis September 1889, also bis etwa zwei Monate vor dem Ende des Kaiserreichs.

Neste último romance, há muitas outras alusões a momentos históricos capazes de incentivar o leitor para reflexões políticas, a começar com a data aparentemente casual do primeiro apontamento no *Memorial*, o dia 09/01/1888, que é duplamente simbólico, pois nele coincidem dois aniversários, um de caráter privado e outro de caráter nacional – planos opostos que estruturam o romance. Para Aires, a data lembra o dia em que voltou ao Brasil para ficar, em 1887. Mas pode ser lida também como alusão parodística ao Dia do Fico em 1822, quando o príncipe herdeiro Dom Pedro recusou a intimação das Cortes portuguesas de voltar para a metrópole, acelerando assim o processo emancipatório do Brasil que chegou ao seu clímax dia 07/09/1822, em que Dom Pedro se tornou o primeiro imperador do Brasil, data também lembrada no romance, embora marginalmente (08/09/1888). A ideia do início do Império pode evocar a ideia de seu fim, pressentido explicitamente, não por acaso, por um escravocrata (24/02/1888).

Possivelmente Machado tenha escolhido o 9 de janeiro, também, como alusão meio críptica à festa, na Roma antiga, de Jano, o deus bifacial dos limiares, das portas e janelas, do interstício entre passado e futuro. Essa duplicidade – do fim de uma fase de vida e do começo de outra – caracteriza diversos momentos na vida dos personagens, de despedidas do que foi e partidas para o que vem.

In letzterem Roman kommen zahlreiche weitere Anspielungen auf historische Momente vor, geeignet, den Leser zu politischen Gedankengängen anzuregen, angefangen beim scheinbar zufälligen Datum des ersten Eintrags, dem 09.01.1888, das auf doppelte Weise symbolträchtig ist, denn hier fallen zwei Jahrestage zusammen, ein privater und ein nationaler – zwei unterschiedliche Ebenen, die das Romangeschehen strukturieren. Den alten Diplomaten erinnert das Datum an den Tag, an dem er nach Brasilien zurückkehrte, um zu bleiben, im Jahre 1887. Es ist jedoch lesbar auch als parodistische Anspielung an den Dia do Fico (Tag des Ich Bleibe) im Jahre 1822, als der portugiesische Kronprinz Dom Pedro die Aufforderung der portugiesischen Cortes, ins Mutterland zurückzukehren, ablehnte und damit den Emanzipationsprozess Brasiliens beschleunigte, der mit der Unabhängigkeitserklärung vom 07.09.1822 seinen Höhepunkt erreichte, wodurch Dom Pedro zum ersten Kaiser von Brasilien wurde, ein Datum, das ebenfalls im Roman Erwähnung findet, wenngleich am Rande (08.09.1888). Der Gedanke an den Beginn des Kaiserreichs mag auch den Gedanken an sein Ende wachrufen, das in der Tat im Roman vorausgesehen wird, nicht zufällig von einem Sklavenhalter (24.02.1888).

Möglicherweise hat Machado den 9. Januar auch als kryptische Anspielung auf das Fest des Janus im alten Rom gewählt, des doppelgesichtigen Gottes der Schwellen, der Türen und Fenster, des Augenblicks zwischen Vergangenheit und Zukunft. Diese Doppelheit – Ende einer Lebensphase und Anfang einer neuen – kennzeichnet verschiedene Momente im Leben der Romanfiguren, des Abschieds vom Gewesenen und des Aufbruchs zu Kommendem.

Voltando à questão dos títulos: estes raramente se prestam a resgatar sua composição semântica, alusividade e sonoridade em outro idioma. Na tradução alemã, o autor do presente ensaio procurou uma solução capaz de aludir à forma e à temática do livro, preferencialmente retomando a ideia de algo recordado ou recordador, sugerido pelo título original. Quase que inevitavelmente “Memorial” teve que se transformar em “Tagebuch” (‘diário’, literalmente: ‘livro dos dias’); pois a possível alternativa, “Memorial”, como termo da língua alemã, é extremamente raro, e se fosse usado aqui seria entendido como ‘monumento’ ou ‘comemoração’, ou talvez até como ‘cemitério’, uma opção desorientadora, embora não absurda.

E o título como um todo? Este devia ter pelo menos dois elementos lexicais, por motivos rítmicos, e mais ainda por motivos semânticos, para oferecer uma primeira alusão ao conteúdo do livro. Pois o leitor de língua estrangeira vai ter que lidar com tantos pormenores desconhecidos que fica grato por alguma orientação no início da leitura. Quanto ao segundo elemento do título, o tradutor podia cogitar se devia aludir ao narrador, ao seu antigo ofício, ou a uma característica da trama, uma mensagem, algum fio condutor.

A biografia dos personagens e seu estado de ânimo, assim como o contexto histórico parecem induzir o leitor a uma ideia geral que talvez encontre sua melhor expressão na palavra “Abschied” (despedida). O termo alemão pertence a um registro um pouco mais elevado do que o correspondente português, o que aqui não gera problemas, já que o romance todo, apesar de sua forma conversacional e por vezes lúdica, se apresenta em um estilo culto. Assim, o tradutor, em diálogo com a dona da editora, optou por *Tagebuch des Abschieds*, literalmente: ‘Diário da despedida’. É uma solução que, além de resumir de certo modo o espírito do romance, recria fielmente o ritmo de seu título, um troqueu de três tônicas: —○—○—○.

Zurück zur Frage der Titel: diese lassen sich selten in ihrer semantischen Zusammensetzung, ihrer Suggestivität und Klanglichkeit nachbilden. Beim Übersetzen ins Deutsche ging es dem Verfasser vorliegenden Essays darum, die Form und Thematik des Buches anzudeuten, möglichst in Anknüpfung an die Idee von etwas Erinnertem oder Erinnerndem, die im Originaltitel anklingt. Fast unvermeidlich musste „Memorial“ sich in „Tagebuch“ verwandeln, denn die denkbare Alternative, das deutsche Wort ‚Memorial‘, ist in der Bedeutung ‚Tagebuch‘ überaus selten, und würde es hier verwendet, könnte es als ‚Denkmal‘, ‚Gedenkort‘ oder ‚Gedenkfeier‘ missverstanden werden, oder gar als ‚Friedhof‘, eine verwirrende, wenn auch nicht absurde Option.

Und der Titel als Ganzes? Er sollte mindestens zweigliedrig sein, aus rhythmischen und mehr noch semantischen Gründen, um einen ersten Hinweis auf den Inhalt zu geben. Denn der fremdsprachige Leser wird mit so vielen unbekanntem Einzelheiten konfrontiert, dass er dankbar ist für eine Wegweisung zu Beginn der Lektüre. Was das zweite Element des Titels betrifft, so war zu entscheiden, ob dieses dem Erzähler gelten sollte, seinem früheren Beruf oder seinem Ehrentitel Conselheiro (Rat, Geheimrat, Hofrat), oder einem Merkmal der Handlung, einer Botschaft, einem roten Faden.

Die Biografie der Figuren und ihr Gemütszustand, ebenso wie der historische Kontext, vermitteln eine Vorstellung vom Romanganzem, die vielleicht ihren treffendsten Ausdruck in dem Wort ‚Abschied‘ findet. Der deutsche Begriff gehört einem gehobeneren Register an als seine portugiesische Entsprechung (*despedida*), was hier jedoch unproblematisch ist, da der ganze Roman, ungeachtet seines Gesprächscharakters und seiner spielerischen Elemente, sich in einem kultivierten Stil präsentiert. So hat sich der Übersetzer, in Abstimmung mit der Verlegerin, für *Tagebuch des Abschieds* entschieden. Es ist eine Lösung, die nicht nur den Geist des Romans zusammenfasst, sondern auch den Rhythmus des Originaltitels getreulich wiedergibt, einen dreihebigen Trochäus: —○—○—○.

Esta escolha, portanto, reforça um viés que poderia ser suposto no título original e que impregna o livro todo, ou seja, a ideia e a prática da lembrança, da partida, da separação, da despedida. Com seus últimos cadernos, o VI e o VII, bases dos dois últimos romances de Machado, o Conselheiro Aires se despede de sua atividade cronística, e pode-se presumir que vai falecer poucos anos depois.

A trajetória, o caráter, a atitude dos personagens, assim como a relação da realidade fictícia com a extraliterária, caracterizada por um limiar entre épocas (1888-89): tudo isso pode ser resumido na palavra “despedida”. A despedida separa pessoas, uns partindo, outros ficando; fecha um período, provoca saudades, mas abre outro período, com novas perspectivas e esperanças. A despedida – igual a um limiar, uma porta, uma data – é uma divisa entre espaços e tempos, provocando um olhar para trás, e um olhar para frente, olhares de Jano. Pode lembrar e evocar, dependendo da constelação concreta, aspectos do velho e do novo, do fim e do início, da perda e do ganho, da morte e da vida. Uma vez que a maioria dos personagens, e principalmente o narrador, são idosos, talvez prevaleça um sentimento de saudade, dor e perda, mas o leitor tem toda liberdade de acentuar os aspectos de recomeço e inovação².

2 No plano léxico é notável a riqueza desse campo semântico: “despedir-se” e “despedida” têm 23 ocorrências; “dor”, “separação”, “separar-se” aparecem dúzias de vezes; o vocábulo clássico para a dor da separação e o desejo de superá-la, “saudade”, aparece 33 vezes, inclusive na última frase do romance.

Diese Titelwahl verstärkt einen Zug, den bereits der Originaltitel ahnen lässt und der das ganze Buch durchzieht, die Idee und Praxis der Erinnerung, der Abreise, der Trennung, des Abschieds. Mit seinen letzten Merckheften, dem VI. und dem VII., Grundlagen für die beiden letzten Romane Machados, verabschiedet sich der Geheimrat Aires von seiner Chronistentätigkeit, und man kann vermuten, dass sein Leben wenige Jahre später enden wird.

Lebensweg, Charakter, Haltung der Figuren, auch der Bezug der fiktionalen zur außerfiktionalen Wirklichkeit, die durch eine Epochenschwelle (1888-89) gekennzeichnet ist – all das lässt sich zusammenfassen in dem Wort „Abschied“. Der Abschied trennt Personen, die einen entfernen sich, die anderen bleiben; er schließt eine Zeitspanne ab, ruft Wehmut und Sehnsucht hervor, aber eröffnet eine andere Zeitspanne, mit neuen Perspektiven und Hoffnungen. Der Abschied – wie eine Schwelle, eine Tür, ein Datum – ist eine Trennlinie zwischen Räumen und Zeiten, bewirkt einen Blick zurück und einen nach vorn, Janusblicke. Er evoziert, je nach der konkreten Konstellation, Aspekte des Alten und des Neuen, des Endes und des Anfangs, des Verlustes und des Gewinns, des Todes und des Lebens. In Anbetracht dessen, dass die meisten der Figuren, und vor allem der Erzähler, bejahrt sind, überwiegen vielleicht Gefühle der Wehmut, des Schmerzes, des Verlustes, doch der Leser hat alle Freiheit, die Aspekte des Neubeginns und der Neuerung zu betonen².

2 Im lexikalischen Bereich fällt die Reichhaltigkeit dieses semantischen Feldes auf: “Abschied nehmen” und “Abschied” kommen 23-mal vor; “Schmerz”, “Trennung” und “sich trennen” erscheinen dutzendweise; das klassische Wort für den Schmerz der Trennung und den Wunsch, ihn zu überwinden, “Saudade”, erscheint 33-mal, auch im letzten Satz des Romans.

A aposta e outras incertezas

A trama é pouco dramática, mas elucidativa, na medida em que ela, junto com “a conversação e o diálogo em que se vão dando os personagens e a história”, como reivindica Fontane para o romance moderno, demonstra de um modo risonho, crítico e meditativo, de que modo seres humanos em suas condições específicas e individuais procuram algo genericamente humano: uma vida boa, isto é, uma convivência boa – e talvez até feliz.

Na 2ª cena do *Memorial*, dia 10/01/1888, Aires e sua irmã Rita, também enviuvada, visitam o jazigo da família no já mencionado cemitério em Botafogo, em que diversas linhas de força do romance se cruzam e cuja contrapartida vital seria a região Flamengo-Catete, particularmente apreciada pelo narrador. Este observa uma bela e jovem senhora cuidando com muita dedicação de um jazigo, sem ser visto por ela, o que lhe dá um ar de voyeurismo, mesmo porque logo desenvolve um certo interesse erótico pela desconhecida que perdura, sublimando-se paulatinamente, até o fim da narrativa, sublimação essa que não merece total confiança. Rita lhe revela que se trata de Fidélia, filha de um barão do café, enviuvada depois de uma breve, mas grande felicidade matrimonial.

Provocado por uma “inspiração maligna”, o narrador começa a aventar um novo casamento da bela viúva, e recorrendo ao prólogo no *Fausto* de Goethe, ele propõe à irmã uma aposta, aceita por ela: Rita, no ‘papel’ de Deus, aposta na fidelidade vitalícia de Fidélia ao defunto esposo; e Aires, no ‘papel’ de Mefisto, aposta em um novo casamento dela, na esperança inconfessa de ele mesmo chegar a ser o noivo. Eros e Tântatos entram em cena como instâncias poderosas, ligadas ao contraste entre juventude e velhice. Se há suspense é em grande parte graças a essa aposta.

Die Wette und andere Ungewissheiten

Die Handlung ist wenig dramatisch, doch aufschlussreich, insofern sie – zusammen mit „Plauderei und Dialog, in denen sich die Charaktere und die Geschichte geben“, wie Fontane für einen Zeitroman fordert – auf eine unterhaltsame, kritische und nachdenklich stimmende Weise vor Augen führt, wie Menschen unter je besonderen und individuellen Bedingungen nach etwas allgemein Menschlichem streben: nach einem guten Leben, das heißt, nach einem guten – und vielleicht sogar glücklichen – Zusammenleben.

In der 2. Szene des Tagebuchs, am 10.01.1888, besuchen Aires und seine verwitwete Schwester Rita das Familiengrab auf dem bereits erwähnten Friedhof São João Batista in Botafogo, auf dem sich etliche Kraftlinien des Romans kreuzen und dessen vitales Gegenstück die Stadtregion Flamengo-Catete sein wird, die der Erzähler besonders zu schätzen scheint. Aires beobachtet eine junge schöne Dame bei der hingebungsvollen Pflege einer Grabstätte, ohne von ihr gesehen zu werden, was ihm etwas Voyeurhaftes verleiht, zumal er sogleich ein erotisches Interesse an der Unbekannten entwickelt, das, wenn auch immer sublimierter, bis zum Ende des Tagebuchs anhält, wobei diese Sublimierung kein ungeteiltes Vertrauen verdient. Rita enthüllt ihm die Geschichte der Dame, es ist Fidélia, Tochter eines Kaffeebarons, verwitwet nach einem kurzen, doch großen Eheglück.

Von einer „boshaften Eingebung“ angestiftet, beginnt der Erzähler über eine Wiedervermählung der schönen Witwe zu spekulieren, und unter Berufung auf den Prolog in Goethes *Faust* schlägt er seiner Schwester eine Wette vor, die von ihr angenommen wird: Rita, in der ‚Rolle‘ Gottes, setzt auf Fidélias lebenslange Treue zum verstorbenen Gatten; und Aires, in der ‚Rolle‘ Mephistos, setzt auf ihre erneute Heirat, in der uneingestanden Hoffung, selbst der Bräutigam zu werden. Eros und Thanatos treten als Mächte auf den Plan, in Verbindung mit dem Gegensatz zwischen Jugend und Alter. Wenn es Spannung gibt im Roman, dann zunächst größtenteils dank dieser Wette.

Assim, a ideia do eterno amor romântico para além da morte é parcialmente parodiada e dessacralizada, como também a aura de uma famosa obra de arte. A aposta leva Aires, sua irmã e nós leitores a espiar a vida afetiva da jovem viúva e das pessoas de seu entorno, de modo que ela – junto com o próprio narrador – se torna protagonista da narrativa. Quase toda vez que ele encontra Fidélia, relembra, como se fosse um *leitmotiv*, o cemitério e a aposta, junto com um verso de Shelley: “I can give you not what men call love”, do poema *One Word Is Too Often Profaned*. Esta citação aparece aqui ressemantizada, uma vez que em Shelley o impedimento amoroso não está na diferença de idade de quase 40 anos, mas no fato de a amiga adorada e seu adorador serem casados, circunstância respeitada pelo eu lírico.

O andamento da aposta vai se conectando com outro fio da trama, também meio solto: a constelação entre Fidélia e “a gente Aguiar”, que vem a ser um terceiro protagonista. O velho casal, não tendo filhos, adota praticamente a viúva como “filha postiça”, e sua felicidade parece completar-se quando surge outro “filho postiço”, o já mencionado Tristão, um afilhado dos Aguires que na adolescência tinha emigrado com os pais para Portugal, onde estudou medicina, fazendo depois uma carreira jornalística e iniciando uma carreira política. Uma união entre os dois “filhos de empréstimo” vai se esboçando, favorecida pelos Aguires, na esperança de que o jovem casal fique vivendo em seu entorno. Aires, depois de considerar por breve tempo Tristão como rival, se transforma em seu amigo paternal, embora não sem ambiguidades, ciúmes e malícias.

Durch sie wird die romantische Idee der ewigen Liebe über den Tod hinaus partiell parodiert und entsakralisiert, ebenso wie die Aura eines berühmten Kunstwerks. Die Wette bringt Aires, seine Schwester sowie uns Leser dazu, das Gefühlsleben der jungen Witwe und der Menschen in ihrer Umgebung unter Beobachtung zu nehmen, wodurch sie – neben dem Erzähler selbst – zur Hauptfigur wird. Fast jedes Mal, wenn er Fidelia begegnet, kommen ihm leitmotivartig der Friedhof und die Wette in den Sinn, zusammen mit einem Vers von Shelley: „I can give you not what men call love“, aus dem Gedicht *One Word Is Too Often Profaned*. Dies Zitat erfährt hier insofern eine Umdeutung, als bei Shelley das Liebeshindernis nicht auf einen 40-jährigen Altersunterschied zurückgeht, sondern darauf, dass die Angebotete ebenso wie ihr Anbeter verheiratet ist und dass dieser Umstand vom lyrischen Ich sehr ernst genommen wird.

Der Verlauf der Wette verbindet sich bald mit einem anderen, ähnlich lockeren Handlungsstrang: der Konstellation zwischen Fidélia und dem Ehepaar Aguiar, das zu einem dritten Protagonisten wird. Dieses Paar, kinderlos, adoptiert gewissermaßen die Witwe als „Ersatztochter“, und sein Glück wird scheinbar vollkommen, als ein anderes „Ersatzkind“ auftaucht, der schon erwähnte Tristão, ein Patensohn der Aguiars, der, in jungen Jahren mit seinen Eltern nach Portugal ausgewandert, dort Medizin studierte, ein erfolgreicher Journalist und Redner wurde und soeben in die Politik gegangen ist. Eine Verbindung der beiden „Leihkinder“ zeichnet sich ab, von den Aguiars in der Hoffnung gefördert, das junge Paar werde künftig in ihrer Nähe leben. Aires, der sich kurze Zeit als Tristãos Rivale empfand, läutert sich bald zu seinem väterlichen Freund, wenn auch nicht ohne Doppelbödigkeiten, Gefühle der Eifersucht und Böswilligkeiten.

Rita perde a aposta, Aires a ganha, mas só pela metade, pois se Fidélia se casa, não é com ele. Os dois irmãos acabam desejando felicidade ao jovem casal, o que seria quase impensável em romances anteriores de Machado, cujos personagens raramente desejam a felicidade alheia. O que aos poucos gera algum suspense é a incerteza – e a crescente preocupação dos Aguiares – quanto ao lugar onde Tristão e Fidélia fixarão residência, ou seja, se a feliz convivência dos dois casais vai durar ou não.

Esta questão cria um dilema ético para os jovens, visto que Tristão concebe seu futuro em Portugal, e é para lá que ele vai ‘sequestrar’ Fidélia, o que vem prefigurado indiretamente pela epígrafe medieval: “/Para ver meu amigo / Que talhou preyto comigo, /Alá vou, madre/”, e por uma citação, ‘emendada’ por Machado, da bucólica novela renascentista de Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*: “Viúva e noiva me levaram da casa de meus pais para longes terras...”. Surge assim um conflito geracional, quase insolúvel, entre os direitos indubitáveis do “jovem casal” e as esperanças compreensíveis dos “velhos”.

Os futuros ‘emigrantes’ se veem diante de duas convenções opostas, dois aspectos da cortesia e da amizade, entre a sinceridade e a ternura, o que cria um laivo de tragicidade, já que nas duas opções os jovens teriam que desconsolar os “velhos”, só em datas diferentes. Se anunciassem a despedida imediatamente, ainda antes do casamento, seriam sinceros e honestos, mas cometeriam uma indelicadeza, uma falta de cortesia e de graça, estragariam a beleza da festa e o prazer do convívio com os Aguiares e seus amigos nas semanas subseqüentes, no Flamengo e em Petrópolis. Por outro lado, adiar a informação sobre a despedida até ao último momento significaria tato e delicadeza, mas falta de respeito, seria engano e ludíbrio, opção pela qual finalmente se decide o jovem casal.

Rita verliert die Wette, Aires gewinnt sie, doch nur halb, denn zwar heiratet Fidélia, aber nicht ihn. Beide Geschwister gönnen und wünschen schließlich dem jungen Paar Glück, fast undenkbar in Machados voraufgegangenen Romanen, in denen kaum jemand das Glück eines anderen wünscht. Was nun allmählich eine andere Spannung erzeugt, ist die Ungewissheit – und die immer bangere Sorge der Aguiars – darüber wo Tristão und Fidélia ihren Wohnsitz nehmen werden, ob also das glückliche Miteinander der beiden Paare von Dauer sein wird oder nicht.

Diese Frage bringt die jungen Leute in einen ethischen Zwiespalt, da Tristão seine Zukunft in Portugal sieht, und dorthin Fidélia ‚entführen‘ wird, was bereits vorgeprägt ist im mittelalterlichen Motto des Romans: „/Dass meinen Freund ich sehe/ Der mir gelobt die Ehe,/ Dorthin geh ich, Mutter/“, und in einem von Machado ‚emendierten‘ Zitat aus dem bukolischen Renaissance-Roman von Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*: „Witwe und Braut, wurde ich aus meiner Eltern Haus in ferne Lande geführt...“ So entsteht ein fast unlöslicher Generationenkonflikt zwischen dem unbezweifelbaren Recht des „jungen Paares“ und der verständlichen Hoffnung der „Alten“.

Die beiden künftigen ‚Auswanderer‘ sehen sich zwei entgegengesetzten Konventionen gegenüber, zwei Aspekten der Höflichkeit und der Freundschaft, zwischen Aufrichtigkeit und Zartsinnigkeit, was einen Schimmer von Tragik erzeugt, da ja in beiden Fällen die jungen Leute die Älteren betrüben müssen, nur zu verschiedenen Zeitpunkten. Würden sie ihre Abreise sogleich bekanntgeben, noch vor der Hochzeit, handelten sie redlich und ehrlich, würden aber eine Taktlosigkeit begehen, einen Mangel an Höflichkeit und Anmutigkeit, würden die Schönheit des Hochzeitsfestes verderben ebenso wie das heitere Zusammensein mit den Aguiars und ihren Freunden in den nachfolgenden Wochen, in Flamengo und in Petrópolis. Andererseits die Mitteilung über die Abreise bis zum letzten Augenblick zu verschieben wäre zwar Ausdruck von Takt und Rücksicht, doch auch von Mangel an Hochachtung, wäre Täuschung und Betrug, eine Option, für die das junge Paar sich am Ende entscheidet.

Em verdade, há diversos indícios para a partida definitiva do jovem casal, porém ignorados sistematicamente pelos Aguiares, apesar dos seus pressentimentos. Ou seja, se Tristão e Fidélia mentem aos seus pais postiços, estes também de certa forma mentem a si mesmos, aceitando uma felicidade de duração ilusória. Por outro lado, o que ganhariam se a repudiassem?

Quando a despedida já não pode ser ocultada, os jovens fingem um plano de retorno dentro de poucos meses, para atenuar o sofrimento aos amigos paternos. No último momento, Tristão faz do Conselheiro Aires o conivente dessa mentira, pedindo-lhe dois favores, conflitantes: consolar, nas semanas subsequentes, “os pais de estimação”, e comunicar-lhes, que seus “filhos de empréstimo” permanecerão em Portugal. Aires lhe faz esse favor, e para surdinar a notícia que mesmo assim vai deixar os Aguiares “fulminados”, ele mobiliza suas habilidades de antigo diplomata, inventando e tornando plausível a absoluta imprevisibilidade e inevitabilidade do não retorno dos jovens ao Brasil, outra imbricação de mentira e delicadeza.

Se Aires, nesse conflito entre ética e afeto, aceita a missão de ‘mentiroso piedoso’, numa rejeição implícita do imperativo categórico kantiano, nós leitores podemos entendê-lo, como podemos entender a decisão do jovem casal, mas também o entristecimento dos “velhos”. Neste dilema estruturador do romance – entre os interesses de idosos e de jovens – Aires, que vez por outra realmente ganha ares de sábio, de conselheiro, defende os direitos da juventude, com generosidade: “A mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente do extinto e do caduco” (30/08/1889). Dá a entender que reprova o pendor de Dona Carmo de quase acaparar a filha postiça e mais tarde o casal Fidélia-Tristão, pois opina que cada geração deve construir sua vida conforme seus próprios desígnios. Certamente ele aprovaria as palavras da condessa Melusine, irmã mais velha da noiva no romance de Fontane:

Tatsächlich gibt es mancherlei Hinweise auf die endgültige Abreise des jungen Paares, die jedoch von den Aguiars systematisch nicht zur Kenntnis genommen werden, trotz ihrer Vorahnungen. Wenn also Tristão und Fidélia ihre Ersatzeltern belügen, so belügen diese sich auch selbst, indem sie ein Glück von illusorischer Dauer akzeptieren. Andererseits: was hätten sie davon, wenn sie es verschmähten?

Als der Abschied schon nicht mehr zu verbergen ist, erfinden die jungen Leute den Plan einer Rückkehr binnen weniger Monate, um den Kummer ihrer elterlichen Freunde zu lindern. Im letzten Augenblick macht Tristão den Geheimrat Aires zum Mitwisser dieser Lüge und bittet ihn um zwei Gefälligkeiten, die sich beißen: in den folgenden Wochen die „Leiheltern“ zu trösten, und ihnen mitzuteilen, dass ihre „Leihkinder“ in Portugal bleiben werden. Aires erfüllt ihnen den Gefallen, und um die Nachricht abzumildern, welche das Ehepaar dennoch heftig erschüttern wird, bemüht er seine Fertigkeiten als alter Diplomat und erfindet die absolute Unvorhersehbarkeit und Unvermeidlichkeit der Nicht-Rückkehr der jungen Leute nach Brasilien, eine weitere Verquickung von Lüge und Zartsinn.

Wenn Aires, in diesem Konflikt zwischen Ethik und Zuneigung die Mission des ‚frommen Lügners‘ übernimmt, in einer unausgesprochenen Ablehnung des kantischen kategorischen Imperativs, so können wir Leser ihn verstehen, wie wir auch die Entscheidung des jungen Paares verstehen können, desgleichen die Betrübnis der beiden „Alten“. In diesem den Roman strukturierenden Dilemma – zwischen den Bedürfnissen der Älteren und denen der Jungen – verteidigt Aires, der hin und wieder tatsächlich Züge eines Weisen gewinnt, eines Ratgebers, großmütig die Rechte der Jugend: „Die Jugend hat das Recht zu leben und zu lieben, und sich fröhlich vom Erloschenen und Hinfälligen zu lösen“ (30.08.1889). Er gibt zu verstehen, dass er Dona Carmos Neigung, die Ersatztochter und später auch das Ehepaar Fidélia-Tristão fast in Beschlag zu nehmen, missbilligt, denn er meint, eine jede Generation solle ihr Leben nach ihren eigenen Vorsätzen bauen. Gewiss würde er die Worte der Gräfin Melusine, der älteren Schwester der Braut in Fontanes Roman, billigen:

Eu respeito o dado. Contudo ademais também o nascente, pois é justamente esse nascente que mais cedo ou tarde por sua vez será um dado. Devemos amar tudo o que é velho, na medida em que é do seu direito, mas devemos viver verdadeiramente para o novo. E acima de tudo devemos, como nos ensina o lago Stechlin, nunca nos esquecer da grande conexão das coisas.

Violências

Já se falou no *basso ostinato* de ódio, violência e sofrimento no macrocosmo do romance, constituído da história nacional e universal, que de longe ecoa ameaçante no enredo de hábitos tranquilos, civilizados, quase idílicos dos personagens no microcosmo. Há outros fatores, mas de caráter sistêmico, intrínseco, que turvam também a impressão de idilismo, como o patriarcado, a escravatura, a pobreza. O poder ilimitado do *pater familias* ameaçava, já em um período anterior à trama, a felicidade de Fidélia e de seu primeiro noivo, Noronha, por este ser filho de um adversário político do pai da noiva. O narrador aventa, embora gracejando, a possibilidade de que o pai de Fidélia, um cafeicultor escravocrata, pilar da sociedade do Império, possa ter infligido nela um castigo bárbaro, de violência atroz, usualmente aplicado em escravos, o “tronco”, para forçá-la a separar-se de seu amor. Fidélia, mulher excepcionalmente forte e emancipada, resistiu à coerção paternal, casando-se com o homem amado, que, no entanto, faleceu pouco depois, ainda antes do início da trama.

Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende, denn eben dies Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, so weit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, den großen Zusammenhang der Dinge nie vergessen.

Gewaltsamkeiten

Es war schon die Rede vom Basso ostinato aus Hass, Gewalt und Leiden, der den Makrokosmos des Romans, die brasilianische und die Weltgeschichte, erfüllt, und der in den Mikrokosmos der Figuren mit seinen ruhigen, zivilisierten, fast idyllischen Umgangsformen gelegentlich drohend hineinhalft. Es gibt andere Faktoren und Umstände, systemischer Art, die zum Innersten des Mikrokosmos gehören und ebenfalls den Eindruck der Idylle des Romangeschehens trüben, wie das Patriarchat, die Sklaverei, die Armut. Die unumschränkte Macht des Pater familias drohte schon in der Vorgeschichte des Plots das Glück Fidélias und ihres ersten Verlobten Noronha zu zerstören, weil dessen Vater ein politischer Gegner ihres Vaters war. Der Erzähler spekuliert sogar, wenn auch halb im Scherz, über die Möglichkeit, dass dieser sklavenhaltende Kaffeepflanzer, eine Stütze des Kaiserreichs, seine Tochter mit einer üblicherweise an Sklaven vollzogenen Folter züchtigen könnte, dem Einschließen in den „Block“, um sie zur Aufgabe ihrer Liebe zu zwingen. Fidélia, eine außergewöhnlich starke und emanzipierte Frau, widerstand dem väterlichen Druck, heiratete den von ihr geliebten Mann, der allerdings wenig später, noch vor Beginn der eigentlichen Handlung, starb.

Aires relata o caso parecido de um escravocrata urbano que, provavelmente também por uma questão de inimizade política, mandou seus escravos espancarem o namorado de sua filha, abusando, ainda por cima, de sua influência junto às autoridades para que o rapaz fosse alistado no exército.

Além de exemplos de violência física, existem indícios de sofrimento por violência estrutural. Em uma cena comovente, o narrador se alegra com as graças e brincadeiras de um grupo de crianças na rua, mas se entristece quando se depara, instantes depois, com outro grupo de crianças que lhe denotam aspectos de pobreza e trabalho infantil, o que subitamente revela o caráter classista da graça, da jocosa conversação, do riso do grupo anterior:

Parece que a gente Aguiar me vai pegando o gosto de filhos, ou a saudade deles, que é expressão mais engraçada. Vindo agora pela Rua da Glória, dei com sete crianças, meninos e meninas, de vários tamanhos, que iam em linha, presas pelas mãos. A idade, o riso e a viveza chamaram-me a atenção, e eu parei na calçada, a fitá-las. Eram tão graciosas todas, e pareciam tão amigas que entrei a rir de gosto. [...] Não sei onde se dispersaram; sei que daí a dez minutos não vi nenhuma delas, mas outras, sós ou em grupos de duas. Algumas destas carregavam trouxas ou cestas, que lhes pesavam à cabeça ou às costas, começando a trabalhar, ao tempo em que as outras não acabavam ainda de rir. [...] mas eu ia sério, pensando, acaso doendo-me de as sentir cansadas; elas [...] não diziam coisa nenhuma, foram andando e eu também. (09/09/1888 à tarde)

No mesmo dia, em uma sesta, o narrador tem um sonho utópico: que todas as crianças do mundo, de modo transclassista, pudessem se divertir igualmente:

Aires erzählt den ähnlichen Fall eines städtischen Sklavenhalters, der, vermutlich ebenfalls aufgrund eines politischen Zwistes, seine Sklaven beauftragte, den geliebten Freund seiner Tochter zu verprügeln, und zu allem Überflus seinen Einfluss bei den Behörden missbrauchte, um dafür zu sorgen, dass der junge Mann eingezogen wurde.

Neben Beispielen roher Gewalt gibt es Hinweise auf Leiden durch strukturelle Gewalt. In einer bewegenden Szene freut sich der Erzähler über die anmutigen Spiele einer Kinderschar auf der Straße, aber betrübt sich, als er, Augenblicke später, eine andere Gruppe gewahrt, mit Anzeichen von Armut und Kinderarbeit, die ihm plötzlich den Klassencharakter der Anmut enthüllt, der spaßigen Plaudereien, des Gelächters der vorigen Gruppe:

Es scheint, dass die Aguiars mich allmählich anstecken mit ihrer Sympathie für Kinder oder – hübscher ausgedrückt – mit ihrer Sehnsucht nach ihnen. Soeben, als ich durch die Rua da Glória kam, sind mir sieben Kinder begegnet, Knaben und Mädchen, größere und kleinere, die Hand in Hand in einer Reihe gingen. Ihr Alter, ihr Lachen und ihre Munterkeit fielen mir ins Auge, und ich blieb auf dem Bürgersteig stehen, sie anzuschauen. Sie alle waren so voller Anmut, schienen so ein Herz und eine Seele, dass ich vor lauter Wohlgefallen zu lachen begann. [...] Ich weiß nicht, wohin sie sich verliefen; ich weiß nur, dass ich zehn Minuten später keines der Kinder mehr sah, dafür andere, allein oder zu zweit, teils mit Bündeln oder Körben bepackt, die ihnen auf Kopf oder Schultern lasteten, und so begannen sie zu arbeiten, während jene anderen noch immer nicht aufgehört hatten zu lachen. [...] doch ich war ernst, nachdenklich, litt vielleicht, weil ich die Erschöpfung der Kinder spürte; diese sagten gar nichts, gingen ihres Weges, so auch ich. (09.09.1888, nachmittags)

An demselben Tag, im Mittagsschlummer, träumt der Erzähler einen utopischen Traum: dass alle Kinder dieser Welt, klassenübergreifend, sich gleichermaßen vergnügen könnten:

Dormi pouco, uns vinte minutos, apenas o bastante para sonhar que todas as crianças deste mundo, com carga ou sem ela, faziam um grande círculo em volta de mim, e dançavam uma dança tão alegre que quase estourei de riso. (09/09/1888 à tarde)

Metáforas antropofágicas

No campo das relações eróticas, rumoreja um subtexto violento, marcado por metáforas do campo semântico da deglutição e de outras formas de agressão física. O amor, que neste romance à primeira vista parece fazer um contraponto ameno e sincero a tantos amores esdrúxulos ou mentirosos em outras obras do autor, pode ganhar também aqui, no plano linguístico, matizes dúbios ou assustadores. Vez por outra, agressivas veleidades libidinosas do inconsciente se manifestam em uma jocosa linguagem figurativa, a qual, numa leitura literal, poderia causar estranheza ou chocar por seu teor violento ou até antropofágico.

Aires, em conversa com sua irmã Rita sobre as iminentes bodas de prata dos Aguiares, fica sabendo que os seus “olhos terão lá dieta absoluta”, ou seja, que naquela festa ele não vai rever Fidélia (20/01/1888, 9 horas da noite). Os olhos masculinos dirigidos para uma mulher atraente são equiparados à boca desfrutando uma comida gostosa, de modo que ser privado desse prazer equivale a uma dieta, a um quase jejum. Quem primeiro usa essa metáfora, é Rita, aludindo ironicamente à mentalidade machista de seu irmão. Quando, pouco depois, Aires de repente revê a bela viúva caracteriza-a não apenas como “feita ao torno”, mas também como “saborosa” e de uma “graça apetitosa”, retomando a analogia entre o prazer erótico e o culinário que ele, como confessa agora, já tinha estabelecido no cemitério.

Es war ein kurzer Schlaf, etwa zwanzig Minuten, gerade lang genug, um zu träumen, alle Kinder dieser Welt, mit oder ohne Traglast, bildeten einen großen Kreis um mich und tanzten einen so fröhlichen Tanz, dass ich vor Lachen beinahe platzte. (09.09.1888, nachmittags)

Anthropophagische Metaphern

Im Bereich der erotischen Beziehungen rumort ein gewalterfüllter Subtext, geprägt von Metaphern aus dem Wortfeld des Verschlingens und anderer Formen physischer Aggression. Die Liebe, die in diesem Roman, auf den ersten Blick, einen freundlichen und aufrichtigen Kontrapunkt zu so vielen absonderlichen oder verlogenen Liebesbeziehungen in anderen Werken des Autors bildet, kann auch hier, jedenfalls auf der sprachlichen Ebene, fragwürdige oder erschreckende Untertöne bekommen. Hin und wieder treten aggressive libidinöse Anwandlungen des Unbewussten zutage, in einem scherzhaften figürlichen Sprachgebrauch, der bei wörtlicher Lesart aufgrund seines gewaltträchtigen und sogar anthropophagischen Gehaltes befremden oder schockieren könnte.

Als Aires sich mit seiner Schwester Rita über die bevorstehende Silberhochzeit der Aguiars unterhält, erfährt er, dass seine „Augen dort auf absolute Diät gesetzt sein werden“, das heißt, dass er auf jenem Fest Fidélia nicht wiedersehen wird (20.01.1888, 9 Uhr abends). Die auf eine attraktive Frau gerichteten männlichen Augen werden dem Mund gleichgesetzt, der eine leckere Speise genießt, so dass der Verzicht auf dieses Vergnügen einer Diät gleichkommt, beinahe einem Fasten. Wer zuerst diese Metapher gebraucht, ist Rita, um ironisch auf die machistische Mentalität ihres Bruders anzuspieren. Als Aires kurz darauf die schöne Witwe überraschenderweise dann doch wieder sieht, beschreibt er nicht nur ihre Figur als „gedrechselt“, sondern sie selbst auch als „schmackhaft“ und von einer „appetitlichen Anmut“, womit er die Analogie zwischen dem erotischen und dem kulinarischen Vergnügen wieder aufgreift, die er, wie er jetzt gesteht, insgeheim schon auf dem Friedhof hergestellt hat (25.01.1888).

Embora a associação entre essas duas pulsões fundamentais do ser humano seja frequente na linguagem coloquial e nas artes, ela poderia surpreender em um narrador tão discreto, culto e educado, pois ela pertence a um registro pouco cortês e polido, tendo origem em uma atitude dominadora e coisificadora com respeito ao sexo feminino. Além disso, Machado, parecido aos autores do classicismo francês, normalmente evita aludir a fenômenos fisiológicos, ou o faz apenas em poucas pinceladas, diferente dos naturalistas e dos modernistas, às vezes fascinados por detalhes psíquicos e físicos do comportamento humano, mesmo que sejam pouco decentes. De um modo geral, o ‘machismo’ do Conselheiro permanece atenuado pela ironia e graciosidade. Por outro lado, Aires pode se permitir falar com alguma desenvoltura e franqueza, até com autoinspeção, já que, por sua idade, não precisa temer consequências desvantajosas de seu escrever.

Outro exemplo de um viés antropofágico nas relações entre os sexos é o insólito uso metafórico do verbo ‘morder’:

[...] Rita [...] me deu [uma] notícia no Largo de S. Francisco, indo a entrar no bonde. Parece que Fidélia mordeu uma pessoa; foram as próprias palavras dela.

— Mordeu? perguntei sem entender logo.

— Sim, há alguém que anda mordido por ela.

— Isso há de haver muitos, retorqui.

Não teve tempo de me dizer nada, trepara ao bonde e o bonde ia sair; apertou-me a mão sorrindo, e disse adeus com os dedos.
(23/05/1888)

Obwohl die Verknüpfung zwischen diesen beiden Grundtrieben des Menschen sowohl in der Umgangssprache wie auch in den Künsten häufig vorkommt, könnte sie bei einem so diskreten, kultivierten und höflichen Erzähler überraschen, gehört sie doch einem wenig feinen und gesitteten Register an, Ausdruck einer dominanten und verdinglichenden Haltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Außerdem vermeidet es Machado normalerweise, ähnlich wie die Autoren des französischen Klassizismus, auf physiologische Vorgänge anzuspüren, oder tut dies mit nur wenigen Pinselstrichen, anders als die Naturalisten und die Modernisten, die sich mitunter von psychischen und physischen Einzelheiten des menschlichen Verhaltens faszinieren lassen, selbst wenn sie wenig ansprechend sind. Im Allgemeinen bleibt der Machismo des Geheimrats gemildert durch Ironie und Scherzhaftigkeit. Andererseits kann er es sich leisten, mit einiger Ungezwungenheit und Offenheit zu sprechen, sogar mit Selbsteinsicht, da er ja aufgrund seines Alters keine nachteiligen Folgen seines Schreibens zu befürchten hat.

Ein anderes Beispiel für einen anthropophagischen Zug in den Geschlechterbeziehungen ist der ungewöhnliche Gebrauch des Verbs ‚beißen‘:

[...] Rita [...] sagte mir am Largo de São Francisco, als sie gerade in die Tram steigen wollte, eine Neuigkeit. Es scheint, dass Fidélia jemanden gebissen hat, so Ritas eigene Worte.

»Gebissen?«, fragte ich begriffsstutzig.

»Jawohl, es gibt einen, der von ihr gebissen ist.«

»Davon wird es wohl viele geben«, entgegnete ich.

Sie hatte keine Zeit, mir noch etwas zu sagen, war schon in der Tram und die Tram ruckte an, sie drückte mir lächelnd die Hand und sagte mir mit den Fingern auf Wiedersehen. (23.05.1888)

O poder de atração da mulher é sentido como perigo, e o amor provocado por ela aparece, no plano linguístico, como agressão física contra o homem, talvez uma inversão jocosa de corriqueiras metáforas sexistas do campo semântico da comida, que sugerem um papel deglutidor do lado masculino. O uso do verbo ‘morder’ no sentido de ‘inspirar desejo e amor em um homem’ – que ocorre nada menos que sete vezes no livro – pode ser também lido como remota alusão a figuras femininas míticas e mágicas, tentadoras, devoradoras ou transformadoras, por exemplo Lilith, Eva, Cila, Circe, as sereias, górgonas, feiticeiras, bruxas, as *femmes fatales*, diante das quais os homens, numa inversão de papéis, se imaginam como vítimas. O diplomata ativo Aires provavelmente não usaria essa metáfora, mas como aposentado se lembra que era uma gíria em sua juventude, e aproveita a ocasião para tecer reflexões metalinguísticas:

Creio que Tristão anda namorado de Fidélia. No meu tempo de rapaz dizia-se mordido; era mais enérgico, mas menos gracioso, e não tinha a espiritualidade da outra expressão, que é clássica. (12/11/1888)

Metáforas ‘antropofágicas’ também podem designar maledicências, hábito praticado por uma amiga do círculo dos Aguiares, Cesária, mulher invejosa, que gosta de “morder” ou “meter os dentes” a outras pessoas, especialmente a Fidélia e Carmo, calúnias, porém articuladas com “graça”. (21/08/1888; 21/03/1889)

Die Anziehungskraft der Frau wird als Gefahr empfunden und die durch sie provozierte Liebe erscheint, auf der sprachlichen Ebene, als physische Aggression gegen den Mann, vielleicht eine scherzhafte Umkehrung üblicher sexistischer Metaphern aus dem Wortfeld der Nahrungsaufnahme, die dem männlichen Geschlecht eine verschlingende Rolle zuweisen. Das Verb ‚beißen‘ im Sinne von ‚Begehren oder Liebe in einem Mann erregen‘ – das nicht weniger als siebenmal im Buch vorkommt – lässt sich auch lesen als ferne Anspielung an mythische und magische, verführerische, verschlingende, verwandelnde weibliche Gestalten, wie etwa Lilith, Eva, Scylla, Circe, die Sirenen, Gorgonen, Zauberinnen, Hexen, die Femmes fatales, vor denen die Männer, in einer Rollenumkehr, sich als mögliche Opfer wännen. Der berufstätige Diplomat Aires würde diese Metapher wahrscheinlich nicht gebrauchen, aber als Ruheständler erinnert er sich, dass dies eine umgangssprachliche Wendung in seiner Jugendzeit war, und er nutzt die Gelegenheit, um darüber metasprachliche Überlegungen anzustellen:

Ich glaube, Tristão ist in Fidélia verliebt. In meiner Jugendzeit sagte man gebissen; das war kraftvoller, wenn auch weniger stilvoll, und hatte nicht die Vergeistigung des anderen, klassischen Ausdrucks.
(12.11.1888)

Mit anthropophagischen Metaphern bezeichnet Aires auch die üblen Nachreden von Cesária, einer neiderfüllten Dame aus dem Freundeskreis der Aguiars, die gern andere Menschen, vorzugsweise Fidélia und Carmo, „beißt“ oder in sie „die Zähne schlägt“, doch weiß sie ihre Verleumdungen dank ihrer „Grazie“ vergnüglich vorzubringen.
(21.08.1888; 21.03.1889)

Há uma cena em que olhos masculinos, devoradores virtuais de carne feminina, são virtualmente roubados pela mulher amada. Aires por acaso avista Fidélia tomando um bonde, enquanto o mesmo homem que teria sido “mordido” por ela, como disse Rita, um jovem advogado amigo dos Aguiares, fica imobilizado, parado na rua, olhando para a jovem viúva, com uma expressão provavelmente tão perplexa ou sofrida que o narrador se sente incitado a usar um metaforismo particularmente violento, relativizando-o em seguida em uma das suas frequentes autoparódias metaliterárias:

O bonde partiu. Na esquina estava não menos que o Dr. Osório sem olhos, porque ela os levava arrastados no bonde em que ia: foi o que concluí da cegueira com que não me viu passar por ele... Ai, requinte de estilo! (12/09/1888)

É como se a mulher ameaçada pelos olhos deglutidores do homem os arrancasse para se proteger ou para se vingar antecipadamente. Mais uma vez, por segundos, vem à tona um subtexto cruel, quase fantasmagórico, indício do potencial violento das relações amorosas, o que contrasta com a tranquilidade, salpicada de galhofa, da narrativa geralmente moderada e comedida, com refreio dos afetos e conflitos. Se os olhos de Aires puderam ‘comer’ a beleza da viúva “saborosa”, os de Osório são tolhidos por ela, castigo sem crime e sem loucura, diferente dos casos comparáveis, mas bem mais dramáticos, de Édipo ou Euristeu na mitologia grega, ou de Natanael em *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffmann.

In einer anderen Szene werden männliche Augen, virtuelle Fresser weiblichen Fleisches, von der geliebten Frau virtuell geraubt. Aires gewahrt durch Zufall, Fidélia in eine Straßenbahn steigt, wie, während ein junger Rechtsanwalt und Freund der Aguiars, derselbe, von dem Rita kürzlich gesagt hat, er sei „gebissen“ worden, reglos der jungen Witwe nachblickend stehenbleibt, offenbar mit einer so bestürzten oder bekümmerten Miene, dass der Erzähler sich bemüßigt fühlt, dafür eine besonders gewaltvolle Metaphorik zu verwenden, die er sogleich mit einer seiner häufigen metaliterarischen Selbstparodien entschärft:

Die Tram fuhr ab. An der Ecke stand kein Geringerer als Dr. Osório ohne Augen, denn diese waren ihm entrissen, von Fidélia in der Tram mitgeführt; das schloss ich aus der Blindheit, mit der er mich übersah, als ich an ihm vorbeikam... Ach, diese stilistische Raffinesse! (12.09.1888)

Es ist, als würde die von den verschlingenden Augen des Mannes bedrohte Frau diese herausreißen, um sich zu schützen oder um sich vorausseilend an ihm zu rächen. Wieder einmal, für Sekunden, kommt ein grausamer, fast phantasmagorischer Subtext zum Vorschein, Zeichen für das Gewaltpotenzial von Liebesbeziehungen, etwas das sich abhebt von der spottgewürzten Behaglichkeit der überwiegend gemäßigten und gemessenen Erzählung mit ihren gezügelten Affekten und Konflikten. Wenn die Augen des Aires die Schönheit der „schmackhaften“ Witwe ‚essen‘ konnten, so werden die des Osório von ihr geraubt, eine Strafe ohne Verbrechen und ohne Wahnsinn, anders als in den vergleichbaren, aber weitaus dramatischeren Fällen des Ödipus oder des Eurystheus in der griechischen Mythologie, oder des Nathanael in *Der Sandmann*, von E.T.A. Hoffmann.

Este é citado por Machado em seu conto *O Capitão Mendonça*, onde também aparecem olhos removidos de uma sedutora jovem, que lembra a Olímpia hoffmanniana, sendo que em Machado, diferente do conto de Hoffmann, a violência é relativizada posteriormente pelo caráter onírico da trama. Osório sem olhos nos leva a pensar no medo de Natanael de perder seus olhos pelas bruxarias do Sandmann e do alquimista Coppelius, que Freud, em seu famoso ensaio *Das Unheimliche* (O sinistro), interpretou como medo de castração. Talvez o motivo em Machado seja uma irônica alusão ao difuso medo do patriarcado de que o misterioso poder da sexualidade possa ameaçar a hegemonia do ‘sexo forte’.

Por outro lado, Aires, ao citar, logo depois, parte de um verso do V canto do Inferno da *Divina Comédia*, intitulado “Pecados amorosos”, parece insinuar a possibilidade de uma relação clandestina e proibida entre a viúva e o advogado, mas descartando-a imediatamente, pois ela não teria nada de proibido ou pecaminoso. Outra vez, o narrador parece brincar com a aura e a tragicidade de uma famosa obra de arte. Na verdade, o único ‘pecado’ de Osório é sua extrema timidez, contraste humorístico com a fama de um xará, o general Manuel Luís Osório, herói da vitória de Tuiuti, lembrada em 24/05/1888.

Diesen zitiert Machado in seiner Erzählung *O Capitão Mendonça*, worin ebenfalls einem Menschen die Augen fortgenommen werden, einer verführerischen jungen Frau, die an die hoffmannsche Olympia erinnert, wobei die Gewalt des Geschehens bei Machado, anders als bei Hoffmann, im Nachhinein durch den Traumcharakter der Handlung gemildert erscheint. Osório ohne Augen erinnert von fern an Nathanaels Angst, seine Augen durch die Hexereien des Sandmanns oder des Alchimisten Coppelius zu verlieren, die Freud, in seinem bekannten Essay *Das Unheimliche*, als Kastrationsangst deutete. Vielleicht lässt sich das Motiv bei Machado als ironische Anspielung auf eine diffuse Angst des Patriarchats verstehen, die geheimnisvolle Macht der Sexualität könnte die Vorherrschaft des ‚starken Geschlechtes‘ bedrohen.

Andererseits, wenn Aires anschließend Worte aus einem Vers des V. Gesangs des „Inferno“ aus der *Göttlichen Komödie*, der „Liebessünden“ überschrieben ist, zitiert, scheint er damit eine heimliche, verbotene Beziehung zwischen der Witwe und dem Rechtsanwalt anzudeuten, doch verwirft er diese Vermutung sogleich, weil ein solches Verhältnis nicht Verbotenes oder Sündiges hätte. Wieder einmal scheint der Erzähler mit der Aura und der Tragik eines berühmten Kunstwerks zu spielen. In Wahrheit besteht die einzige ‚Sünde‘ Osórios in seiner extremen Schüchternheit, ein humorvoller Kontrast zum Ruf eines Namensvetters, des Generals Manuel Luís Osório, Held der für Brasilien siegreichen Schlacht von Tuyutí (1867) im Paraguaykrieg, erinnert von Aires am 24.05.1888.

Em 22 de setembro, Aires observa uma cena parecida, no Largo de São Francisco, perto do lugar da cena de 12/09/1888: outro homem, fascinado por Fidélia, a vê entrar em um tálburi; dessa vez é Tristão, que “trazia os olhos deslumbrados”, ou seja, também está ‘prejudicado’ na visão pelo amor, porém mais suavemente, talvez um prenúncio de que ele vai ter mais êxito amoroso junto a Fidélia do que os seus ‘rivais’, Osório e Aires.

Em 24 de maio, ao meio-dia (1888), na hora de Pan, o narrador anota outra cena em que se misturam conversação, desejo, violência, e em que os olhos têm função mais do que ambígua, de recíproca atração sexual e agressão fatal:

Esta manhã como eu pensasse na pessoa que terá sido mordida pela viúva, veio a própria viúva ter comigo, consultar-me se devia curá-la ou não. Achei-a na sala com o seu vestido preto do costume e enfeites brancos, fi-la sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.

– Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

– Nem uma coisa nem outra.

– Não zombe, conselheiro.

– Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, se não comigo?

— Tinha justamente pensado no senhor.

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. Compreendi que era sonho e achei-lhe graça. [...] Fui às minhas abluções, ao meu café, aos meus jornais. Alguns destes celebram o aniversário da batalha de Tuiuti.

Am 22. September beobachtet Aires eine ähnliche Straßenszene, am Largo de São Francisco, nahe dem Schauplatz der Szene vom 12.09.1888: ein anderer Mann, fasziniert von Fidélia, sieht sie in eine Droschke einsteigen, diesmal ist es Tristão, der „sich mit geblendeten Augen näherte“, das heißt, auch er ist durch die Liebe in seinem Sehvermögen ‚geschädigt‘, doch weitaus sanfter als Osório, vielleicht eine Vorausdeutung darauf, dass er bei Fidélia größeren amourösen Erfolg haben wird als seine ‚Rivalen‘ Osório und Aires.

Am 24. Mai, mittags (1888), zur Panstunde, notiert der Erzähler eine Szene, in der sich Plauderei, Begehren, Gewalt zu vermischen scheinen, und in der die Augen eine mehr als doppeldeutige Rolle spielen, die einer wechselseitigen Anziehung und tödlichen Aggression:

Heute Morgen, als ich überlegte, wer wohl der von der Witwe Gebissene sei, suchte die Witwe selbst mich auf, um meinen Rat einzuholen, ob sie ihn heilen solle oder nicht. Ich fand sie im Wohnzimmer, angetan mit ihrem üblichen schwarzen Kleid und weißen Zierat, bat sie auf dem Kanapee Platz zu nehmen, setzte mich auf einen Stuhl daneben und wartete auf ihre Worte.

»Geheimrat«, sagte sie zwischen Scherz und Ernst, »was soll ich tun? Heiraten oder verwitwet bleiben?«

»Weder das eine noch das andere.«

»Spotten Sie nicht, Geheimrat.«

»Ich spotte nicht, meine Dame. Der Witwenstand passt nicht zu Ihnen, blühend wie Sie sind; der Ehestand schon, aber mit wem, wenn nicht mit mir?«

»Eben an Sie hatte ich gedacht.«

Ich ergriff ihre Hände, und wir tauchten die Blicke ineinander, die meinen so tief, dass sie ihr die Stirn aufrissen, den Nacken, die Rückenlehne des Kanapees, die Wand, und auf dem Gesicht meines Dieners zum Stillstand kamen, des einzigen Menschen in dem Zimmer, wo ich im Bett lag. Auf der Straße rief die Stimme wie fast jeden Morgen: »Besen feil! Staubwedel feil!«. Ich begriff, ich hatte geträumt, und fand das erheiternd. [...] Ich machte mich an meine Morgenwaschung, meinen Kaffee, meine Zeitungen. Einige von ihnen feiern den Jahrestag der Schlacht von Tuyutí.

O diplomata aposentado, em vez de se espantar com essa cena ‘pânica’, em que ele se metamorfoseia virtualmente em monstro, parece desfrutá-la: ainda que o episódio acabe se revelando como onírico, não deixa de ser sugestivo e inquietante, com respeito ao potencial violento da natureza humana, vínculos e embates subterrâneos entre Eros e Tânatos, velhice e juventude, masculinidade e feminilidade, violência patriarcal e contraviolência feminina. Volta e meia, no romance todo, esboçam-se tensões sociopsicológicas, especialmente entre os sexos.

Este potencial de violências antes privado é ligado pelo narrador, sem transição, com o já mencionado complexo de violências políticas-guerreiras no macrocosmo do romance, na grande História do Brasil e do mundo – as batalhas de Tuiuti, das Termópilas, de Iena. Isto, junto com o clamor histórico-filosófico de Renan, leva o narrador a meditações melancólicas: “Aí fica um desconcerto acabando em desconsolo – tudo para anotar pouco mais que nada”. O que surdina o susto com a crueldade desse trecho é o humor no caso do sonho, e a distância histórica, no caso das batalhas.

Semanas depois, em 30/06/1888, Aires considera a sua inclinação por Fidélia mais serena, semissublimada, embora as metáforas que usa – “é certo que a viúva ainda me leva os olhos”, e “é um belo pedaço de gente” – não deixem de guardar, ainda, um toque antropófago, atenuado pela coloquialidade e autoironia. No dia da despedida definitiva do jovem casal, depois de Fidélia incumbi-lo de consolar os Aguires, ele tem uma reminiscência daquele sonho erótico:

Der Diplomat im Ruhestand, statt über diese ‚panische‘ Szene, in der er sich virtuell in ein Ungeheuer verwandelt, zu erschrecken, scheint sie zu genießen. Wenngleich sich die Episode am Ende als geträumt herausstellt, wirkt sie weiterhin suggestiv und beunruhigend im Hinblick auf das Gewaltpotenzial der menschlichen Natur, auf unterirdische Bindungen und Gegensätze zwischen Eros und Thanatos, Alter und Jugend, Männlichkeit und Weiblichkeit, patriarchaler Gewalt und weiblicher Gegengewalt. Immer wieder, im gesamten Roman, deuten sich sozialpsychologische Spannungen an, besonders zwischen den Geschlechtern.

Dieses eher private Gewaltpotenzial verbindet der Erzähler übergangslos mit der bereits erwähnten politisch-militärischen Gewalt im Makrokosmos, in der großen Geschichte: den Schlachten bei Tuyutí, bei den Termopylen, bei Jena. Dies, zusammen mit Ernest Renans geschichtsphilosophischer Klage, bringt den Erzähler zu melancholischen Meditationen: „Zurück bleibt eine Verstörung, die am Ende in Verzweigung umschlägt – und alles, um kaum mehr als ein Nichts zu notieren.“ Was den Schrecken über die Grausamkeit dieser Passage dämpft, ist der Humor im Falle des Traumes, und der historische Abstand im Falle der Schlachten.

Wochen später, am 30.06.1888, hält Aires seine Neigung zu Fidélia für halbwegs abgeklärt und sublimiert, wenngleich die von ihm verwendeten Metaphern – „feststeht, dass die Witwe mir immer noch die Augen raubt“, und „sie ist ein Prachtstück von Mensch“ – weiterhin einen anthropophagischen Einschlag zeigen, abgeschwächt durch Umgangssprachlichkeit und Selbstironie. Am Tag des endgültigen Abschieds des jungen Paares kommt dem Erzähler, nachdem Fidélia ihm aufgetragen hat, die Aguiars zu trösten, eine Reminiszenz an jenen erotischen Traum:

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! basta! Cuidemos de ir logo aos velhos. (18/07/1889)

Escravidão e Abolição

A temática que mais destoa do idilismo e bucolismo no microcosmo do romance é a escravidão. Diferentemente de guerras e revoluções, a dura sina da população escrava não é apenas uma remota trovoadá da história no macrocosmo, nem pertence ao subtexto virtualmente violento do inconsciente, mas pertence ao próprio texto, ao enredo, à luz do dia³. Pois faz parte da existência de Fidélia, criada em uma família escravocrata e herdeira de uma fazenda com recém-libertos. E o fim do cativo faz parte das preocupações do ex-diplomata Aires, que defende a Abolição para ver o Brasil, o último país escravocrata do mundo, livre de constantes acusações no plano internacional, e por prezar a liberdade como valor fundamental da Humanidade.

Os outros personagens do microcosmo pouco tocam em tópicos políticos, a não ser, marginalmente, na previsível chegada da República. Um jovem cadete, filho de Campos, tenta, em vão, guiar a conversação para a “questão militar”, ou seja, conspirações golpistas no Exército, que tiveram como bandeiras o Abolicionismo, o Republicanismo, e o Positivismo, motins que na realidade extraliterária acabariam acelerando a queda do Império pouco depois do período narrado no *Memorial*.

3 “Escravos”, “libertos”, “abolição”, “alforria dos escravos”, “emancipação”, “liberdade”, são palavras-chave.

Diese Seite werde ich nicht beenden, ohne zu erwähnen, dass mir soeben Fidélias Gestalt vor Augen getreten ist, wie ich sie an Bord zurückgelassen habe, doch ohne Tränen. Sie hat auf dem Kanapee Platz genommen und wir haben uns eine Weile angeblickt, sie die Grazie selbst, ich mit allen Kräften, die mir als einem Sechziger geblieben sind, bemüht, Shelley zu widerlegen. Ach! Genug! Machen wir jetzt uns auf zu den Alten. (18.07.1889)

Sklaverei und Abolition

Die Thematik, die am stärksten von der Idyllik und Bukolik im Mikrokosmos des Tagebuchs absticht, ist die Sklaverei. Anders als Kriege und Revolutionen, ist das harte Los der Sklavenbevölkerung nicht nur ein ferner Donner im Makrokosmos, noch gehört es einem virtuell gewalterfüllten Subtext des Unbewussten an, sondern gehört zum eigentlichen Text, zum Romangeschehen, bei hellichtem Tag³. Denn die Sklaverei ist Teil der Existenz Fidélias, die in einer Sklavenhalterfamilie aufgewachsen ist und ein Landgut mit Freigelassenen erbt. Und ihre Abschaffung ist ein Anliegen des ehemaligen Diplomaten Aires, der die Abolition verfiicht, weil die Freiheit für ihn ein Grundwert der Menschheit ist, und auch weil er Brasilien, das letzte Sklavenhalterland der Welt, von ständigen Anschuldigungen auf internationaler Ebene befreit sehen will.

Die anderen Gestalten des Mikrokosmos schneiden selten politische Themen an, allenfalls eher beiläufig, etwa die absehbare Heraufkunft der Republik. Ein junger Kadett, Sohn von Campos, versucht vergeblich, das Gespräch auf die „militärische Frage“ zu bringen, also putschistische Verschwörungen von Teilen der Armee im Namen der Abolition, der Republik und des Positivismus, Meutereien, die in der außerliterarischen Wirklichkeit den Fall des Kaiserreichs beschleunigten, zu dem es bald nach dem im Roman erzählten Zeitraum kommen sollte.

3 “Sklaven”, “Freigelassene”, “Abschaffung”, “Befreiung der Sklaven”, “Emanzipation” und “Freiheit” sind häufige Schlüsselwörter.

A escravidão é um dos pouquíssimos assuntos que o narrador trata quase sem brincadeira, mas não sem sarcasmo. Ela aparece duplamente, como instituição no plano nacional, e como regime de trabalho no plano particular, na fazenda da família de Fidélia. Assim, acontecem duas emancipações, intimamente imbricadas: a Abolição selada dia 13 de maio de 1888, e a alforria particular na propriedade Santa Pia, que o pai de Fidélia realiza em 19 de abril, última afirmação de seus direitos como escravocrata e protesto contra a anunciada abolição legal:

“Quero deixar provado que julgo o ato do governo uma espoliação, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso.” (10/04/1888)

Aires associa esses acontecimentos emancipadores com a “famosa Proclamação de Lincoln” de 1862 sobre a emancipação dos escravos norte-americanos, e com “a liberdade, como queriam a sua os conjurados de Tiradentes”, outra alusão à Inconfidência Mineira de 1789, cuja memória ia ser resgatada pela República de 1889. No dia da Abolição, o narrador, comovido, cita versos do poema *Das Sklavenschiff* (O navio dos escravos) de Heine, modelo para *O Navio Negreiro* de Castro Alves. Essas contemplações evidenciam o papel de Machado como historiador implícito e o seu enorme interesse pela situação dos negros no Brasil. Em poucas palavras, como se fosse um escritor ‘minimalista’, ele habilmente conecta a trama privada com a política nacional, com a história mundial e com a literatura universal.

Die Sklaverei ist eines der seltenen Themen, die der Erzähler fast ohne Scherze behandelt, jedoch nicht ohne Sarkasmus. Sie erscheint zweifach, als Institution auf nationaler Ebene, und als Produktionsverhältnis auf privater Ebene, auf der Fazenda von Fidélias Familie. Daher finden zwei Befreiungen statt, die eng verquickt sind: die am 13. Mai 1888 besiegelte Abolition, und die private Freilassung auf dem Landgut Santa Pia, die Fidélias Vater kurz zuvor, am 19. April vollzieht, als eine letzte Bekräftigung seiner Rechte als Sklavenhalter und als Protest gegen die angekündigte gesetzliche Abschaffung der Sklaverei:

»Ich will damit bekunden, dass ich das Vorgehen der Regierung als einen Akt der Beraubung ansehe, da sie in die Ausübung eines Rechtes eingreift, das nur dem Eigentümer zusteht und das ich selbst zu meinem eigenen Nachteil gebrauche, weil ich dies so will und kann.« (10.04.1888)

Aires verbindet diese Befreiungsmaßnahmen mit der „berühmten Proklamation von Lincoln“ aus dem Jahre 1862 zur Freilassung der nordamerikanischen Sklaven, sowie mit der „Freiheit, wie die Verschwörer um Tiradentes die ihrige wollten“, eine erneute Anspielung auf die Inconfidência Mineira von 1789, die durch die Republik von 1889 ins kollektive Gedächtnis zurückgeholt werden sollte. Am Tag der Abolition zitiert der Erzähler, sichtlich bewegt, Verse aus dem Gedicht *Das Sklavenschiff* von Heine, Vorlage eines Gedichtes mit gleicher Thematik, *O Navio Negreiro*, von Castro Alves. Solche Betrachtungen erweisen Machados Rolle als die eines impliziten Historikers und sein außerordentliches Interesse an der Lage der Schwarzen in Brasilien. Geschickt, mit knappen Worten, als wäre er ein ‚minimalistischer‘ Schriftsteller, verknüpft er den privaten Handlungsstrang mit der brasilianischen Innenpolitik, mit der internationalen Politik und mit der Weltliteratur.

Cultura e barbárie

A escravidão escurece o brilho de Fidélia, que, não fosse essa sombra, seria quase uma mulher modelar, seria “encantadora” não só para Aires, mas também para nós leitores. Mesmo assim, é uma das personagens femininas mais fascinantes na obra machadiana: polivalente, autônoma, empreendedora, dotada de beleza, generosidade, e de graça. Desperta simpatia, confiança, afeição em pessoas de todas as camadas sociais e gerações, sejam escravos ou membros das elites.

Por outro lado, Aires, jocosamente, aventa a possibilidade de Fidélia ser dissimulada, sem censurá-la por isso: “Ela falou com graça, e provavelmente com verdade”. Também já sabemos que ela é cúmplice de Tristão ao manter os “pais de empréstimo” na ilusão de que seus “filhos de empréstimo” voltarão ao Brasil em poucos meses.

Difícil separar suas exímias “prezadas morais e físicas” (01/12/1888) de suas bases socioeconômicas e da ordem estamental do Império. E difícil considerar casualidade o fato de a personagem machadiana que melhor encarna a ideia da graça seja justamente a filha de um senhor de escravos. Não poderia haver contraste mais gritante entre a infame origem social de alguém – e os modos polidos, os talentos artísticos e intelectuais, a meiguice e bondade da mesma pessoa. Difícil não ver aqui uma dialética entre a civilização e seu oposto, que Walter Benjamin formulou assim: “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”. O patrimônio material, intelectual e artístico de Fidélia, sua personalidade, é, em grande parte, uma forma metamorfoseada do suor e do sangue dos escravos. Foram os negros que pagaram suas escolas, seus livros, seu piano, suas visitas aos museus alemães e italianos, sobre os quais ela, a delicada dama branca, sabe discorrer com tanta competência e elegância.

Kultur und Barbarei

Die Sklaverei verdunkelt den Glanz Fidélias, die, wäre dieser Schatten nicht, vielleicht das Idealbild einer Frau abgeben und nicht nur Aires, sondern auch uns Leser bezaubern würde. Immerhin ist sie auch so eine der faszinierendsten Frauengestalten in Machados Werk: vielseitig, selbständig, unternehmungslustig, begabt mit Schönheit, Großmut, und mit Grazie. Sie weckt Sympathie, Vertrauen, Zuneigung in Menschen aller Gesellschaftsschichten und Generationen, seien es Sklaven oder Mitglieder der Eliten.

Andererseits gibt Aires, auf witzige Weise, der Vermutung Raum, dass Fidélia sich verstelle, ohne sie dafür zu tadeln: „Sie sprach mit Grazie, und wahrscheinlich mit Wahrhaftigkeit“. Auch wissen wir bereits, dass sie Mitwisserin von Tristaãos Bemühen ist, die gemeinsamen „Leiheltern“ in der Illusion zu halten, dass ihre „Leihkinder“ binnen weniger Monate nach Brasilien zurückkehren würden.

Schwerlich wird man Fidélias herausragende „seelische und körperliche Vorzüge“ (01.12.1888) von ihren sozioökonomischen Grundlagen und von der Ständeordnung des Kaiserreichs abtrennen können. Und schwerlich wird man es als Zufall betrachten, dass diejenige Gestalt Machados, die am reinsten die Idee der Anmut und Grazie verkörpert, ausgerechnet die Tochter eines Herren über Sklaven ist. Keinen schrilleren Gegensatz könnte es geben zwischen der schändlichen gesellschaftlichen Herkunft eines Menschen – und seinen höflichen Umgangsformen, seinen künstlerischen und geistigen Gaben, seinem Zartsinn und seiner Güte. Und schwerlich wird man umhinkommen, darin eine Dialektik zwischen der Zivilisation und ihrem Gegenteil zu sehen, die Walter Benjamin folgendermaßen auf den Begriff gebracht hat: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“ Das materielle, intellektuelle und artistische Erbe Fidélias, ihre Persönlichkeit ist, großenteils, eine verwandelte Form von Sklavenschweiß und Sklavenblut. Die Schwarzen haben ihre Schulen, ihre Bücher, ihr Piano, ihre Besuche in deutschen und italienischen Museen bezahlt, über die sie, die feine weiße Weltbürgerin, so kundig und gepflegt zu reden weiß.

Como que para se desvencilhar dessas sombras, ela se alegra com a alforria dos cativos que conhece desde menina, simpatiza com eles como libertos, e, tornando-se herdeira, acaba lhes doando a fazenda. A doação parece um ato de rara abnegação, confirmando a tese do caráter harmonioso, pacífico, conciliatório do último romance de Machado. A acusação de Cesária e seu marido Faria, os dois personagens mais próximos de caracteres invejosos e caluniadores em romances anteriores do autor, de que Tristão quisesse casar-se com Fidélia por interesse financeiro, é desmentida pelo narrador com a informação de que a ideia da doação é do próprio Tristão. Aires permanece cético, por outras razões:

Lá se foi Santa Pia para os libertos, que a receberão provavelmente com danças e com lágrimas; mas também pode ser que esta responsabilidade nova ou primeira... (28/04/1889)

O que é silenciado pelas reticências? Obviamente o narrador está preocupado, não apenas com o futuro da fazenda nas mãos dos libertos, mas, de um modo geral, com o destino desses novos cidadãos em circunstâncias pós-abolição. Reticências de um liberalismo bem-intencionado, mas perplexo, desorientado. Reticências de Aires para atiçar a imaginação do leitor e para levá-lo a dar seguimento à escrita do autor.

Wie um sich von diesen Schatten zu lösen, freut sie sich über die Freilassung der Unfreien, die sie seit ihrer Mädchenzeit kennt, sympathisiert mit ihnen, als sie in der Freiheit sind, und schenkt ihnen schließlich, zur Erbin geworden, die Ländereien, auf denen sie arbeiten. Die Schenkung scheint ein Akt von seltener Uneigennützigkeit, geeignet, die These vom harmonischen, friedlichen, versöhnlichen Gehalt des Romans zu bestätigen. Der Vorwurf Cesárias und ihres Ehemanns Faria, der beiden Figuren, die den missgünstigen und verleumderischen Charakteren in früheren Romanen des Autors am nächsten stehen, Tristão wolle Fidélia aus finanziellem Interesse heiraten, wird vom Erzähler mit dem Hinweis entkräftet, die Idee der Schenkung stamme eigentlich von Tristão selbst. Aires bleibt skeptisch, aus anderen Gründen:

Da ist nun Santa-Pia an die Freigelassenen übergegangen, die es wahrscheinlich mit Tänzen und Tränen in Empfang nehmen werden; aber es kann auch sein, dass diese neue oder erste Verantwortung...
(28.04.1889)

Was verschweigen die Auslassungszeichen? Offensichtlich ist der Erzähler besorgt, nicht nur über die Zukunft der Fazenda in der Hand der Freigelassenen, sondern ganz allgemein über das Schicksal dieser neuen Staatsbürger unter post-abolitionären Bedingungen. Es ist das Schweigen eines wohlmeinenden, doch rat- und tatlosen Liberalismus. Aires schweigt aber auch, um die Fantasie des Lesers anzuregen und ihn seine Sorgen in Gedanken fortschreiben zu lassen.

Fidélia leva grande parte de seu patrimônio, “os títulos de renda” e outros valores para Portugal, deixando os produtores imediatos dessas riquezas sem capital líquido, sem treinamento, sem assistência técnica, e tudo isso em plena crise da economia cafeeira no Vale do Paraíba, devida parcialmente à degradação ambiental. Ademais, Tristão, como filho e herdeiro de um comissário do café, também deve a sua fortuna, pelo menos indiretamente, à escravidão. Se alguns dos libertos choram no dia da entrega da fazenda, provavelmente não seja só por alegria, mas também por temor e inquietação diante das incertezas do futuro.

Os “vínculos perpétuos e divinos” (10/08/1888) entre Fidélia e os libertos, acabam se revelando dúbios e enganosos, de um sentimentalismo em última análise indiferente e vazio, sem amor ao próximo nem senso de responsabilidade cívica. Já antes da doação, mesmo tendo sido ofendida pelo pai, ela o idealizou, como também idealizou o cativo, o que é relatado pelo narrador com seca ironia: “Disse-me que ele é bom senhor, eles bons escravos” (13/04/1888). É uma conciliação com um pai brutal, e com um regime de trabalho igualmente brutal, que parece contaminar também os seus beneficiários, seu juízo, sua integridade ética e religiosa, inclusive em Fidélia, essa “criatura de Deus”. Assim, mal finalizada a escravatura, já nascem elementos de sua idilização saudosista, não só na bela viúva, mas em boa parte das elites rurais, com remanências ainda perceptíveis na sociologia de um Gilberto Freyre.

Fidélia wird einen Großteil ihres Erbes, die „Rentenpapiere“ und andere Werte nach Portugal mitnehmen, und die unmittelbaren Produzenten dieser Reichtümer ohne flüssiges Kapital, ohne Schulung, ohne technische Beratung zurücklassen, und dies alles inmitten der Krise des Kaffeeanbaus im Vale do Paraíba (Tal des Paraíba-Flusses), die teilweise der Umweltschädigung geschuldet war. Im Übrigen verdankt auch Tristão, als Sohn und Erbe eines Kaffee-Kommissionärs, sein Vermögen, zumindest indirekt, der Sklaverei. Wenn einige der Freigelassenen am Tage der Übergabe des Gutshofs weinen, dann wohl nicht nur aus Freude, sondern auch aus Furcht und Unruhe angesichts ihrer unsicheren Zukunft.

Die „immerwährenden und göttlichen Bande“ (10.08.1888) zwischen Fidélia und den Freigelassenen erweisen sich am Ende als zweifelhaft und trügerisch, von einer letztlich gleichgültigen und leeren Rührseligkeit, ohne Nächstenliebe und ohne Gemeinsinn. Schon vor der Schenkung, obwohl von ihrem Vater verstoßen, hat Fidélia ihn idealisiert, wie sie auch die Lage der Unfreien idealisiert hat, was von Aires mit trockener Ironie berichtet wird: „Sie sagte mir, er sei ein guter Herr, und sie gute Sklaven“ (13.04.1888). Es ist Versöhnung mit einem brutalen Vater und mit einem gleichfalls brutalen Arbeitsverhältnis, das anscheinend selbst seine Nutznießer beschädigt, ihr Urteil, ihre ethische und religiöse Integrität, auch die Fidélias, dieses „Gottesgeschöpfes“. Kaum endet die Sklaverei, schon zeigen sich Ansätze ihrer nostalgischen Verklärung, nicht nur bei der schönen Witwe, sondern bei großen Teilen der ländlichen Eliten, in Spuren noch wahrnehmbar in der Soziologie eines Gilberto Freyre.

Realizada a doação, ninguém se preocupa mais com o destino dos libertos, que simplesmente somem do “caderno de lembranças” do Conselheiro, e que muito provavelmente perderão a fazenda, caindo na miséria. A generosidade de Fidélia funciona como um indulto, livrando aparentemente a herdeira, e seu noivo, da dívida moral que têm para com os antigos escravos. Esta falta de empatia em pessoas dotadas de tanta cortesia, bondade e graça pode deixar o leitor perplexo, insatisfeito, talvez indignado.

O que também provoca desconforto é a visão aparentemente positiva que Fidélia tem da subalternidade dos libertos, “mucamas e moleques deixados pequenos e encontrados crescidos livres com a mesma afeição de escravos” (30/06/1888). Eles, aparentemente, continuam, mesmo um ano depois da Abolição, dedicando o seu velho apego à “sinhá-moça” (15/04/1889). Aqueles que acabam de sair de um cativeiro concreto, atroz, desejariam ficar em um cativeiro figurativo, afetivo, graças ao “dom de cativar” da “formosa Fidélia” (10/08/1888) – sátira de uma visão harmonizadora, como se a escravatura fosse tão branda e os escravocratas tão benevolentes que os recém-libertos queriam continuar dependendo de seus antigos senhores. Os negros são apresentados como menores, incapazes de se organizar, de reivindicar, de negociar, uma massa amorfa que precisaria ser tutelada. Difícil saber se o narrador ironiza essa atitude elitista ou se a compartilha, tornando-se ele mesmo objeto da ironia de M. de A. ou do autor.

Nach Abschluss der Schenkung kümmert sich niemand mehr um das Los der Freigelassenen, die ganz einfach aus dem „Erinnerungsheft“ des Geheimrats verschwinden, und sehr wahrscheinlich auch aus der Fazenda, die sie verlieren werden. Die Schenkung wirkt wie ein Ablass, indem sie die Erbin und ihren Verlobten scheinbar von der moralischen Schuld befreit, die sie gegenüber den früheren Sklaven tragen. Dieser Mangel an Empathie bei Menschen von solcher Höflichkeit, Güte und Grazie mag den Leser verwirren, ärgern, vielleicht empören.

Was ebenfalls Unbehagen bereitet, ist Fidélias Genugtuung über die Unterwürfigkeit der Freigelassenen, der „*mucamas* und *moleques*, die bei ihrem Weggang Kinder gewesen waren und die sie nun als freie Erwachsene wiedertraf, ihr ebenso zugetan wie früher als Sklaven“ (30.06.1888). Auch ein Jahr nach der Abolition bewahren sie, anscheinend, ihre alte Anhänglichkeit an die „junge Herrin“ (15.04.1889). Diejenigen, die soeben aus einer tatsächlichen, grausamen Fesselung entlassen wurden, wünschen angeblich in einer bildlichen, affektiven Fesselung zu verbleiben, dank dem „Talent zum Fesseln“ der „schönen Fidelity“ (10.08.1888) – eine Satire auf eine beschönigende Sicht der Sklaverei, als wäre diese so sanft und die Sklavenhalter so wohlwollend gewesen, dass die Freigelassenen gern von ihren alten Herren abhängig blieben. Die Schwarzen werden wie Unmündige dargestellt, unfähig, sich zu organisieren, Forderungen zu stellen, Verhandlungen zu führen, als wären sie eine amorphe Masse, die bevormundet werden müsse. Schwer zu sagen, ob der Erzähler diese elitäre Haltung ironisiert, oder ob er sie teilt, und damit selbst eine Zielscheibe der Ironie des M. de A. oder des Autors wird.

A imagem dos recém-emancipados esboçada no romance lembra atitudes de subserviência que vêm sendo criticadas, faz algumas décadas, como “síndrome do Tio Tom”, por conta do personagem principal no famoso romance abolicionista norte-americano *A Cabana do Tio Tom*, de Harriet Beecher Stowe, de 1851. Do ponto de vista dos ideais republicanos é muito problemático, ou absurdo, idealizar essa submissão e humildade dos negros, que era, fosse real ou fingida, na realidade extraliterária, uma técnica de sobrevivência em um meio hostil, onde muitas vezes os libertos dependiam totalmente da benevolência dos antigos senhores transformados em patrões. Pode-se ler, de qualquer forma, o desenlace deste fio da trama de *Memorial de Aires* como sátira de um filantropismo incoerente ou até hipócrita.

Desencanto com a República

Como bom satírico, Machado parte da contradição entre o parecer e o ser, a pretensão e a realidade, a promessa e a decepção, que Schiller, em seu tratado *Sobre Poesia ingênua e sentimental*, caracteriza assim: “Na sátira, a realidade, como falta, é contraposta ao Ideal, como realidade suprema”. Com agudeza mordaz Machado desmascara a realidade da alforria como falta, como ausência, como promessa não cumprida. Qual teria sido o ideal? De qualquer forma, algumas medidas para melhorar a situação dos libertos teriam sido possíveis, e havia ideias e iniciativas nesse sentido, mas praticamente sem efeito.

Das im Roman gezeichnete Bild der Freigelassenen erinnert an Einstellungen der Unterwürfigkeit, wie sie seit einigen Jahrzehnten als „Onkel-Tom-Syndrom“ kritisiert werden, nach der Hauptperson im berühmten nordamerikanischen Anti-Sklaverei-Roman *Onkel Toms Hütte* von Harriet Beecher Stowe, aus dem Jahre 1851. Vom Standpunkt der republikanischen Ideale ist es problematisch, oder absurd, solche Unterwerfung und Ergebenheit der Schwarzen zu idealisieren, die in der außerliterarischen Wirklichkeit, ob real oder fingiert, eine Überlebenstechnik in einem feindseligen Milieu war, in welchem die Freigelassenen oftmals vollkommen abhängig vom Wohlwollen ihrer nun zu Arbeitgebern gewordenen früheren Herren blieben. Jedenfalls erscheint das Ende dieses Handlungsstranges von *Tagebuch des Abschieds* als Satire auf eine plan- und ratlose, oder gar heuchlerische Philanthropie.

Enttäuschung über die Republik

Als guter Satiriker geht Machado vom Widerspruch zwischen Schein und Sein, Anspruch und Wirklichkeit, Versprechen und Enttäuschung aus, den Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* folgendermaßen kennzeichnet: “In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.” Mit schneidender Schärfe entlarvt Machado die Wirklichkeit der Sklavenbefreiung als Mangel, als Fehler, als unerfülltes Versprechen. Was wäre das Ideal gewesen? Jedenfalls wären Maßnahmen zur Verbesserung der Lage der Freigelassenen möglich gewesen, und es gab Ideen und Initiativen in diese Richtung, die jedoch praktisch wirkungslos blieben.

Seria utópico esperar que, naquele contexto, uma rica herdeira – embora comprovadamente dotada de habilidades administrativas, pois “ela tem ação, tem vontade, tem espírito de ordem” (02/07/1888) – organizasse, por motivos filantrópicos ou religiosos, em suas terras uma cooperativa com seus libertos. Teria sido uma missão exigente demais; ninguém a teria apoiado, nem seu tio jurista, nem seu noivo homem político, nem seu pai antigo banqueiro, nem seu amigo paterno, Conselheiro Aires, que não sabe dar conselhos. Assim, era inevitável a trajetória daqueles novos cidadãos brasileiros rumo ao subproletariado rural ou às favelas que estavam nascendo nas cidades da época.

O procedimento de Fidélia ilustra que, no contexto das estruturas de poder, mentalidades e ideologias da época, mesmo os bem-intencionados das classes altas não tinham um projeto que permitisse criar duráveis e sólidas condições de trabalho e de vida para os que haviam sido libertados com grande festa e alegria. Soluções sustentáveis dependiam de reformas no plano político. Não bastava ter boa vontade, era preciso ter um plano bem elaborado, baseado em uma análise da situação da fazenda, da legislação e política do governo, do mercado nacional e mundial. A Lei Áurea foi um imenso progresso, mas faltou-lhe uma legislação complementar sobre a integração educacional, econômica, social dos libertos na nação, faltou uma reforma agrária, faltaram leis trabalhistas, faltou até, para a maioria dos negros da época, o direito de votar, reservado aos cidadãos alfabetizados, até 1985.

A República instaurada em 15 de novembro de 1889, quatro meses depois da ‘emigração’ de Fidélia e Tristão, nada mudaria essencialmente nesse quadro. *Memorial de Aires*, publicado em 1908, com uma trama situada em 1888/89, em uma virada de épocas, permitia aos leitores contemporâneos uma retrospectiva para a história recente da cidade e do país.

Es wäre utopisch zu hoffen, dass unter solchen Umständen eine reiche Erbin – wenngleich erwiesenermaßen organisatorisch begabt, denn „sie hat Tatkraft, hat Willen, hat Ordnungssinn“ (02.07.1888) – auf ihren Ländereien, aus philanthropischen oder religiösen Gründen, zusammen mit ihren Freigelassenen eine Genossenschaft aufbauen würde. Es wäre eine allzu anspruchsvolle Mission; niemand hätte sie unterstützt, weder ihr Onkel, der Jurist, noch ihr Verlobter, der Politiker, noch ihr Ersatzvater, der Bankvorsteher, noch ihr väterlicher Freund, der Geheimrat Aires, der auch keinen Rat weiß. So also war der Weg der neuen brasilianischen Bürger ins ländliche Subproletariat und in die damals entstehenden Favelas unausweichlich.

Fidélias Verhalten führt anschaulich vor, dass im Kontext der damaligen Machtstrukturen, Mentalitäten und Ideologien selbst die Wohlmeinenden unter den Oberschichtsangehörigen kein Projekt besaßen, um dauerhafte und solide Arbeits- und Lebensbedingungen für jene zu schaffen, die soeben mit großen Freudenfesten befreit worden waren. Nachhaltige Lösungen waren auf politische Reformen angewiesen. Der gute Wille reichte nicht, nötig wäre ein gründlicher Plan gewesen, basierend auf einer Analyse des Zustands der Fazenda, der Gesetzgebung und Politik der Regierung, des nationalen und internationalen Marktes. Das Goldene Gesetz war ein gewaltiger Fortschritt, doch fehlte eine ergänzende Gesetzgebung über die schulische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Integration der Freigelassenen in die Nation, es fehlte eine Landreform, es fehlte eine Arbeitsgesetzgebung, es fehlte sogar, für die Mehrheit der damaligen Schwarzen, das Wahlrecht, das den alphabetisierten Bürgern vorbehalten blieb, bis 1985.

Die am 15. November 1889, vier Monate nach der ‚Auswanderung‘ von Fidélia und Tristão, errichtete Republik würde an diesem Sachverhalt nichts Wesentliches ändern. *Tagebuch des Abschieds*, 1908 publiziert, mit einer Handlung, die in den Jahren 1888/89 angesiedelt ist, in einer Epochenwende, erlaubte den zeitgenössischen Lesern einen Rückblick auf die jüngste Geschichte der Stadt und des Landes.

Nessas duas décadas, o Brasil passou por um rápido processo de modernização, aceleração, imigração em massa, crescimento demográfico, industrialização, proletarização, eletrificação, iluminação, saneamento básico, aterros, abertura de avenidas, o “bota-abaixo” com a conseqüente expulsão dos pobres para os morros ou as periferias da cidade. Foram transformações estruturais que afetaram também costumes do dia a dia; por exemplo conversas rápidas em um subir-e-descer durante uma parada do bonde, minicenas recorrentes no romance, tornaram-se difíceis, devido à substituição da tração animal pela tração elétrica. Parece que Machado via essas mudanças no admirado estilo europeu da *belle époque* com uma atitude entre satisfeita, crítica e saudosa.

Aquelas inovações, no entanto, não modernizaram a ordem política rumo à democracia e cidadania para todos, visto que quem dava o tom na política eram sobretudo os representantes do latifúndio. Apesar da retórica republicana e humanista, que acompanhou a Proclamação da República, especialmente da parte de intelectuais e militares inspirados no Positivismo de Comte, os velhos escravocratas, de repente transformados em abolicionistas, continuaram poderosos, o que o barão de Santa Pia já havia previsto, como informa o seu irmão:

“[...] meu irmão crê na tentativa [da abolição] do governo, mas não no resultado, a não ser o dismantelo que vai lançar às fazendas. [...] Ele é capaz de propor a todos os senhores a alforria dos escravos já, e no dia seguinte propor a queda do governo que tentar fazê-lo por lei.” (10/04/1888)

In diesen beiden Jahrzehnten erlebte Brasilien einen raschen Prozess der Modernisierung, Beschleunigung, Masseneinwanderung, Bevölkerungszunahme, Industrialisierung, Proletarisierung, Elektrifizierung, Straßenbeleuchtung, Kanalisation, Erweiterung der Stadtmitte durch Aufschüttungen, Durchbruch von Boulevards, Kahlschlagsanierung mit Verdrängung der Unterschichten auf die Favela-Hügel oder an die Peripherie der Stadt. Veränderungen, die auch Gewohnheiten der alltäglichen Lebenswelt betrafen; zum Beispiel wurden flüchtige Gespräche beim Besteigen und Verlassen der Straßenbahn, wiederholte Miniszene im Roman, später unmöglich, als der tierische Antrieb durch den elektrischen ersetzt wurde. Es waren radikale, strukturelle Urbanisierungsmaßnahmen im Sinne der bewunderten europäischen Belle Époque, die Machado mit einer Mischung von Zustimmung, Kritik und Nostalgie begleitete.

Jene Neuerungen allerdings modernisierten nicht die politische Ordnung im Sinne der Demokratie und Bürgerschaftlichkeit für alle, denn wer weiter den Ton in der Politik angab, waren vor allem die Vertreter des Großgrundbesitzes. Der republikanischen und humanistischen Rhetorik unerachtet, welche die Ausrufung der Republik begleitete, vor allem seitens der vom Positivismus eines Auguste Comte inspirierten Intellektuellen und jungen Militärs, blieben die ehemaligen Sklavenhalter, plötzlich zu Abolitionisten geworden, weiterhin mächtig, was der Baron von Santa Pia schon vorausgesehen hatte, wie sein Bruder mitteilt:

»Mein Bruder glaubt an die Absicht der Regierung [der Abolition], aber nicht an das Ergebnis, ausgenommen die Zerschlagung der Landgüter. [...] Er ist imstande, allen Herren die sofortige Freilassung ihrer Sklaven vorzuschlagen – und tags darauf den Sturz der Regierung, die ebendies per Gesetz herbeiführen will.«
(10.04.1888)

Machado, em crônica anônima de 11/05/1888, cita uma frase de um jornal brasileiro em língua alemã (*Rio-Post*), sem tradução, sobre o caráter intrínseco do sistema de poder no Brasil, independente do regime político: “Es dürfte leicht zu erweisen sein, dass Brasilien weniger eine konstitutionelle Monarchie als eine absolute Oligarchie ist” (Seria fácil comprovar que o Brasil é menos uma monarquia constitucional do que uma oligarquia absoluta). Oligarquia que ficou até mais absoluta ainda depois do 15 de novembro. Talvez essa citação seja um exemplo emblemático, embora extremo, do procedimento muitas vezes indireto da sátira machadiana, perspicaz e ferina, que procede preferencialmente com meias-palavras, com semi-hermetismos ou hermetismos totais. No caso, o escritor até relega a responsabilidade a um anônimo autor estrangeiro, para dizer, com galhofa e graça, uma verdade incômoda e séria.

Assim, este romance também pode ser lido como expressão meio satírica, meio cética, mas não desesperada, do desencanto com uma república que deixou transcorrer vinte anos, sem a capacidade, e talvez até sem a determinação de aproximar-se decisivamente do cumprimento das promessas republicanas de liberdade, de igualdade, da soberania popular, de Estado de direito. Diferentemente da imagem idealizada que Stefan Zweig viria a desenhar três décadas depois, o Brasil aqui não aparece como um país do futuro, nem um país sem futuro, mas como um país de futuro ambíguo, vago e problemático. É significativo que o casal recém-casado, que tem uma vida pela frente, deixe o Brasil rumo ao velho continente. Mas o que o autor austríaco e seu colega brasileiro têm em comum, é a simpatia pelo povo brasileiro e o amor pelo Rio de Janeiro.

In einem anonymen Feuilleton vom 11.05.1888 zitiert Machado einen Satz aus einer deutschsprachigen brasilianischen Zeitung (*Rio-Post*) – unübersetzt – über den innersten Charakter des brasilianischen Herrschaftssystems, unabhängig von der Staatsform: “Es dürfte leicht zu erweisen sein, dass Brasilien weniger eine konstitutionelle Monarchie als eine absolute Oligarchie ist.” Eine Oligarchie, die nach dem 15. November 1889 noch absoluter werden sollte. Vielleicht ist dieses Zitat ein emblematisches, wenn auch extremes Beispiel für die Indirektheit von Machados Satire, die, scharfsinnig und schneidend, oft mehrdeutig verfährt, oder rätselhaft, mit halben oder ganzen Hermetismen. In diesem Fall wälzt Machado scheinbar die Verantwortung auf einen fremdsprachigen Autor ab, um auf witzige Weise eine unbequeme, ernste Wahrheit auszusprechen.

So ist der Roman auch lesbar als halb satirischer, halb skeptischer, doch nicht verzweifelter Ausdruck der Enttäuschung über eine Republik, die in fast zwanzig Jahren nicht imstande und vielleicht nicht einmal willens war, die republikanischen Versprechen der Freiheit, der Gleichheit, der Volkssouveränität, des Rechtsstaats einer Verwirklichung entscheidend näher zu bringen. Brasilien erscheint, im Gegensatz zu dem idealisierten Bild, das Stefan Zweig gut drei Jahrzehnte später entwerfen sollte, nicht als ein Land der Zukunft, allerdings auch nicht als ein Land ohne Zukunft, sondern als eines mit einer vagen, fragwürdigen, problematischen Zukunft. Es ist bezeichnend, dass das jung-verheiratete Paar, das ein Leben vor sich hat, Brasilien in Richtung Europa verlässt. Was aber der österreichische Autor mit seinem brasilianischen Kollegen gemeinsam hat, ist die Liebe zum brasilianischen Volk und zu Rio de Janeiro.

À procura da boa convivência

Vimos que o microcosmo no primeiro plano, constituído pelo mundo vivido de Aires e seus amigos, não é exatamente aquilo que parece à primeira vista: não é uma ilha da bem-aventurança, da honestidade, da convivência harmoniosa e pacífica. Tampouco se pode ler o romance como um desmascaramento mordaz de uma elite superficial, egoísta e hipócrita, ou como uma visão totalmente sombria do Brasil e da humanidade em geral. Aires e seus amigos não são personificações nem de probidade, bondade e delicadeza, nem de falsidade, egoísmo e oportunismo. Do ponto de vista de suas próprias regras implícitas e, mais ainda, de uma ética universalista, todos os membros daquele círculo oferecem motivos para crítica e sátira, mas também para reconhecimento e respeito.

A ‘realidade’ ficcional não é una, não é unívoca, não é coerente; ela é contraditória, ambivalente, ambígua, com muitos matizes, o que vale, resguardadas importantes diferenças, também para os romances anteriores de Machado, sendo o último menos amargo e pessimista, valorizando, embora com alguns gracejos e restrições irônicas, certas qualidades morais e modos de comportamento que talvez sejam exemplares ou instigantes para uma convivência civilizada. Pois, como o jovem Machado já havia postulado: “A delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens”.

Auf der Suche nach dem guten Miteinander

Wir haben gesehen, dass der im Vordergrund stehende Mikrokosmos, die Lebenswelt von Aires und seinen Freunden, nicht eben das ist, was er auf den ersten Blick scheint: er ist keine Insel der Glückseligkeit, der Redlichkeit, des harmonischen, friedlichen Miteinanders. Ebenso wenig lässt sich der Roman als eine bissige Demaskierung einer oberflächlichen, egoistischen und heuchlerischen Elite lesen, oder als eine durchweg düstere Sicht auf Brasilien und die Menschheit überhaupt. Aires und seine Freunde sind weder Verkörperungen der Redlichkeit, Güte und Rücksicht, noch der Falschheit, Ichsucht und Gesinnungslosigkeit. Vom Standpunkt ihrer eigenen unausgesprochenen Regeln, und mehr noch, von dem einer universalen Ethik bieten alle Mitglieder dieses Kreises Anlass zu Kritik und Satire, aber auch zu Anerkennung und Achtung.

Die fiktionale ‚Realität‘ ist nicht einheitlich, ist nicht eindeutig, ist nicht kohärent; sie ist widersprüchlich, doppelsinnig, doppelbödig, mit vielen Zwischentönen, was, von wichtigen Unterschieden abgesehen, auch für die vorhergehenden Romane Machados gilt, wobei der letzte weniger bitter und pessimistisch daherkommt und, wenn auch mit einigen Scherzen und ironischen Vorbehalten, gewisse moralische Werte und Verhaltensweisen würdigt, die möglicherweise vorbildhaft oder anregend für ein zivilisiertes Zusammenleben sind. Denn, wie schon der junge Machado postulierte: „Taktvolle Umgangsformen sind eine Pflicht eines jeden Menschen, der unter Menschen lebt.“

Em grande parte de sua obra, e especialmente em *Memorial de Aires*, Machado dialoga implicitamente com uma longa tradição de pensadores – Platão, Epicuro, Sêneca, Montaigne, Gracián, Pascal, os iluministas franceses, Schopenhauer e muitos outros – que refletiram sobre uma questão central da Humanidade, de cada grupo e de cada indivíduo: as possibilidades e dificuldades daquilo que seria uma vida boa e, portanto, uma convivência boa, sendo que na idade moderna a vida privada se aparta cada vez mais da esfera política. Com meios literários, Machado trata daquilo que um escritor do Século das Luzes, o barão von Knigge, autor do famoso tratado *Über den Umgang mit Menschen* (Sobre a conduta com pessoas; 1788), resumiu assim: “Preceitos de como deve o homem se comportar para, neste mundo e em companhia com outros homens, viver feliz e prazenteiro e para tornar felizes e alegres os seus conviventes”.

O microcosmo do romance funciona como se fosse um dispositivo experimental, um virtual laboratório antropológico para uma pesquisa sobre a seguinte questão: de que modo pessoas bem-instruídas, bem-intencionadas, bem-abastadas, de caracteres e idades diferentes e sem grandes diferenças de classe, de poder, de prestígio, de interesses, paixões ou visões do mundo, vão organizando uma convivência satisfatória, civilizada, talvez até feliz? Sendo que o único caráter incivilizado, o pai de Fidélia, personificação de um modo de produção igualmente incivilizado, não pertence ao círculo interno, nem mora na cidade. Também há outras condições propícias para uma vida boa e de relações amistosas, a ampla exclusão da esfera do trabalho, de doenças graves ou de outros reveses do destino, exceto a morte. Esta espia os personagens a partir do longe, do passado, do futuro e dos túmulos, mas não atinge, no decurso da trama, o núcleo do microcosmo.

In einem großen Teil seines Werkes, und besonders in *Tagebuch des Abschieds*, führt Machado einen stillen Dialog mit einer langen Tradition von Denkern – Platon, Epikur, Seneca, Montaigne, Gracián, Pascal, den französischen Aufklärern, Schopenhauer und vielen anderen –, die über eine zentrale Frage der Menschheit, jeder Gruppe und jedes Individuums nachgedacht haben: die Möglichkeiten und Schwierigkeiten dessen, was ein gutes Leben, also ein gutes Zusammenleben wäre. Wobei in der Neuzeit das private Leben sich immer mehr von der politischen Sphäre sondert. Mit literarischen Mitteln handelt Machado von dem, was ein Schriftsteller des Jahrhunderts der Aufklärung, der Freiherr von Knigge, Verfasser der berühmten Abhandlung *Über den Umgang mit Menschen* (1788), folgendermaßen zusammenfasste: „Vorschriften, wie der Mensch sich zu verhalten hat, um in dieser Welt und in Gesellschaft mit anderen Menschen glücklich und vergnügt zu leben und seine Nebenmenschen glücklich und froh zu machen.“

Der Mikrokosmos des Romans wirkt, als wäre er eine Versuchsanordnung, ein virtuelles anthropologisches Labor für eine Forschung über folgende Frage: auf welche Weise könnten wohlgebildete, wohlmeinende, wohlhabende Menschen verschiedenen Charakters und Alters und ohne große Unterschiede der Klasse, Macht, Geltung, der Interessen, Leidenschaften oder Weltanschauungen, ein zufriedenstellendes, zivilisiertes, vielleicht sogar glückliches Miteinander einrichten? Wobei der einzige unzivilisierte Charakter, Fidélias Vater, Verkörperung einer ebenso unzivilisierten Produktionsweise, nicht zum inneren Kreis gehört, außerdem kein Stadtbewohner ist. Auch bestehen weitere günstige Bedingungen für ein gutes Leben und freundschaftliche Beziehungen: die Arbeitssphäre ist weitgehend ausgespart, desgleichen schwere Krankheiten und andere Schicksalsschläge, abgesehen vom Tod. Dieser belauert die Figuren aus der Ferne, aus der Vergangenheit, aus der Zukunft und den Gräbern, verschont aber im Verlauf der Handlung den Kern des Mikrokosmos.

Um papel aparte cabe a dois personagens mefistofélicos que suspeitam o ‘casal ideal’ Fidélia e Tristão de falsidade, egoísmo e cobiça: Cesária e seu marido Faria. O narrador perdoa pelo menos a ela, porque preza a sua espirosuosidade e “graça”, tendo no fundo o mesmo pendor para a calúnia e malícia, porém contido na presença de outras pessoas, quase só compartilhado com seu “amigo papel”, ou eventualmente, com sua irmã, Rita. As malignidades daquele casal no fundo não prejudicam a relativa paz que reina no microcosmo dos amigos, mas a complementam e temperam de modo divertido e galhofeiro, visto que uma harmonia total seria tediosa. Ou seja, um certo grau de maldade pode ter efeitos benfazejos para a convivência e até lhe conferir alguma graça. Além disso, a dúvida sistemática com respeito à probidade das pessoas, se não é um traço bonito, já que mina a confiança, pode, todavia, ter função prática:

A maledicência não é tão mau costume como parece. Um espírito vadio ou vazio, ou ambas estas coisas acha nela útil emprego. E depois a intenção de mostrar que outros não prestam para nada, se nem sempre é fundada, muita vez o é, e basta que o seja alguma vez para justificar as outras. Disse isto a Rita por palavras graciosas, que ela reprovou e deitou à conta da minha perversidade. (02/11/1888)

O microcosmo, portanto, é um meio social de complexidade reduzida, privilegiado, civilizado, cosmopolita, onde reina uma relativa igualdade e liberdade, quase democrática, por outro lado profundamente inserido na sociedade e política do Brasil de 1888-89. Nos seus traços profundos, esse grupo informal corresponde a muitos outros parecidos na realidade extraliterária, mundo afora, até hoje em dia.

Eine besondere Rolle kommt zwei mephistophelischen Figuren zu, Cesária und ihrem Ehemann Faria, die das ‚Traumpaar‘ Fidélia und Tristão der Falschheit, Selbstsucht und Habsucht verdächtigen: Der Erzähler verzeiht zumindest Cesária, weil er ihre geistreiche und graziöse Art des Auftretens schätzt, zumal er im Grunde den gleichen Hang zu Verleumdung und Bosheit hat, den er jedoch in Gesellschaft zügelt und nur seinem „Freund Papier“ offenbart, oder gelegentlich seiner Schwester Rita. Die Böswilligkeiten jenes Paares beeinträchtigen im Grunde nicht den relativen Frieden, der im Mikrokosmos der Freunde waltet, ergänzen und würzen ihn vielmehr auf ergötzliche und spöttische Weise, zumal eine völlige Harmonie langweilig wäre. Mit anderen Worten, ein gewisser Grad von Schlechtigkeit kann wohltuende Wirkungen auf das Miteinander haben und ihm sogar einige Anmut verleihen. Davon abgesehen kann der systematische Zweifel an der Redlichkeit der Menschen, ist er auch kein schöner Zug, da er Vertrauen untergräbt, dennoch praktischen Nutzen bringen:

Die Lächerlichkeit ist keine so üble Sitte, wie es scheint. Ein unsteter oder untätiger Geist, oder einer, der beides ist, wird darin eine nützliche Beschäftigung finden. Und ist auch die Behauptung, dass andere nichts taugen, nicht immer begründet, in vielen Fällen ist sie es doch, und das reicht, um sie auch in den anderen Fällen zu rechtfertigen. Das sagte ich Rita mit witzigen Worten, die sie tadelte und aufs Konto meiner Verdorbenheit schrieb. (02.11.1888)

Der Mikrokosmos ist also ein Milieu von reduzierter Komplexität, privilegiert, zivilisiert, kosmopolitisch, in welchem eine relative, fast demokratische Gleichheit und Freiheit herrschen, ein Zirkel, der andererseits tief in die Gesellschaft und Politik Brasiliens um 1888/89 eingebettet ist. In ihren Grundzügen entspricht diese informelle Gruppe jedoch vielen anderen, ähnlichen in der außerliterarischen Realität, weltweit, bis zum heutigen Tage.

Ainda que sejam afastados muitos problemas ‘normais’ que em outros mundos vividos, ficcionais ou reais, podem ser fontes de embates e contrariedades, também em *Memorial de Aires* surgem tensões e decepções, cujo potencial conflituoso e dramático, no entanto não vem à tona. Quase todas as emoções, dores, dúvidas, apreensões, saudades, alegrias, também os modos de comportamento, estranhos ou não, censuráveis ou não, aparecem atenuados, contidos, surdinados, senão na ação, pelo menos na expressão e linguagem. Isto se deve à circunspeção e moderação, cortesia ou graça com que os membros do microcosmo tentam administrar sua vida e suas relações interpessoais. Mas também se deve ao temperamento e à experiência profissional do narrador, que pratica uma cortesia talvez exagerada, caracterizada por ele mesmo como “o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, [...] o tédio à controvérsia” (*Esau e Jacó*, cap. XII).

Essa cortesia exige um perfeito autocontrole afetivo, nos gestos e na fala, que é, como sabemos do sociólogo Norbert Elias, um dos pressupostos do processo da civilização e de uma convivência civilizada. Autocontrole que naturalmente não funciona nos sonhos, que não respeitam as regras da cortesia, como Aires vivencia. O que ele controla nem tanto são seus afetos, mas a sua expressão comportamental e linguística; por exemplo, até o final do romance ele não contém totalmente a sua pulsão libidínica por Fidélia, mas consegue escondê-la perfeitamente diante de outros.

Wenn auch viele ‚normale‘ Probleme hier ausgeklammert sind, die in anderen Lebenswelten, fiktionalen oder realen, eine Quelle von Zwisten und Unannehmlichkeiten werden können, so kommt es auch in *Tagebuch des Abschieds* zu Spannungen und Enttäuschungen, deren Konfliktpotenzial jedoch nicht in Erscheinung tritt. Fast alle Gefühlsbewegungen, Schmerzen, Zweifel, Ängste, Sehnsüchte, Freuden, wie auch Verhaltensweisen, seien sie auch seltsam oder tadelnswert, erscheinen gemildert, verhalten, gedämpft, wenn nicht im Handeln selbst, so doch im Ausdruck und Sprachgebrauch. Das liegt an der Umsicht und Mäßigung, Höflichkeit oder auch Grazie, mit der die Mitglieder des Mikrokosmos ihr Leben und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen gestalten. Es liegt aber auch am Temperament und der Berufserfahrung des Erzählers, der eine vielleicht übertriebene Höflichkeit pflegt, von ihm selbst charakterisiert als „die Schwiele des Berufs, das zustimmende Lächeln, die sanfte, behutsame Sprechweise, die Gelegenheitsmiene, der passende Ausdruck, [...] der Widerwille gegen Auseinandersetzungen“ (*Esaú e Jacó*, Kap. XII).

Diese Höflichkeit erfordert eine vollkommene affektive Selbstkontrolle, in Gestik und Sprache, die, wie wir mit dem Soziologen Norbert Elias wissen, eine der Voraussetzungen des Prozesses der Zivilisation und eines zivilisierten Miteinanders ist. Eine Selbstkontrolle, die allerdings nicht in den Träumen wirkt, denn diese unterlaufen die Regeln der Höflichkeit, wie Aires erlebt. Was er kontrolliert, sind eigentlich nicht so sehr die Affekte, sondern ihr Ausdruck im Verhalten und Sprechen; beispielsweise kann er bis zum Ende des Romans sein libidinöses Verlangen nach Fidélia nicht ganz bezähmen, wohl aber vor anderen vollkommen verbergen.

Uma espécie de contenção emocional e principalmente estilística caracteriza quase todos os narradores de Machado, pelo menos no diálogo com outros personagens. Pode-se dizer que sua escrita, especialmente no *Memorial de Aires*, preocupada com sobriedade, fluência e correção, mas também com originalidade e espirituosidade, sem pedantismos, sem floreios, sem metaforismos afetados, traduz emoções, paixões, conflitos de uma maneira refreada, atenuada, contida, sinal de uma tendência antirromântica, antinaturalista, antipreciosista. E isso, ainda que, de vez em quando, Machado coqueteie ironicamente com procedimentos estilísticos ligados a essas correntes, pois ele gosta de paródias.

Raramente as pessoas manifestam emoções por mais fortes que sejam. Fidélia, mesmo já apaixonada e noiva, só sorri seu riso de Mona Lisa quando Aires elogia o noivo, ainda que pudesse jubilar:

Eu, relativamente a Fidélia, já cheguei à liberdade de lhe perguntar se não tinha saudades do noivo. A resposta foi afirmativa, mas calada, um sorriso breve e um gesto de sobrancelhas. Tristão foi o assunto mais frequente da conversação, dizendo eu todo o bem que penso dele e francamente é muito, ao que ela retrucava sem vaidade, antes com modéstia e discrição; em si mesma devia estar feliz. (sem data, março de 1889)

Eine emotionale und vor allem stilistische Bezähmung kennzeichnet beinahe alle Erzähler Machados, jedenfalls im Dialog mit anderen Figuren. Denn ihre Schreibe, vor allem die von Aires in *Tagebuch des Abschieds*, bedacht auf Nüchternheit, Flüssigkeit und Korrektheit, aber auch auf Originalität und Witzigkeit, ohne Angebereien, ohne Blumigkeiten, ohne gekünstelte Metaphern, bringt Gefühlsbewegungen, Leidenschaften, Konflikte auf eine gezügelte, gesänftigte, gezähmte Weise zum Ausdruck, Zeichen einer antiromantischen, antinaturalistischen, antipreziösen Ästhetik. Und das, wiewohl der Geheimrat hin und wieder ironisch mit Stilverfahren aus jenen Strömungen kokettiert, denn er liebt Parodien.

Selten zeigen die Menschen ihre Gefühle deutlich, wie stark sie auch seien. Fidélia, als sie schon verliebt und verlobt ist, lächelt nur ihr Mona-Lisa-Lächeln, als Aires ihren Bräutigam lobt, obwohl sie innerlich übergücklich sein musste:

Ich durfte, was Fidélia betrifft, mir schon die Freiheit nehmen, sie zu fragen, ob sie nicht Sehnsucht nach ihrem Verlobten habe. Sie bejahte, doch wortlos – ein flüchtiges Lächeln und eine Regung der Augenbrauen. Tristão war der häufigste Gegenstand unseres Gesprächs, wobei ich alles Gute sagte, das ich von ihm denke, und das ist wahrhaftig eine ganze Menge, worauf sie ohne Eitelkeit reagierte, eher bescheiden und taktvoll; im Innersten musste sie jubeln. (undatiert, März 1889)

Quando os Aguires são informados que seus filhos ficarão definitivamente em Portugal, eles estão “fulminados”, mas reagem de modo bastante calmo e comedido, na aparência física, não falam quase nada. Essa estética da moderação e da compostura, essa cortesia no estilo e comportamento lembra as observações do romanista Leo Spitzer sobre a composição e o estilo das tragédias de Racine, em que destacou como uma característica distintiva a expressão surdinada das emoções, denominando-a “klassische Dämpfung” (surdina clássica). Não que as paixões de Fedra sejam surdinadas, mas sim a sua configuração estética. Racine, como também Molière, La Fontaine e outros representantes do classicismo francês, se posicionaram contra extravagâncias barrocas, excessos de requintes, metáforas afetadas atribuídas ao Preciosismo, corrente na literatura francesa do século XVII que o Conselheiro Aires evoca com ironia e autoironia, ao lembrar uma cultivada e nobre viúva daquela época, autora de famosas cartas:

Aguiar e Carmo, que lá estavam também, não me acompanharam no pedido, como “se lhes doesse a cabeça da amiga”. Outra preciosidade de estilo, esta renovada de Sévigné. Emenda essa língua, velho diplomata! (03/09/1888)

Uma vida boa diante da miséria do mundo?

A procura por uma vida boa, correta, feliz esteve sempre às voltas com um dilema, ainda que nem sempre visto como tal, mas debatido crescentemente, nos tempos modernos, por filósofos, teólogos, sociólogos: como posicionar-se diante do mar de desgraça que existe em volta de nós? Como eu, minha família e meus amigos podemos levar uma vida realizada e satisfatória diante das condições degradantes, da precariedade ou depressão em que é forçada a viver muita gente em meu país e no mundo?

Als die Aguiars erfahren, dass ihre Kinder endgültig in Portugal bleiben, sind sie „vom Blitz getroffen“, reagieren aber scheinbar beherrscht und maßvoll, sagen beinahe nichts. Diese Ästhetik der Mäßigung und Beherrschtheit, diese Höflichkeit in Stil und Auftritt erinnert an Beobachtungen des Romanisten Leo Spitzer über den Aufbau und den Stil der Tragödien Racines, in denen er als distinktives Merkmal den gedämpften Ausdruck der Gefühlsbewegungen erkannte, von ihm als „klassische Dämpfung“ bezeichnet. Nicht dass Phädras Leidenschaften gedämpft wären, wohl aber deren ästhetische Gestaltung. Racine, wie auch Molière, La Fontaine und andere Vertreter der französischen Klassik missbilligten Barockismen, Überfeinerungen, affektierte Metaphern, die oft der Preziosität zugeschrieben wurden, einer Strömung der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts, von Aires ironisch und selbstironisch evoziert zusammen mit dem Namen einer adligen, kultivierten Witwe jener Zeit, die Autorin berühmter Briefe war:

Aguiar und Carmo, die ebenfalls zugegen waren, schlossen sich meiner Bitte nicht an, »als litten sie unter dem Kopfweh der Freundin«. Eine weitere stilistische Preziosität, diesmal frei nach Madame de Sévigné. Halt deine Zunge im Zaum, alter Diplomat!
(03.09.1888)

Ein gutes Leben angesichts des Elends der Welt?

Die Suche nach einem guten, richtigen, glücklichen Leben ist immer vor einem Dilemma gestanden, das nicht immer als solches gesehen wurde, in neueren Zeiten aber zunehmend von Philosophen, Theologen, Soziologen erörtert wird: wie sollten wir uns verhalten angesichts der Flut von Unglück, die um uns ist? Wie können wir, ich, meine Familie und meine Freunde ein erfülltes und zufriedenstellendes Leben führen angesichts der erniedrigenden Umstände, der Not oder der Depression, worin viele Menschen in meinem Land und auf der Welt zu leben gezwungen sind?

O narrador é o único personagem que parece ter uma ideia desse dilema, embora nunca o formule claramente. Mas volta e meia ele chama atenção para o contraste entre a chance de uma vida boa que tem um pequeno círculo de amigos, e a falta dessa chance para grande parte do povo brasileiro e da humanidade. Uma calamidade a que Pierre Bourdieu e seus colegas deram uma voz no livro *A miséria do mundo*. É um contraste que atravessa o diário todo, de modo mais agudo durante o processo da abolição e no momento quando Fidélia entrega a fazenda aos libertos e estes ao Deus dará.

Diferentemente das obras dos Tchekhov, Dostoiévski, Tolstói, Gorki e outros contemporâneos russos, no *Memorial* não se discute a situação social dos camponeses ou dos proletários. A falta quase total de debates políticos surpreende no caso do velho diplomata, que às vezes parece caricaturalmente diplomático, com a mania de silenciar suas convicções diante das pessoas. Ainda que comunicativo, bom ouvinte e bom entendedor, Aires quase não concede acesso ao seu pensamento mais substancial, talvez um resquício de sua carreira diplomática. Guarda para si a crítica que faz à realidade, sem a mínima iniciativa de intervir nela, comentando ou atuando. A tradução alemã do seu título honorífico – Conselheiro – como “Geheimrat” (conselheiro secreto) sublinha esse seu pendor, de querer saber tudo dos outros, sem revelar nada de si.

Der Erzähler ist die einzige Romangestalt, die eine Vorstellung von diesem Dilemma zu haben scheint, wenngleich er es niemals klar formuliert. Doch hin und wieder erinnert er uns an den Gegensatz zwischen der Chance, die ein kleiner Freundeskreis auf ein gutes Leben hat, und dem Fehlen einer solchen Chance für einen Großteil der Bevölkerung. Eine Not, der Pierre Bourdieu und seine Kollegen eine Stimme gegeben haben mit ihrem Buch *Das Elend der Welt*. Es ist ein Gegensatz, der das ganze *Tagebuch des Abschieds* durchzieht, am deutlichsten während der Abolition und in den Wochen, als Fidélia das Landgut den ehemaligen Sklaven überlässt, und diese ihrem Schicksal.

Anders als in den Werken der Tschechow, Dostojewski, Tolstoi, Gorki und anderer zeitgenössischer Autoren in Russland wird im *Tagebuch des Abschieds* und auch anderswo bei Machado kaum über die Lage der Bauern oder der Proletarier gesprochen. Das weitgehende Fehlen politischer Diskussionen überrascht im Falle des alten Diplomaten, der manchmal karikaturhaft diplomatisch erscheint, mit seiner Manie, die eigenen Gesinnungen vor anderen zu verschweigen. Obwohl überaus kommunikativ, ein guter Zuhörer und ein guter Versther, gewährt er seinen Mitmenschen kaum einen Zugang zu seinen substanziellen Gedanken, vielleicht ein Überbleibsel seines Diplomatenberufes. Die Kritik, die er an der Wirklichkeit übt, behält er für sich, ohne den geringsten Versuch, in sie kommentierend oder gar handelnd einzugreifen. Die deutsche Übersetzung von „Conselheiro“ als „Geheimrat“, ein bis zum 1. Weltkrieg in Deutschland häufiger Titel, unterstreicht diese Neigung des Erzählers, alles von anderen wissen zu wollen, ohne Wichtiges über sich selbst preiszugeben.

Essa recusa de falar claramente sobre política surpreende mais ainda no caso de Tristão, que está iniciando uma carreira de político profissional, mas que não parece ter nem opiniões nem convicções políticas. Ou será que Aires não as registra, achando que são pouco interessantes? Mesmo assim, o narrador coloca implicitamente, ao tocar em certos temas sociais, a questão da compatibilidade de uma vida boa, correta, satisfatória de uma minoria – com a vida ruim, errada, insatisfatória de grande parte do povo. Colocando com isso a questão da responsabilidade social de todos nós. Trata dessas questões tacitamente, sem protestar, sem reivindicar, para não incomodar ninguém. Por outro lado, é de se supor que M. de A., e principalmente o próprio Machado, queriam justamente gerar um certo incômodo, não através de uma discussão política, mas através de breves relances para a “miséria do mundo”.

Certamente, o Conselheiro Aires não aprovaria, mas acharia instigantes as teses sumárias de Adorno sobre essa problemática: “Não há vida correta na falsa” (*Minima Moralia*, nº 18) e uma outra: “[...] o quanto se tornou impossível a convivência das pessoas nas condições atuais” (*Minima Moralia*, nº 16). Aires, como homem pragmático, com longa experiência de vida, procura evitar definições unívocas daquilo que é correto e falso, em se tratando de assuntos morais e estéticos. Ele desconfiaria de afirmações tão apodícticas, inadequadas diante da complexidade, intransparência e ambiguidade do mundo. Além disso, frases tão pessimistas sem nenhum gesto conciliador e animador, sem uma pitada de humor sequer, seriam um desencorajamento e quase uma ofensa para a maioria da humanidade. Pois viver é preciso e é querível, e enquanto parecer impossível corrigir a vida falsa é compreensível que Aires e seus amigos procurem levar uma vida aproximadamente correta, boa, feliz em seu microcosmo ‘falso’; silenciando, evitando, recalçando porém, exceto o próprio narrador, a miséria do mundo.

Diese Weigerung, dezidiert über Politik zu sprechen, überrascht noch mehr im Falle von Tristão, der am Anfang einer Karriere als Berufspolitiker steht, aber weder politische Meinungen noch Überzeugungen zu haben scheint. Oder schreibt der Erzähler sie nicht auf, weil er sie für wenig bemerkenswert hält? Dennoch, unausgesprochen, durch das Anschneiden sozialer Themen, stellt Aires die Frage nach der Vereinbarkeit eines guten, richtigen, befriedigenden Lebens einer Minderheit – mit dem schlechten, falschen, unbefriedigenden Leben vieler Mitmenschen. Womit er auch die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung von uns allen stellt. Er behandelt diese Fragen stillschweigend, ohne zu protestieren, ohne Forderungen zu stellen, um niemanden zu behelligen. Andererseits darf man annehmen, dass M. de A., und vor allem Machado, durchaus ihre Leser behelligen wollten, nicht mit einer politischen Debatte, sondern mit kurzen Streiflichtern auf das „Elend der Welt“.

Sicherlich würde der Geheimrat Aires die pauschalen Thesen Adornos zu dieser Thematik nicht billigen, aber anregend finden: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ (*Minima Moralia*, n° 18), und: „wie unmöglich das Zusammenleben der Menschen unter den gegenwärtigen Verhältnissen geworden ist“ (*Minima Moralia*, n° 16). Aires, als Pragmatiker mit langer Lebenserfahrung, vermeidet eindeutige Definitionen dessen, was richtig und falsch sei, wenn es um moralische und ästhetische Dinge geht. Er würde derart apodiktischen Aussagen misstrauen, als unangemessen im Hinblick auf die Komplexität, Unübersichtlichkeit und Mehrdeutigkeit der Welt. Außerdem wären derart pessimistische Sätze ohne jede versöhnliche und aufmunternde Geste, ohne auch nur eine Prise Humor, eine Entmutigung und fast eine Beleidigung für die Mehrheit der Menschheit. Denn leben muss und will man, und solange es unmöglich scheint, das falsche Leben zu einem richtigen zu machen, machen, ist es verständlich, dass Aires und seine Freunde versuchen, ein halbwegs richtiges, gutes, glückliches Leben in ihrem ‘falschen’ Mikrokosmos zu führen; wobei sie allerdings, mit Ausnahme des Erzählers, das Elend der Welt verschweigen, ausblenden, verdrängen.

Cortesia – um desejo de bem servir

“Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei” (09/01/1888). Assim o narrador, depois de ter vivido durante décadas no exterior, não apenas declara seu apego ao Brasil e ao Rio de Janeiro, mas também seu apego quase ‘existencialista’ ao aqui e agora, à vida e ao convívio com as pessoas que o acaso parcialmente lhe destinou e que parcialmente ele mesmo escolheu.

Todos no microcosmo lidam com possíveis fontes de insatisfação, aflição e saudade. Não há nenhuma família ‘completa’, predominam viúvos e viúvas vivendo sozinhos; só um deles, Campos, tem um filho adolescente. O único casal existente no início da trama, os Aguiares, suprem o ‘déficit’ de não ter filhos pela ‘adoção’ de dois jovens, depois de ter ‘adotado’ um cachorro de estimação. Fidélia, que perdeu a mãe, tendo sido expulsa da casa pelo pai, e tendo perdido o primeiro marido, passa a viver com seu tio Campos, depois com os Aguiares, e acaba se casando de novo.

Na procura por uma vida boa, o que ajuda as pessoas é a observação de “costumes”, individuais e sociais, próprios e alheios, e não deve ser por acaso que esse vocábulo aparece 35 vezes. Todos cultivam certos hábitos e rituais conviviais; Aires ‘conversa’ com seu memorial, faz visitas de cortesia a diplomatas e antigos colegas; todos se visitam regularmente, fazem passeios juntos, na praia do Flamengo e alhures, se mandam bilhetes e cartas, não só nos aniversários.

Höflichkeit – ein Wunsch zum Erweisen guter Dienste

„Hier bin ich, hier leb ich, hier sterb ich“ (09.01.1888). So erklärt der Erzähler, nachdem er Jahrzehnte im Ausland gelebt hat, nicht nur seine Anhänglichkeit an Brasilien und Rio de Janeiro, sondern auch seine quasi ‚existenzialistische‘ Wertschätzung für das Hier und Jetzt, das Leben und Zusammenleben mit den Menschen, die teils ihm der Zufall zugeführt, teils er selbst sich ausgewählt hat.

Alle im Mikrokosmos haben mit möglichen Quellen der Unzufriedenheit, des Kammers und der Wehmut oder Sehnsucht zu tun. Es gibt keine ‚vollständige‘ Familie, die meisten Figuren sind alleinlebende Witwer oder Witwen; nur einer von ihnen, Campos, hat einen halbwüchsigen Sohn. Das einzige Paar zu Beginn der Handlung, die Aguiars, kompensieren das ‚Defizit‘ der Kinderlosigkeit durch die ‚Adoption‘ zweier junger Leute, nachdem sie zuvor einen Hund ‚adoptiert‘ haben. Fidélia, die früh die Mutter und später auch ihren ersten Ehemann verloren hat, zieht, vom Vater verstoßen, zu ihrem Onkel Campos, dann zu den Aguiars und vermählt sich schließlich erneut.

Was den Menschen bei der Suche nach einem guten Leben hilft, ist die Beobachtung von Gepflogenheiten und Sitten, individuellen und gesellschaftlichen, eigenen und fremden, und gewiss nicht zufällig kommt „costumes“ 35-mal vor. Alle Figuren pflegen gewisse Gewohnheiten und Rituale der Geselligkeit; Aires ‚unterhält sich‘ mit seinem Tagebuch, macht Höflichkeitsbesuche bei ehemaligen Kollegen; alle besuchen einander regelmäßig, unternehmen gemeinsame Spaziergänge am Strand von Flamengo und anderswo, schicken einander Billets und Briefe, nicht nur an Geburtstagen.

Os Aguiares, em sua casa com jardim, um quase *locus amoenus*, formam uma espécie de centro do círculo de amigos, com reuniões regulares para conversações sobre viagens, literatura e outras artes, para jogos de cartas, atividades musicais, e festas, menos para falar sobre negócios ou política. O jardim, um dos motivos preferidos de Fidélia como pintora, constitui, como principal ponto de encontro dos vivos, um contraponto ao Cemitério de Botafogo. Mas tem algo em comum com este, sendo também local de sepultura: do “terceiro filho” dos Aguiares, do seu cachorro querido. Poderia surpreender que esse jardim, de papel tão central no romance, nunca fosse descrito e que mesmo assim acreditamos conhecê-lo. Os amigos, em constelações variáveis, também se encontram em outras casas, do narrador, de Rita, de Campos por exemplo, e com surpreendente frequência casualmente em espaços públicos, na Rua do Ouvidor, no Largo de São Francisco, ou em um bonde. Outros lugares procurados com alguma regularidade são o cemitério de Botafogo e a igreja matriz da Glória, no Catete, principalmente por Carmo e Fidélia. Aires e seus amigos sabem apreciar as belezas paisagísticas do Rio de Janeiro, as praias na baía, a vista das Paineiras para a cidade e o mar.

Na medida em que vão estreitando relações, os personagens não só apertam as mãos, mas se abraçam; as mulheres podem também beijar-se, e todos se confirmam regularmente a saudade e o prazer de se rever. Em caso de doenças, não raras em pessoas idosas, os amigos e conhecidos se visitam, se ajudam, se mandam recados. Essa convivialidade intergeracional é particularmente bem-vinda para os idosos que vivem sozinhos, antídoto contra a solidão e o envelhecimento.

Die Aguiars, in ihrem Haus mit Vorgarten, einem *Locus amoenus*, bilden einen Mittelpunkt des Freundeskreises, mit regelmäßigen Zusammenkünften, zu Unterhaltungen über Reisen, Literatur und andere Künste, zu Kartenspiel, Hausmusik, Festen, weniger, um über Geschäfte und Politik zu reden. Der Garten, ein Lieblingsmotiv der malenden Fidélia, bildet als hauptsächlicher Treffpunkt der Lebenden einen Kontrapunkt zum Friedhof von Botafogo. Doch hat er mit diesem etwas gemein, er ist auch ein Begräbnisplatz: des "dritten Kindes" der Aguiars, ihres geliebten Hundes. Man könnte sich wundern, dass dieser Garten, mit seiner so zentralen Rolle im Roman, niemals beschrieben wird und wir ihn dennoch zu kennen meinen. Die Freunde, in wechselnden Konstellationen, treffen sich auch in anderen Wohnungen, beim Erzähler, bei Rita, bei Campos zum Beispiel, und mit überraschender Häufigkeit außerdem zufällig an öffentlichen Orten, zum Beispiel in der Rua do Ouvidor, auf dem Largo de São Francisco, oder in einer Straßenbahn. Andere häufig aufgesuchte Orte sind der Friedhof von Botafogo und die Hauptkirche Matriz da Glória, an der Praça do Machado, vor allem besucht von Carmo und Fidélia. Aires und seine Freunde wissen die landschaftlichen Schönheiten von Rio de Janeiro zu schätzen, die Strandstraße an der Bucht, die Viertel Catete und Flamengo, den Blick von der Paineiras-Straße im Tijuca-Gebirge auf Stadt und Meer.

In dem Maße, wie sich die Beziehungen enger gestalten, drücken sich die Menschen nicht nur die Hand, sondern umarmen sich; die Frauen geben sich auch einen Kuss, und alle versichern sich regelmäßig ihren Wunsch und ihr Vergnügen, sich wiederzusehen. Im Falle von Erkrankungen, nicht selten bei älteren Herrschaften, besuchen sich die Freunde, helfen sich, schicken sich Nachrichten. Dieses Miteinander unter den Generationen ist vor allem den alleinlebenden Älteren willkommen, ein Gegengift gegen Alterseinsamkeit.

Apesar de diferenças de temperamento, instrução e gosto estético, existem entre os personagens afinidades quanto a atitudes e modos de comportamentos, que contribuem para um convívio agradável. São qualidades pessoais e valores interpessoais expressas por palavras-chave do campo semântico da sociabilidade e da afetividade que neste romance é mais rico qualitativa e quantitativamente do que em outras obras do autor, com termos como “cortesia”, “apeço”, “amizade”⁴.

Todas essas formas de convivialidade têm como princípio fundamental, como denominador comum, como intersecção: a cortesia – em seus mais variados graus de afeto. Talvez se possa ler o romance, também, como uma implícita, mas instigante reflexão poética sobre a cortesia, aqui conotada com a benevolência, e sobre sua forma mais sublime: a graça. Notável o papel que estas duas formas de caráter e de sociabilidade desempenham no romance, sendo a cortesia – algumas vezes chamada de “polidez” – representada, junto com a compostura, principalmente por Aires, Aguiar e Tristão, a graça por Carmo e Fidélia.

Pode-se discernir na atuação e na conversação dos personagens o esboço de um imperativo não categórico – sendo a vida multiforme demais para ser categorizada –, de um princípio ético-pragmático, uma diretriz de convivialidade e sociabilidade, que seria preceito de uma cortesia conjugada com benevolência: “Age de tal maneira que não ofendas nem prejudiques os teus conviventes, mas que, preferencialmente, lhes faças um prazer ou um benefício”. Naturalmente, em casos de grosseiro desrespeito, ameaça ou violência, como no papel do barão do café, esse ‘imperativo’ de uma cortesia amável não se poderia aplicar.

4 Outras palavras-chave desse campo semântico: “respeito”, “polidez”, “compostura”, “discrição”, “delica-deza”, “simpatia”, “afeto”, “afeição”, “ternura”, “carinho”, “graça”, “felicidade” e “amor”. “Amigo” e “amiga” ocorrem 102 vezes, “afeição” 29, “graça” 36, “feliz” e “felicidade” 43 vezes.

Trotz der Unterschiede in Temperament, Bildung und ästhetischem Geschmack existieren unter den Menschen Gemeinsamkeiten im Hinblick auf Haltungen und Verhaltensweisen, die zu einem angenehmen Umgang beitragen. Es sind menschliche Qualitäten und zwischenmenschliche Werte, ausgedrückt in Schlüsselwörtern aus dem Wortfeld der Geselligkeit und des Gefühlslebens, das in diesem Roman reicher besetzt ist, qualitativ und quantitativ, als in anderen Werken des Autors, mit Begriffen wie „Höflichkeit“, „Wertschätzung“, „Freundschaft“⁴.

Alle diese Formen der Konvivialität haben als Grundprinzip, als gemeinsamen Nenner, als Schnittmenge: die Höflichkeit – in ihren unterschiedlichsten Graden der Gewogenheit. Vielleicht lässt sich der Roman, auch, lesen als eine implizite, aber inspirierende Reflexion mit poetischen Mitteln über die Höflichkeit, hier konnotiert mit Wohlwollen, und über ihre sublimste Form: die Grazie. Bemerkenswert die Rolle, die diese beiden Charakter- und Geselligkeitsformen im Roman spielen, wobei die Höflichkeit, auch „Zuvorkommenheit“ genannt, zusammen mit der „Beherrschtheit“ vor allem von Aires, Aguiar und Tristão vertreten wird, die „Grazie/Anmut“ von Carmo und Fidélia.

Im Handeln und Reden der Figuren lässt sich ein Ansatz zu einem Imperativ erkennen, einem nicht-kategorischen – da das Leben allzu vielgestaltig ist, um in Kategorien erfasst zu werden –, zu einem ethisch-pragmatischen Prinzip, einer Leitlinie der Zusammenlebigkeit und Geselligkeit, zu einem Gebot der wohlwollenden Höflichkeit: ‚Handle so, dass du deine Mitmenschen nicht kränkst oder schädigst, sondern im Gegenteil ihnen nach Möglichkeit einen Gefallen oder einen Nutzen erweist.‘ In Fällen von grober Rücksichtslosigkeit, Bedrohung oder Gewaltanwendung, wie in der Rolle des Kaffeebarons, lässt sich dieser ‚Imperativ‘ der liebenswürdigen Höflichkeit selbstverständlich nicht anwenden.

4 Andere Schlüsselwörter dieses Wortfelds sind: „Respekt“, „Zuvorkommenheit“, „Beherrschtheit“, „Takt“, „Zartsinn“, „Sympathie“, „Zuwendung“, „Zuneigung“, „Zartheit“, „Zärtlichkeit“, „Grazie“, „Glück“ und „Liebe“. „Freund“ und „Freundin“ kommen 102-mal vor, „Zuneigung“ 29, „Grazie“ 36, „glücklich“ und „Glück“ 43-mal.

A premissa dessa convivialidade é o reconhecimento e o respeito mútuo, o que significa aceitação de certos limites, distâncias, formalidades até em relações de amizade, afetividade e intimidade: “A ternura não embarga a discrição nem esta diminui aquela” (26/05/1889). Os homens se referem às damas, apesar da estreita amizade, como “dona Carmo”, “dona Fidélia” etc. Até Aguiar como “pai de estimação”, e Tristão como noivo, quando falam de Fidélia, usam essas formas de tratamento. E os homens quase sempre são tratados de “senhor”, “doutor”, “desembargador”, “conselheiro”, mesmo por amigos. Evidentemente, quase todos se tratam de “o senhor” e “a senhora”, inclusive Aires falando com Fidélia, Tristão, os Aguiares, e assim por diante.

Não deve ser por acaso que um romance em que a cortesia desempenha papel tão central, tenha como narrador-protagonista um velho diplomata, pois a cortesia é tida como uma virtude básica da diplomacia: respeito mútuo entre partes muitas vezes distantes, diversas, ou até inimigas, mas interessadas ou obrigadas a manter ou criar relações pragmáticas, em negociar e cooperar, em uma pacífica convivialidade no plano internacional. Machado concordaria certamente com o filósofo Thomas Macho que chama a cortesia “um conceito sociocultural elementar”, “linguagem de uma sociedade mundial”, hoje em dia ainda mais importante do que no final do século XIX.

A dissimulação e a mentira podem também contribuir para negociações com resultado positivo para ambos os lados. Na inimizade entre o Barão de Santa Pia e a filha Fidélia, intervém um jurista ‘diplomático’, Campos, que tenta com cortesia e tato mediar uma paz, inventando saudades ao pai com que Fidélia teria incumbido o tio:

Die Prämisse dieser Konvivialität ist die gegenseitige Anerkennung und Achtung, also auch die Akzeptanz gewisser Grenzlinien, Abstände, Förmlichkeiten sogar in Beziehungen der Freundschaft, Zuneigung und enger Vertrautheit: „Die Zärtlichkeit tut dem Taktgefühl keinen Abbruch, noch wird dieses durch jene gemindert“ (26.05.1889). Die Männer sprechen von den Damen, trotz enger Freundschaft, als von „Dona Carmo“, „Dona Fidélia“ und so weiter. Sogar Aguiar als „Ehrevater“ und Tristão als Verlobter benutzen, wenn sie von Fidélia sprechen, diese Höflichkeitsformeln. Und die Männer werden fast immer als „Herr“, „Doktor“, „Obergerichtsrat“, „Geheimrat“ angedeutet oder erwähnt, selbst von Freunden. Dass die meisten sich mit „o senhor“ und „a senhora“ anreden, sich also siezen, ist ohnehin selbstverständlich, auch zum Beispiel, wenn Aires mit Fidélia, Tristão, den Aguiars und so weiter spricht.

Es dürfte kein Zufall sein, dass ein Roman, in dem die Höflichkeit eine so zentrale Rolle spielt, als Erzähler einen alten Diplomaten hat, denn sie gilt als eine grundlegende Tugend der Diplomatie: wechselseitiger Respekt zwischen oftmals sehr entfernten, verschiedenartigen oder gar verfeindeten Parteien, die jedoch interessiert oder genötigt sind, pragmatische Beziehungen zu bewahren oder aufzubauen, zu verhandeln und zusammenzuarbeiten, in einem friedlichen Miteinander auf internationaler Ebene. Machado würde gewiss dem Philosophen Thomas Macho zustimmen, der die Höflichkeit „als ein soziokulturelles Grundkonzept“ bezeichnet, als „Sprache einer Weltgesellschaft“, heute wichtiger noch als am Ende des 19. Jahrhunderts.

Auch Verstellung und Lüge können zu einem für beide Seiten positiven Verhandlungsergebnis beitragen. In der Feindschaft zwischen dem Baron von Santa Pia und seiner Tochter Fidélia interveniert ein ‚diplomatischer‘ Jurist, Campos, der mit Höflichkeit und Diskretion einen Frieden zu vermitteln sucht, indem er Grüße Fidélias an ihren Vater erfindet, mit dem sie ihn beauftragt habe:

“Creio que meu irmão já vai amansando. A última vez que me escreveu, depois de falar muito mal do imperador e da princesa, não lhe esqueceu dizer que ‘agradecia as lembranças mandadas’. Fidélia não lhe mandara lembranças, estava ainda no Flamengo; eu é que as inventei na minha carta para ver o efeito que produziriam nele.”
(16/05/1888)

Evidentemente, praticar a cortesia, pressupõe considerável disposição e competência hermenêutica, pois cada um dos conviventes, em sua conduta com os outros, deve ter a boa vontade e a capacidade de sondar, ponderar, compreender o caráter, o estado atual e as intenções de seus interlocutores, as normas e costumes do grupo e da cultura a que pertencem, a situação momentânea e o lugar em que interatuam. Ou seja, em todos os tipos de cortesia e graus de afetividade não basta conhecer regras e etiquetas; é preciso ter conhecimentos contextualizadores, circunspeção e o senso daquilo que no romance é chamado de “discrição” e “delicadeza”, tato, tino, faro, sensibilidade sutil que se aproxima da “ternura”, aquilo que em alemão também poderia ser chamado de *Fingerspitzengefühl* (sensibilidade na ponta dos dedos).

A importância desse tato é evidenciada em um momento de sua constrangedora ausência, quando um amigo dos Aguiares, durante a festa de bodas de prata do casal, diz uma frase bem-intencionada e talvez até verdadeira da qual devia saber que ela soa dolorida aos anfitriões:

Um dos convivas – sempre há indiscretos –, no brinde que lhes fez aludiu à falta de filhos, dizendo “que Deus lhes negara para que eles se amassem melhor entre si”. (25/01/1888)

„Ich glaube, mein Bruder sänftigt sich schon allmählich. In dem letzten Brief, den er mir schrieb, hat er nicht versäumt, nachdem er gegen den Kaiser und die Prinzessin Isabel gewettert hatte, ‚Dank für Fidélias Grüße‘ zu bestellen. Fidélia hatte ihm gar keine Grüße geschickt, sie wohnte damals noch in Flamengo; ich selbst hatte die Grüße in meinem Brief erfunden, um zu sehen, welche Wirkung sie auf ihn machen würden“. (16.05.1888)

Selbstverständlich setzt die Praxis der Höflichkeit erhebliche hermeneutische Begabung und Kompetenz voraus, denn alle Beteiligten, im Umgang mit den anderen, bedürfen des guten Willens und der Fähigkeit zum Sondieren, Abwägen, Verstehen des Charakters, der aktuellen Verfassung und der Absichten ihrer Gesprächspartner, der Normen und Gepflogenheiten der Gruppe und der Kultur, zu der diese gehören, der momentanen Situation und Örtlichkeit, in der sie interagieren. Das heißt, in allen Arten von Höflichkeit und Graden der Gewogenheit genügt es nicht, die Regeln und Etikette zu kennen; man benötigt auch Hintergrundwissen, Umsicht, und das, was im Roman „Takt“ und „Zartsinn“ genannt wird, Feingefühl, Einfühlungsvermögen, Witterung, eine subtile Sensibilität, die sich der „Zartheit“ nähert, im Deutschen auch ‚Fingerspitzengefühl‘ genannt.

Die Wichtigkeit solchen Taktes wird im Augenblick seines peinlichen Fehlens deutlich, als ein Freund der Aguiars beim Fest ihrer Silberhochzeit einen gutgemeinten und vielleicht sogar wahren Satz ausspricht, von dem er wissen müsste, dass er den Gastgebern schmerzvoll klingt:

Einer der Gäste – taktlose Menschen gibt es überall – spielte in einem Trinkspruch auf die fehlenden Kinder an und sagte: »Gott hat sie ihnen versagt, damit sie einander umso inniger lieben«. (25.01.1888)

O próprio Aires esquece alguma vez sua habitual delicadeza quando, no aniversário da batalha de Sedan, pede para Fidélia tocar uma música de Wagner em comemoração da vitória prussiana contra a França, de 1870. Seria uma paródia do abuso propagandístico da cultura pela política? Ou paródia do nacionalismo wagneriano que se radicalizou justamente com a guerra franco-alemã de 1870-71? De qualquer forma, Fidélia não gosta da sugestão, por ser francófila, e provavelmente por achar estranho festejar por meio de uma música, seja qual for, a morte de milhares de homens (02/09/1888).

Para todas as formas de cortesia, até a mais cordial, vale a observação de Schopenhauer: que ela seria uma “máscara de gentileza”, a fim de encobrir os nossos egoísmos e facilitar o trato cotidiano, para proveito recíproco. A cortesia não só admite, mas exige cumprimentos, eufemismos, exageros, silenciamentos, dissimulações, e outras pequenas hipocrisias, para criar um clima agradável e evitar constrangimentos. A impressão que se pode ter como leitor de que todo mundo está dissimulando neste romance, não é errada, mas a dissimulação não necessariamente é sinal de falsidade, hipocrisia, egoísmo, mas é também, e predominantemente, sinal de respeito e da procura por uma convivência conforme preceitos da cortesia combinada com boa vontade.

Apesar da onipresença da dissimulação, da dúvida e suspeita, inclusive da riqueza vocabular do respectivo campo semântico, o que chama atenção, por outro lado, é a forte tendência oposta, ou seja, a curiosidade, o interesse por explicações, confissões, revelações, embora comunicadas frequentemente com ressalvas, a procura do esclarecimento e da verdade, das interligações entre os fenômenos diversos da realidade. Um certo interesse ‘cognitivo’, que se manifesta em palavras-chave como “verdade”, “verdadeiro”, “perguntar”, “saber”, “confessar”, “confissão”, “descobrir”, “explicar”, e outras.

Aires selbst vergisst sein gewohntes Taktgefühl, als er, am Sedantag, Fidélia bittet, zum Gedenken des preußischen Sieges über Frankreich von 1870 ein Stück von Wagner zu spielen. Wäre das eine Parodie auf den Missbrauch der Kultur durch die Politik? Oder auf den Wagnerschen Nationalismus, der sich mit dem deutsch-französischen Krieg von 1870-71 radikalisierte? Jedenfalls missfällt der Vorschlag Fidélia, da sie frankophil ist und es zudem wohl seltsam fände, mit einer Musik, welche auch immer es sei, den Tod von Tausenden von Menschen zu feiern (02.09.1888).

Für alle Formen der Höflichkeit, selbst für die herzlichste, gilt die Beobachtung Schopenhauers, sie sei eine „Maske der Freundlichkeit“, dazu bestimmt, unsere Egoismen zu verdecken und den täglichen Umgang zu erleichtern, zum gegenseitigen Nutzen. Die Höflichkeit lässt Komplimente nicht nur zu, sondern erfordert sie, Euphemismen, Übertreibungen, Verheimlichungen, Verstellungen und andere kleine Heucheleien, um ein angenehmes Klima zu schaffen und Verlegenheiten zu vermeiden. Der Eindruck, den man als Leser bekommen kann, dass alle Welt in diesem Roman sich verstelle, ist nicht unrichtig, doch bedeutet Verstellung nicht zwangsläufig Falschheit, Heuchelei, Ichsucht, sondern auch, und vielleicht überwiegend, Achtung und Rücksicht, Suche nach einem Miteinander, entsprechend den Geboten einer wohlwollenden Höflichkeit.

Der Allgegenwart der Verstellung, des Zweifels und Verdachtetes, samt dem Vokabelreichtum auf dem entsprechenden Wortfeld, widerspricht eine starke Gegenteilendenz: Neugier, Interesse an Erklärungen, Bekenntnissen, Enthüllungen, wenn auch oft mit Vorbehalten mitgeteilt, Suche nach Aufklärung und Wahrheit, nach dem Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Phänomenen der Wirklichkeit. Ein gewisses ‚Erkenntnisinteresse‘, das sich in Schlüsselwörtern äußert, wie „Wahrheit“, „wahrhaftig“, „fragen“,

Formas de cortesia

A cortesia puramente formal, ‘diplomática’, sem nenhum vínculo afetivo, quase não aparece no romance, a não ser, talvez no trato com Cesária e seu marido, pois no microcosmo do romance, todos são amigos ou conhecidos. Um grau menos afetivo de cortesia, uma cortesia-benevolência, é praticada por Aires nos seus primeiros encontros com aqueles que depois vão ser seus amigos, os Aguiares, Fidélia, Tristão e Campos.

Uma cortesia mais amistosa é cultivada por Aires e Carmo, quando eles já são amigos, por exemplo, em um encontro no qual também está presente Rita. Carmo, em meio a uma conversa animada sobre seus filhos postiços, abandona, movida pela cortesia, esse assunto, para não entediar os seus interlocutores. Aires, movido pela mesma cortesia, retorna ao mesmo tema porque intui que este é o desejo da anfitriã – uma troca de delicadezas:

Cuido que quisesse mostrar-me as cartas do rapaz, uma só que fosse, ou um trecho, uma linha, mas o temor de enfadar fez calar o desejo. [...] Tornamos à viúva [Fidélia], depois voltamos a Tristão, e ela só passou a terceiro assunto porque a cortesia o mandou; eu, porém, para ir com a alma dela, guiei a conversa novamente aos filhos postiços. Era o meu modo de ser cortês, com a boa senhora. (23/06/1888)

„wissen“, „bekennen“, „Bekanntnis“, „entdecken, „erklären“, und anderen.

Formen der Höflichkeit

Die rein formale, ‚diplomatische‘ Höflichkeit, ohne jedes affektive Band, kommt im Roman beinahe gar nicht vor, denn in seinem Mikrokosmos sind alle Figuren miteinander bekannt oder sogar befreundet. Einen mäßig herzlichen Grad von Höflichkeit, eine wohlwollende Höflichkeit, bekundet Aires bei seinen ersten Treffen mit denen, die später seine Freunde werden, den Aguiars, Fidélia, Tristão und Campos.

Eine freundschaftlichere Höflichkeit pflegen Aires und Carmo, als sie sich schon näher kennen, zum Beispiel bei einem Treffen, an dem auch Rita teilnimmt. Carmo, mitten in einem angeregten Gespräch über ihre Ersatzkinder, verlässt dieses Thema aus Gründen der Höflichkeit, um ihre Gesprächspartner nicht zu langweilen. Aires, aufgrund derselben Höflichkeit, kehrt zu demselben Thema zurück, weil er spürt, dass ebendies der Wunsch der Gastgeberin ist – ein Austausch von Zartgefühlen:

Ich vermute, sie wollte mir die Briefe des jungen Mannes zeigen, und sei es auch nur einen einzigen, eine Passage, eine Zeile, doch die Befürchtung, lästig zu fallen, brachte ihren Wunsch zum Schweigen. So schien es mir, und so lasse ich es hier stehen. Wir kamen auf die Witwe [Fidélia] zurück, dann wieder auf Tristão, und zu einem dritten Thema ging Dona Carmo nur deshalb über, weil die Höflichkeit es gebot; ich aber, um mit ihrer Seele zu gehen, lenkte die Unterhaltung erneut auf ihre Ersatzkinder. Dies war meine Art der Höflichkeit gegenüber der guten Dame. (23.06.1888)

Os dois desenvolvem uma cortesia que ‘vai com a alma do outro’, que se conjuga portanto com simpatia, empatia e tato, poderíamos chamá-la cortesia-amizade. Apesar da grande proximidade afetiva ela mantém alguma distância e formalidade, também uma certa dissimulação, benigna; pois cada um aparenta que o favor que faz ao outro seja de seu próprio interesse.

Uma cortesia mais íntima e amorosa caracteriza a assistência que Tristão, recém-apaixonado, presta a Fidélia, com uma polidez que o narrador associa com a graça:

[Fidélia] confessou que estava cansada, e cuidou de recolher os pincéis e cobrir a pintura, ajudada nisso pelo moço Tristão, que o fazia com a mesma graça que ela, e um desejo de bem servir, que é a alma da polidez. (11/11/1888)

Aires acha “muita compostura e alguma dissimulação em Tristão” (22/09/1888), sendo aquela conotada mais positivamente do que esta, mas as duas são indispensáveis para o autocontrole e a autoencenação, sem as quais não há cortesia. A compostura fortalece o respeito e o autorrespeito, a manifestação de firmeza, determinação e autoridade, assumindo aqui de certa forma o papel atribuído por Schiller à dignidade, que deve complementar a graça, em seu ensaio *Sobre Graça e Dignidade*.

Beide Gesprächspartner entwickeln eine Höflichkeit, die „mit der Seele des anderen geht“, die sich also mit Sympathie, Empathie und Takt verbindet, wir könnten sie freundschaftliche Höflichkeit nennen. Zu dieser gehört, trotz der großen affektiven Nähe zwischen den Beteiligten, einige Distanz und Förmlichkeit, zudem eine gewisse, wenn auch gutwillige Verstellung; denn ein jeder gibt vor, die dem andern erwiesene Gefälligkeit liege in seinem eigenen Interesse.

Eine innigere und liebevollere Höflichkeit kennzeichnet die Hilfestellung, die Tristão, seit kurzem verliebt, Fidélia leistet, mit einer Zuvorkommenheit, die der Erzähler mit der Grazie in Verbindung bringt:

Sie [Fidélia] gestand, sie sei müde, und schickte sich an, die Pinsel einzusammeln und das Gemälde abzudecken, unterstützt vom jungen Tristão, der dies mit derselben Anmut tat wie sie, und mit dem Wunsch, gute Dienste zu leisten, der die Seele der Zuvorkommenheit ist. (11.11.1888)

Aires findet „viel Beherrschtheit und einige Verstellung in Tristão“ (22.09.1888), wobei erstere positiver konnotiert ist als letztere, jedoch sind beide Charaktereigenschaften unentbehrlich für die Selbstkontrolle und Selbstinszenierung, ohne welche es keine Höflichkeit gibt. Die Beherrschtheit oder Gefasstheit stärkt die Achtung und die Selbstachtung, die Bekundung von Festigkeit, Entschlossenheit und Autorität, und übernimmt hier gewissermaßen die Rolle, die Schiller der Würde zuweist, welche die Anmut oder Grazie ergänzen soll, wie er in seinem Essay *Über Anmut und Würde* ausführt.

Tristão sabe combinar a compostura e dissimulação com a graça, de que faz parte seu talento musical. Ele, em sua conduta, não se rege unicamente pela racionalidade meio-fim, mas também por valores imateriais, pelo prazer de um gesto generoso. Logo depois de chegar ao Rio de Janeiro, ele se lembra de um velho sacerdote, pobre, o padre Bessa, que o batizou e foi amigo de sua família. Procura-o em um subúrbio e convida-o para a casa e a mesa dos Aguiares, pedindo-lhe até, no ano seguinte, que celebre a missa de seu casamento com Fidélia, na Matriz da Glória, igreja de classe alta, um agradecimento recíproco. Uma tal prova de saudade, gratidão e “intenção de fazê-lo feliz” (08/05/1889), transcendendo diferenças de classe, seria quase impensável nos romances anteriores do autor, basta pensar na sistemática ingratidão de Brás Cubas nas *Memórias Póstumas*, ou de Palha em *Quincas Borba*.

Podemos observar, portanto, pelo menos quatro tipos de cortesia ou polidez: a cortesia-benevolência, a cortesia-amizade, a cortesia-graça e a cortesia-gratidão. Machado empreende, em sua última obra, uma ampliação do leque semântico dos termos “cortesia” e “polidez”, rumo a uma ética e estética não-instrumental, da afeição e da graça.

Uma cortesia à parte, entre formal e benevolente, é praticada numa relação hierárquica. Aires trata seu criado José com um respeito e tato que devia ser raríssimo tanto na realidade extraliterária como na obra de Machado, embora pareça bastante sábio: mesmo depois de ser furtado pelo criado, o patrão desiste não só da repreensão ou da aplicação de normas penais, mas até de qualquer indício de que percebeu a infração, para evitar a humilhação do ladrão:

Tristão weiß die Beherrschtheit und Verstellung mit der Anmut zu verbinden, zu der auch sein musikalisches Talent gehört. In seinem Verhalten richtet er sich nicht ausschließlich nach einer Zweck-Mittel-Rationalität, sondern auch nach immateriellen Werten, dem Vergnügen an einer Geste der Großmut. Gleich nach seiner Ankunft in Rio de Janeiro erinnert er sich an einen alten, fast mittellosen Priester, den Pfarrer Bessa, der ihn getauft hat und ein Freund seiner Familie war. Er sucht ihn in einem Vorstadtviertel auf und lädt ihn ins Haus und an den Tisch der Aguiars, bittet ihn im folgenden Jahr sogar, seine Trauung mit Fidélia zu zelebrieren, in der Matriz da Glória, einer Kirche der gehobenen Gesellschaft in Catete. Beide erweisen einander eine Gunst, wobei die Initiative von Tristão ausgeht, der, in der Ideologie der Klassengesellschaft, mehr gibt als nimmt. Ein solches Beispiel für Sehnsucht, Dankbarkeit und „Absicht, ihn glücklich zu machen“ (08.05.1889), über Klassengrenzen hinweg, würde man in den vorhergehenden Romanen des Autors vergeblich suchen, man denke nur an die systematische Undankbarkeit von Brás Cubas in den *Posthumen Memoiren* oder von Palha in *Quincas Borba*.

So können wir mindestens vier Arten von Höflichkeit oder Zuvorkommenheit erkennen: die wohlwollende Höflichkeit, die freundschaftliche Höflichkeit, die anmutvolle Höflichkeit und die dankerfüllte Höflichkeit. Auf diese Weise unternimmt Machado in seinem letzten Werk eine Erweiterung des Bedeutungsspektrums von „Höflichkeit“, „Zuvorkommenheit“ oder „Artigkeit“, hin zu einer nicht instrumentellen Ethik und Ästhetik der Zuneigung und der Anmut.

Eine gesonderte Höflichkeit, zwischen der formalen und der wohlwollenden, wird in einer hierarchischen Beziehung praktiziert. Aires behandelt seinen Diener José mit einem Respekt und Takt, der in der außerliterarischen Wirklichkeit wie auch im Werk von Machado vermutlich sehr selten vorkam, obwohl er ziemlich weise scheint: Selbst nachdem er von seinem Diener bestohlen wurde, verzichtet der Dienstherr nicht nur auf einen Verweis oder auf die Anwendung strafrechtlicher Normen, sondern auch auf jeden Hinweis, dass er diese Übertretung überhaupt bemerkt hat, um dem Dieb eine Demütigung zu ersparen:

Não me zanguei com ele; tratei de acautelá-lo os níqueis, isso sim; mas, para que não se creia descoberto, lá deixo alguns, uma vez ou outra, que ele pontualmente diminui; não me vendo zangar é provável que me chame nomes feios, descuidado, tonto, papalvo que seja... Não lhe quero mal do furto nem dos nomes. Ele serve bem e gosta de mim; podia levar mais e chamar-me pior. (17/10/1888)

Em outra oportunidade, José mente ao seu patrão, que nem por isso perde o apreço pelo criado, apesar ou talvez até por conta de suas malandragens, pois sabe que estas não prejudicam sua virtude nuclear de bem servir:

Era mentira; [...] mas, como ele é hábil, engenhoso, cortês, grave, amigo de seu dever, – todos os talentos e virtudes, – preferiu mentir nobremente a confessar a verdade. Eu nobremente lho perdoei e fui dormir antes de jantar. (09/09/1888)

O conselheiro reage com serenidade e transigência às pequenas infrações e descortesias de José, sem cair em relativismo ou cinismo. Parecido com um juiz circunspecto, leva em consideração circunstâncias atenuantes, a baixa energia criminal do delinquente, e seus antecedentes de bom servidor. Além disso, não é impossível que Aires, com seu olhar aguçado para as profundas desigualdades deste mundo, no fundo esteja achando injusta a diferença social entre ele mesmo e o criado, julgando os furtos um meio de ligeiramente ‘corrigir’ essa injustiça estrutural, uma minúscula ‘redistribuição de renda’. Ambos nisso respeitam, “nobremente”, certos limites, o criado nas suas transgressões, o patrão em suas tentativas de impedi-las; ambos permanecem corteses e generosos. Aires até faz uso de uma modalidade especial da graça, no sentido quase religioso ou majestoso de perdão e de agradecimento.

Ich habe ihn nicht ausgezankt, wohl aber mich bemüht, auf die Nickel achtzugeben; doch damit er sich nicht entdeckt glaubt, lasse ich in den Westen dann und wann ein paar Münzen stecken, deren Anzahl er zuverlässig verringert; und da er mich nicht zanken sieht, belegt er mich wahrscheinlich mit Schimpfwörtern: leichtsinnig, töricht, einfältig, was auch immer... Wegen des Diebstahls oder der Beschimpfungen bin ich ihm nicht gram. Er dient mir gut und mag mich; er könnte mehr mitgehen lassen und schlimmer auf mich schimpfen. (17.10.1888)

Bei anderer Gelegenheit belügt José seinen Dienstherrn, der dennoch die Wertschätzung für seinen Diener nicht verliert, trotz oder gerade wegen seiner Schelmereien, denn er weiß, diese beeinträchtigen nicht seine Kerntugend, ihm gut zu dienen, und sie scheinen ihn zu amüsieren:

Das war gelogen, [...] doch, da er anständig ist, findig, höflich, ernsthaft, ein Freund seiner Pflicht, voller Talente und Tugenden, hat er lieber vornehm gelogen, als die Wahrheit zu gestehen. Ich habe ihm das vornehm verziehen und mich vor dem Abendessen schlafen gelegt. (09.09.1888)

Der Geheimrat reagiert mit Gelassenheit und Nachsicht auf José's kleine Übertretungen und Unhöflichkeiten, ohne in Relativismus oder Zynismus zu verfallen. Ähnlich wie ein umsichtiger Richter berücksichtigt er mildernde Umstände, die geringe kriminelle Energie des Delinquenten, seine bisherige gute Führung. Davon abgesehen ist es nicht ausgeschlossen, dass Aires, mit seinem scharfen Blick für die tiefen Ungleichheiten dieser Welt, den gesellschaftlichen Unterschied zwischen sich und dem Diener insgeheim ungerecht findet und daher die Diebstähle für ein Mittel hält, dieses strukturelle Unrecht leicht zu ‚korrigieren‘, im Sinne einer minimalen ‚Einkommensumverteilung‘. Beide respektieren dabei, „vornehmerweise“, gewisse Grenzen, der Diener in seinen Verfehlungen, der Herr in seinen Versuchen, diese zu verhindern; beide bleiben höflich und großmütig. Aires übt sogar eine besondere Art der *graça* aus, die ja nicht nur Anmut und Grazie, sondern auch Gnade bedeuten kann, in dem fast religiösen oder auch herrscherlichen Sinn von Vergebung und Begnadigung.

A generosidade do Conselheiro tem, além disso, um aspecto utilitário, podendo a cortesia, o tato, a aceitação da ambiguidade contribuir para se evitar conflitos improdutivos. A transigência e tolerância podem aparecer como virtudes políticas, por exemplo, quando Aires reprovava o ódio entre partidos, em nome da paz, invocando a generosidade da figura do imperador Carlos V, que perdoa a um rebelde e rival, Ernani, na ópera homônima de Verdi: “Eu não odeio nada nem ninguém, — *perdono a tutti*, como na ópera” (14/01/1888).

Há situações, em que certas veleidades malignas na alma das pessoas e nas relações humanas devem ser toleradas, pois julgá-las de acordo com o imperativo categórico de Kant poderia ser contraproducente, uma fonte de aflitos e conflitos. A realidade muitas vezes é ambígua e pede reações adequadas, flexíveis, e pragmáticas, a serem negociadas pelos interesses e agrados nossos e dos nossos conviventes. Machado já intuía o que ensina a moderna psicologia, para lidar com constelações dúbias e conflitantes: ‘a tolerância à ambiguidade’, que é também tolerância à diversidade de temperamento, caráter, hábito, interesse, gosto estético. Talvez a tolerância e o perdão possam até ser entendidas como formas secularizadas da graça divina.

Des Geheimrats Großmut hat, im Übrigen, einen Nützlichkeitsaspekt, da die Höflichkeit, der Takt, die Akzeptanz von Mehrdeutigkeit dazu beitragen können, unproduktive Konflikte zu vermeiden. Nachsicht und Toleranz treten auch als politische Tugenden auf, zum Beispiel, wenn Aires den Parteienhass in Brasilien missbilligt und sich dabei auf die Großmut der Figur des Kaisers Karl V. beruft, der einem Rivalen und Rebellen, Ernani, in Verdis gleichnamiger Oper verzeiht: „Ich hasse nichts und niemanden, – *perdono a tutti*, wie in der Oper“ (14.01.1888).

Es gibt Situationen, in denen gewisse böartige Anwendungen in der Seele der Menschen und den menschlichen Beziehungen toleriert werden sollten, denn sie mit der Schärfe der Gesetze verfolgen oder mit dem kategorischen Imperativ von Kant beurteilen könnte zweckwidrig sein, eine Quelle von Kummer und Konflikten. Die Wirklichkeit ist vielfach doppelbödig und verlangt nach angemessenen, flexiblen und pragmatischen Antworten, auszuhandeln nach unseren eigenen Interessen und Vorlieben, und nach denen unserer Mitmenschen. Machado ahnte schon, was nötig ist, um mit doppelbödigen und konflikträchtigen Konstellationen umzugehen, eine Einstellung, welche die moderne Psychologie ‚Ambiguitätstoleranz‘ nennt, die auch Toleranz ist gegenüber der Vielfalt der Temperamente, Charaktere, Gewohnheiten, Interessen, ästhetischen Geschmäcker. Vielleicht lassen sich Toleranz und Vergebung sogar als säkularisierte Formen der göttlichen Gnade verstehen.

Graça

Chama atenção, no decurso da leitura do romance, o papel proeminente do conceito da “graça” – termo frequente, polissêmico e irradiante da língua portuguesa, com leque semântico mais amplo do que os termos que se oferecem como correspondentes em outras línguas, por exemplo, *grace* em inglês; *grâce* em francês; *Gnade*, *Anmut*, *Grazie* em alemão. Pode designar, ademais de sua componente cristã, qualidades estéticas, traços de caráter e comportamento, formas de convivialidade: agrado, airocidade, atratividade, benevolência, brincadeira, comicidade, cortesia, desembaraço, discricção, divertimento, elegância, encanto, espiuituosidade, estilo, favor, gratidão, harmonia, humor, leveza, lhaneza, perdão, polidez, serenidade, simpatia, troça. Uma especialidade das línguas ibéricas é a componente galhofeira e cômica, abarcando até um certo potencial de malícia, quando dotado de um valor de entretenimento.

São qualidades bastante diversas que podem se manifestar em composições muito variáveis, e que têm como intersecção um elevado talento de agradar a si mesmo e aos outros, uma “índole afetuosa” que confere um “poder de atrair e de conchegar” (04/02/1888), como no caso de Carmo, uma das duas principais portadoras da graça no romance. É uma categoria principalmente estética, com conotações afetivas, éticas, intelectuais, às vezes eróticas, que caracteriza pessoas, especialmente mulheres e crianças, mas também ações, palavras, objetos, movimentos. O substantivo, com suas 36 ocorrências, está no centro de uma família léxica, representada no romance também por outras palavras: “gracioso” (13 ocorrências), também “gracejar” e “gracejo”, que podem se referir à componente da elegância e leveza e, mais ainda, à da comicidade.

Graça

Auffällig im Verlauf der Lektüre ist die zentrale Rolle des Begriffs „graça“ – ein vielverbreitetes, vielbedeutendes, ausstrahlungskräftiges Wort der portugiesischen Sprache, dessen Bedeutungsspektrum breiter ist als das der Entsprechungen in anderen Sprachen, beispielsweise ‚grace‘ im Englischen; ‚grâce‘ im Französischen; ‚Gnade‘, ‚Anmut‘, ‚Grazie‘ im Deutschen. ‚Graça‘ kann, neben seiner christlichen Komponente, zahlreiche ästhetische Eigenschaften, Charakter- und Verhaltenszüge, Formen des Miteinanders meinen: Anmut, Anziehung, Artigkeit, Attraktivität, Bezauberung, Charme, Dank, Dankbarkeit, Diskretheit, Eleganz, Esprit, Freimütigkeit, Geist, Geistreichtum, Gefälligkeit, Geschmack, Gewogenheit, Gnade, Großmut, Gunst, Harmonie, Heiterkeit, Höflichkeit, Humor, Komik, Leichtigkeit, Liebreiz, Reiz, Scherz, Scherzhaftigkeit, Spott, Stil, Sympathie, Takt, Unbeschwertheit, Ungezwungenheit, Unterhaltsamkeit, Vergnüglichkeit, Vergebung, Verzeihung, Witzigkeit, Wohlgefälligkeit, Wohlwollen, Zuvorkommenheit. Eine Besonderheit der iberischen Sprachen ist die Komponente der Komik und der Kurzweil, die bis zum Spott gehen kann und somit auch ein gewisses Bosheitspotenzial umfasst, sofern es Unterhaltungswert besitzt.

Schnittmenge dieser recht verschiedenen Qualitäten, die in sehr variabler Zusammensetzung auftreten können, ist ein hohes Talent, sich und anderen zu gefallen, eine „warmherzige Gemütsart“, Quelle der „Kraft, Menschen anzuziehen und anzuschmiegen“, (04.02.1888), wie etwa Carmo sie besitzt, eine der beiden Hauptträgerinnen der *graça* im Roman. Es ist eine vor allem ästhetische Kategorie, mit affektiven, ethischen, intellektuellen, mitunter erotischen Konnotationen, und kennzeichnet Menschen, vor allem Frauen und Kinder, aber auch ganz allgemein Handlungen, Worte, Gegenstände, Bewegungen. „Graça“ (36 Okkurrenzen) ist Kernbegriff einer Wortfamilie, die auch mit dem Adjektiv „gracioso“ (13 Okkurrenzen, in den Bedeutungen ‚anmutig‘ oder ‚witzig‘) vertreten ist, außerdem mit „gracejar“ (scherzen), und „gracejo“ (Scherz). Die ästhetische Kernbedeutung lässt sich im Deutschen am besten mit ‚Anmut‘ oder ‚Grazie‘ übersetzen, wobei sich meist eine Reduzierung von Mehrdeutigkeit ergibt.

Pode haver, eventualmente, graça sem beleza especial, como no caso de Carmo, e beleza sem graça, mas sem a graça a beleza não encanta nem seduz. Se Fidélia é encantadora e sedutora, apesar de seu recato, isso se deve à aliança nela da beleza com a graça. Ela traz um miosótis, flor da recordação e fidelidade, na cinta, o que lembra a dádiva com que as três Graças na mitologia agraciam Afrodite, um cinto, símbolo e fonte da graça, de que a deusa precisa para inspirar amor. Se a graça tem uma sede no corpo humano, é justamente a região do cinto, o centro de gravidade. Aires observa, fascinado, as duas pessoas com mais graça no romance, Fidélia e Carmo, andando abraçadas na cintura, quase como se quisessem dançar:

Digo só que não pude reter a cabeça nem os olhos, e vi as duas damas, com os braços cingidos à cintura uma da outra, vagarosas e visivelmente queridas. (07/04/1888)

Com sua vida recatada mesmo dois anos depois do falecimento de seu esposo, Fidélia faz jus ao seu nome, associável à ópera de Beethoven, mas não deixa de cuidar de sua aparência eroticamente atraente, “com o seu gracioso e austero meio-luto de viúva” (12/09/1888). “Trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro” (25/01/1888), ou seja, graças à sua graça, sua beleza, sua discrição, ela inspira simpatia e amor, atraindo olhares masculinos e mantendo-os à distância. Sede e fonte de sua graça também são os olhos:

Uma coisa traz outra, falamos [Aires e Tristão] das graças da viúva, da compostura, da discrição, da memória das viagens, do gosto, dos gestos e creio que dos olhos também. Eu, com certeza, falei dos olhos, e agora me lembra que ele disse serem juntamente lindos e graves. (22/10/1888)

Anmut kann, unter Umständen, ohne besondere Schönheit erscheinen und wirken, wie im Falle von Carmo; doch Schönheit ohne Anmut kann nicht bezaubern oder verführen. Wenn Fidélia bezaubernd und verführerisch wirkt, trotz ihrer Zurückgezogenheit, so deshalb, weil in ihr die Schönheit sich mit der Anmut vereint. Sie trägt ein Vergissmeinnicht, Blume des Gedenkens und der Treue, am Gürtel, und erinnert so an die Gabe, mit der in der Mythologie die drei Grazien Afrodite beschenken, mit einem Gürtel, Symbol und Quelle der Anmut, deren die Göttin bedarf, um Liebe einzuhauchen. Wenn die Anmut einen Sitz im menschlichen Körper hat, dann in der Gegend des Gürtels, nahe dem Schwerpunkt. Aires beobachtet, gebannt, die beiden anmutigsten Figuren des Romans, Fidélia e Carmo, wie sie, sich in der Taille umarmend, gehen, fast als wollten sie tanzen:

Ich sage hier nur so viel, dass ich weder Kopf noch Augen bezähmen konnte, und so sah ich die beiden Damen ruhig dahinwandeln, sich um die Taille fassend und sichtlich einander zugetan. (07.04.1888)

Mit ihrem eingezogenen Leben selbst zwei Jahre nach dem Ableben ihres Gatten macht Fidélia ihrem an Beethovens Oper erinnernden Namen alle Ehre, doch versäumt sie nicht, ihr Äußeres erotisch anziehend zu halten, „mit ihrer anmutsvollen und strengen, witwengerechten Halbtrauer“ (12.09.1888). „Sie trug Korallenohrringe und das Medaillon aus Gold mit dem Bild ihres Mannes auf der Brust“ (25.01.1888), das heißt, dank ihrer Anmut, ihrer Schönheit, ihres Taktes flößt sie Sympathie und Liebe ein, zieht Männerblicke auf sich und hält sie zugleich auf Abstand. Sitz und Quelle der Anmut sind auch ihre Augen:

Eins zieht das andere nach sich, wir [Aires und Tristão] sprachen von den Liebreizen der Witwe, ihrer Beherrschtheit, ihrem Taktgefühl, ihren Reiseerinnerungen, ihrem Geschmack, ihrer Gestik, und ich glaube, auch von ihren Augen. Ich sprach bestimmt von ihren Augen, und jetzt fällt mir ein, dass er sagte, sie seien ebenso schön wie ernst. (22.10.1888)

Combina com essa sua graça o senso da “compostura”, do controle das emoções, do decoro e da dignidade, qualidades que compartilha com Tristão. Mesmo já apaixonada por ele, ela domina-se tão bem que quase ninguém se dá conta de sua crescente afeição, adivinhada apenas por Aires. Inicialmente, ela parece resistir a esse novo amor, rendendo-se depois de meses, conseguindo aos poucos conciliar o amor por um morto com o amor por um vivo, com o que antecipa de certa forma os dois amores de Dona Flor, personagem de Jorge Amado. Fidélia faz um novo pacto de fidelidade sem romper o pacto antigo, simbolizado pelas flores que continua levando ao cemitério, mesmo depois das segundas núpcias, parodiando tacitamente o *pathos* do *Liebestod* da ópera de Wagner. Rejeitando qualquer absolutização, ela se decide pela conjugação entre diversas afeições, com prioridade para a vida.

Fidélia é pouco transparente, mantendo uma aura de mistério. Pouco se sabe de suas ideias, políticas e outras, ou das de seus maridos, do defunto e do vivo. Tem muito da discrição do narrador, mas pouco ou nada de seu lado galhofeiro e malandro. Não se sabe, talvez nem ela saiba, o que vai fazer em Portugal, onde, como esposa de um político influente, quase só lhe restam tarefas representativas, visto que a sociedade quase não previa para mulheres instruídas um papel ativo de acordo com seus talentos e aptidões, a não ser, talvez, no ensino, ou nas artes. Não surpreende que o habitual sorriso de Fidélia seja enigmático, lembrando de longe o de Mona Lisa:

O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. (08/04/1888)

„Liebreize“ wurde hier zur Wiedergabe von „graças“ gewählt, zum einen, weil die Wörter ‚Anmut‘ oder ‚Grazie‘ im Deutschen keinen Plural haben, der jedoch wichtig ist, zum andern, weil in der Tat ‚Liebreiz‘ hier eine wesentliche Konnotation der Anmut ist. Fidélia verbindet mit ihrer Anmut den Sinn für „compostura“, Kontrolle ihrer Gefühlsbewegungen, Beherrschtheit, Gefasstheit, Anstand, Haltung, Würde, Eigenschaften, die sie mit Tristão gemeinsam hat. Selbst als sie schon in ihn verliebt ist, beherrscht sie sich so gut, dass beinahe niemand ihre wachsende Neigung bemerkt, die nur von Aires erahnt wird. Sie scheint dieser neuen Leidenschaft anfangs zu widerstehen, und ergibt sich ihr nach Monaten, denn allmählich gelingt es ihr, die Liebe zu einem Toten mit der Liebe zu einem Lebenden in Einklang zu bringen, womit sie ein wenig die Doppelliebe von Dona Flor bei Jorge Amado vorwegnimmt. Fidélia schließt einen neuen Liebespakt, ohne den alten Pakt zu brechen, der versinnbildlicht wird durch die Blumen, die sie weiterhin zum Friedhof bringt, selbst nach ihrer zweiten Eheschließung, eine unausgesprochene Parodierung des Liebestods der Wagneroper. Indem sie jede Verabsolutierung ablehnt, entscheidet sie sich für die Versöhnung zwischen verschiedenen Zuneigungen, mit Vorrang für das Leben.

Fidélia ist wenig durchschaubar, sie wahrt eine Aura des Geheimnisvollen. Wenig weiß man von ihren Ideen, politischen und anderen, oder von denen ihrer Ehemänner, des verbliebenen und des lebenden. Sie hat viel von der Diskretheit des Erzählers, aber wenig oder nichts von seiner Spöttei und Schelmerei. Man weiß nicht, vielleicht weiß sie es selbst nicht, was sie in Portugal anfangen wird, wo ihr wohl, als Gattin eines einflussreichen Politikers, fast ausschließlich repräsentative Aufgaben bleiben, da die Gesellschaft gebildeten Frauen kaum eine ihren Talenten und Fähigkeiten gemäße Berufstätigkeit erlaubte, allenfalls im Schulwesen oder in den Künsten. Man ist nicht überrascht, dass Fidélías Lächeln fast immer rätselhaft bleibt, und von ferne an das der Mona Lisa erinnert:

Was mich an dieser Dame Fidélia anzieht, ist vor allem eine gewisse Sinnesart, etwas wie das flüchtige Lächeln, das ich schon öfter an ihr beobachtet habe. (08.04.1888)

A graça se revela na fala, na escrita, no gesto e na mímica, e no andar, pois ela é, como lembra Schiller no já citado ensaio *Sobre Graça e Dignidade*, beleza em movimento, livre, leve, elegante, sem pressa. Não necessariamente depende do amor e da felicidade, mas cresce com elas e fá-los crescer:

A graça com que ela dava o braço ao marido e deslizava na rua era mais completa que a anterior ao casamento; obra do casamento e da felicidade. (11/06/1889)

Na mitologia, as três Graças aparecem geralmente em companhia das Musas, e assim Fidélia, como que inspirada por elas, cultiva as belas-artes. Desenvolveu pelo menos três talentos artísticos, na música, na pintura, e na escrita, já que suas cartas têm qualidades literárias, elogiadas por Aires, que é homem de letras. Ela tem carisma, desperta simpatia em pessoas de todas as camadas sociais e gerações. Faz prova de uma generosidade que convém a uma dama que corresponde ao tipo-ideal da “bela alma”, em que se conciliam – conforme Schiller expõe – qualidades emocionais, intelectuais, éticas, estéticas, sensualidade e razão, beleza e virtude, inclinação e dever, uma harmonia sob o signo da graça.

A graça e a polidez, ainda que nas condições concretas exclusivistas e classistas, podem ser entendidas como um esboço de uma convivialidade humanista, uma arte da vida e da convivência, pelo menos no âmbito do lazer, uma vez que apresentam valores e modos generalizáveis, universais, renunciando uma utopia concreta: respeito, liberdade, tolerância, bom gosto, vontade de agradar, de ajudar, de evitar desgostos, de cultivar conversas, festas, as belas artes. Talvez a graça seja uma *Aufhebung* hegeliana da cortesia: sua abolição, preservação, elevação.

Die Anmut offenbart sich in der Sprechweise, in der Schreibe, in der Gestik und der Mimik, beim Gehen, denn sie ist, wie Schiller im schon zitierten Essay *Über Anmut und Würde* erinnert, Schönheit in Bewegung, frei, leicht, elegant, ohne Eile. Anmut ist nicht unbedingt auf Liebe und Glück angewiesen, aber wächst mit ihnen und lässt sie wachsen:

Die Grazie, mit der sie ihrem Mann den Arm gab und über die Straße schwebte, war noch vollendeter als vor der Eheschließung, ein Werk der Ehe und des Glücks. (11.06.1889)

In der Mythologie erscheinen die drei Grazien meist in Gesellschaft der Musen, und so pflegt Fidélia, wie von ihnen inspiriert, die schönen Künste. Mindestens drei künstlerische Talente hat sie entwickelt, in der Musik, der Malerei, und im Schreiben, denn ihre Briefe haben literarische Qualität, wie Aires lobt, und er ist ein *Homme de lettres*. Sie hat Charisma, weckt Sympathie bei Menschen aller gesellschaftlicher Schichten und Generationen. Sie beweist eine Großzügigkeit, wie sie einer Dame ansteht, die dem Idealtyp der „schönen Seele“ entspricht, in der – wie Schiller ausführt – emotionale, geistige, ethische und ästhetische Vorzüge, Sinnlichkeit und Vernunft, Schönheit und Tugend, Pflicht und Neigung sich versöhnen, ein Zusammenklang im Zeichen der Grazie.

Grazie und Höflichkeit, wenngleich unter den gegebenen Umständen ausschließend und klassistisch, lassen sich als Entwurf eines humanen Miteinanders verstehen, einer Lebens- und Mitlebenskunst, zumindest im Bereich der Muße und Freizeit, da sie verallgemeinerbare, universelle Werte und Umgangsformen enthalten, die auf eine konkrete Utopie vorausweisen: Achtung, Freiheit, Toleranz, Geschmack, Wunsch zu gefallen, zu helfen, Verdruss zu vermeiden, Gespräche, Feste und die Künste zu pflegen. Vielleicht ist die Grazie eine hegelsche Aufhebung der Höflichkeit: ihre Abschaffung, Bewahrung, Erhöhung.

A cortesia e a graça se afiguram essenciais para uma convivência feliz. Em última análise, o que os personagens procuram, e o que parece conseguir no final da narrativa o jovem casal é a felicidade, com o apoio do narrador, apesar de seu ciúme: “mas enfim, quero ajudar a felicidade de todos” (04/04/1888). Se o próprio narrador talvez não consiga ser feliz, pelo menos ele se alegra em poder promover a felicidade de outros, da qual um reflexo parece cair nele. Talvez a felicidade seja promessa de um paraíso secularizado: “felicidade rima com eternidade” (18/09/1889). Também rima com falibilidade, o que no entanto não deslegitima tal desejar. Felicidade rima também com saudade, saudade de amor, amor como forma suprema da convivialidade:

Soubesse eu fazer versos e acabaria com um cântico ao deus do amor; não sabendo, vá mesmo em prosa: “Amor, partido grande entre os partidos, tu és o mais forte partido da terra...” Lerei esta outra página aos dois moços, depois de casados. (26/03/1889)

A saudade como dor e desejo

No último apontamento, “sem data”, talvez escrito em meados de setembro, Aires resolve – cumprindo o pedido feito por Fidélia e Tristão “de que não esquecesse os pais de empréstimo e os fosse ver e consolar” (18/07/1889) – fazer outra visita aos amigos na Praia do Flamengo. A porta do jardim está aberta, como se eles esperassem ou desejassem visita, um gesto de abertura aos homens, ao mar, ao mundo.

Um cenário impregnado por lembranças de Fidélia, que gostava de pintá-lo, inclusive a vista para a baía que naquela época começava do outro lado da rua, e para as serras no pano de fundo, ouvindo-se sempre o marulho das águas que separam e ligam o Rio de Janeiro e Lisboa.

Höflichkeit und Grazie erscheinen als wesentlich für ein glückliches Zusammenleben. Letztendlich, was die Figuren suchen, und was am Ende das junge Paar zu erringen scheint, ist das Glück, mit Unterstützung durch den Erzähler, trotz dessen Eifersucht: „aber schließlich will ich jedermanns Glück befördern“ (04.04.1888). Wenn Aires selbst sich vielleicht nicht glücklich fühlt, so freut er sich doch, anderen zum Glück zu verhelfen, wovon ein Abglanz auch auf ihn zu fallen scheint. Vielleicht ist Glück das Versprechen eines weltlichen Paradieses: „Glückseligkeit klingt wie Ewigkeit“ (18.09.1889). Sie klingt auch wie Fehlbarkeit, was solches Wünschen jedoch nicht entwertet. Glück ist letztlich das Ziel der Sehnsucht, vor allem das Glück der Liebe, Liebe als höchste Form des Miteinanders:

Könnte ich Verse dichten, würde ich mit einem Hymnus auf den Liebesgott schließen; da ich es nicht kann, möge Prosa hier genügen: »O Liebe, du große unter den Parteien, du bist die stärkste Partei auf Erden...«. Diese neue Seite werde ich den beiden jungen Leuten vorlesen, wenn sie verheiratet sind. (26.03.1889)

Die Saudade als Schmerz und Verlangen

Im letzten, „undatierten“ Eintrag, vielleicht Mitte September geschrieben, entschließt sich Aires – entsprechend der Bitte Fidélias und Tristãos, „ich möge die Leiheltern nicht vergessen und bei ihnen vorbeischaun und sie trösten“ (18.07.1889) –, den Freunden am Strand von Flamengo einen erneuten Besuch abzustatten. Die Gartenpforte steht offen, als erwarteten oder wünschten sie Besuch, eine Geste der Offenheit gegenüber den Menschen, dem Meer, der Welt.

Die Szenerie ist durchtränkt mit Erinnerungen an Fidélia, von ihr wiederholt gemalt, ebenso der Ausblick auf die Meeresbucht, die damals bis an die Strandstraße reichte, und auf die Bergketten im Hintergrund, begleitet vom ständigen Rauschen der Fluten, die Rio de Janeiro und Lissabon trennen wie auch verbinden.

Aires entra no jardim, avança alguns passos, fica parado, sem falar, sem se fazer notar, sem ser notado. Depara-se com o casal no limiar entre o interior e o exterior da casa, sentado face a face, visíveis em perfil, imóveis e mudos, à primeira vista como se os dois formassem um relevo sepulcral, ou a apoteose final de uma peça de teatro de câmara. A porta aberta do jardim tem sua contrapartida na porta aberta da casa que permite ao visitante vislumbrar o saguão.

Três personagens atuam em uma cena que no fundo consiste em duas, simultâneas: Aires como espectador, vindo, parando, olhando, indo-se; e o casal Aguiar sentado e olhando-se o tempo todo. Esta relação entre observador e observados lembra o episódio inicial no cemitério e diversos outros, na rua, em que Aires observa pessoas sem elas saberem disso, de modo que se comportam sem se encenar, a não ser para si mesmos.

O narrador registra, sem ironia ou galhofa, duas imagens do casal, uma captada logo depois de entrar no jardim; outra no momento da saída, a primeira descritiva, a segunda interpretativa. Os dois Aguiares, ao se olharem, certamente estão com a cabeça erguida. O marido, mãos nos joelhos, forma com seu corpo um triângulo estável, mas encostado ao portal, em contato com a casa, que o ajuda a manter-se reto. Sua esposa, com uma postura que parece menos apumada, cruza os braços na cinta, perto da sede da graça e da maternidade, como que se protegendo com o símbolo da fé cristã.

O narrador hesita; veio para fazer companhia, dar consolo, como amigo, mas diante da situação concreta se dá conta de que a cortesia e a delicadeza lhe demandam retirar-se discretamente. Ele vai recuando, fitando sempre o casal, até chegar ao portão, no limiar da rua, de onde lança um olhar de despedida para os amigos, que explica o motivo de sua retirada.

Aires betritt den Garten, geht ein paar Schritte, bleibt stehen, ohne zu sprechen, ohne auf sich aufmerksam zu machen, ohne bemerkt zu werden. Er gewahrt das Paar auf der Schwelle zwischen dem Innern und dem Äußern des Hauses, einander zugewandt sitzend, sichtbar im Profil, unbeweglich und stumm, auf den ersten Blick, als bildeten die beiden ein Grabrelief, oder die Apotheose eines Kammertheaterstücks. Die offene Gartenpforte hat ihr Pendant in der offenen Haustür, die dem Besucher einen flüchtigen Blick in den Eingangsflur erlaubt.

Drei Figuren agieren in einer Szene, die im Grunde aus zweien besteht: Aires kommend, stehend, schauend, wieder gehend, als Zuschauer; und das Ehepaar Aguiar währenddessen sitzend und sich anblickend. Dies Verhältnis zwischen Beobachter und Beobachteten erinnert an die Episode vom Anfang auf dem Friedhof und an verschiedene andere, auf der Straße, in denen Aires Menschen beobachtet, ohne dass sie davon wissen, so dass sie agieren, ohne sich zu inszenieren, es sei denn für sich selbst.

Der Erzähler, ohne Ironie oder Spott, zeichnet zwei Bilder des Paares auf, eines das er gleich nach Betreten des Gartens gewahrt; das andere im Augenblick seines Weggangs, das erste Bild beschreibend, das zweite deutend. Die beiden Aguiars, indem sie sich anblicken, sitzen gewiss mit erhobenem Kopf. Der Ehemann, die Hände auf den Knien, bildet mit seinem Körper ein stabiles Dreieck, jedoch leicht an einen Türflügel gelehnt, in Tuchfühlung mit dem Haus, das vielleicht ihm hilft, sich gerade zu halten. Seine Frau, deren Haltung wohl weniger aufrecht ist, kreuzt die Arme vor der Taille, nahe dem Sitz der Anmut und der Mutterschaft, als wollte sie sich mit dem Symbol des christlichen Glaubens schützen.

Der Erzähler zögert; er ist gekommen, Gesellschaft zu leisten und zu trösten, als Freund, doch angesichts der konkreten Situation erkennt er, dass Höflichkeit und Takt ihm den diskreten Rückzug nahelegen. Er weicht zurück, das Ehepaar immer im Blick, bis zur Gartenpforte; auf der Schwelle zur Straße wirft er einen Abschiedsblick auf die Freunde, der das Motiv seines Rückzugs erklärt.

Nesta segunda imagem, os “velhos”, apesar de continuarem imóveis, parecem algo mais vivos e ativos, certamente dialogando com os olhos e a mímica, como já haviam feito outras vezes, neste momento esforçando-se por uma postura de serenidade e alegria. Mas lhes custa conter a saudade causada pela despedida dos filhos, uma grave dor de separação que a psicologia moderna conhece como síndrome do ninho vazio. O que os ajuda a superar essa quase desconolação é um estado de ânimo, ao mesmo tempo uma instância pessoal, transpessoal, transcendental, que passa a constituir o sujeito gramatical e agencial da última oração do romance – com o poder de desconolar como de consolar – a própria saudade.

Como uma saudade pode consolar alguém de outra saudade? Se a saudade, no sentido enfático, é dor, como ela pode aliviar uma dor? Se ela é um problema, como pode ser uma solução? Saudade, talvez a palavra mais famosa e mais intraduzível da língua portuguesa, evocada, cantada, deplorada, interpretada em centenas de obras das culturas luso-brasileiras, mas também corriqueira na comunicação coloquial, aparece em *Memorial de Aires* ligeiramente desdramatizada e desentristecida, sem perder nada de sua força emocional e existencial. Sobretudo aparece aqui em sua ambiguidade que permite o uso à primeira vista paradoxo do vocábulo.

A lembrança de uma felicidade passada ou em vão almejada não significa apenas perda e falta, ela sempre compreende uma componente de agrado e regozijo, apesar de toda amargura, um patrimônio afetivo de que no fundo ninguém quer se separar, apesar de muitas afirmações em contrário na música e na poesia. Em verdade, a maioria das pessoas deve estar de acordo de que é melhor ter vivido uma grande felicidade amorosa, ainda que perdida para sempre, do que não a ter vivido.

Auf diesem zweiten Bild scheinen die beiden „Alten“, wenn auch weiterhin unbeweglich, etwas lebendiger und tätiger, sicherlich weil sie mit den Augen und der Mimik, wie schon frühere Male, einen Dialog führen, jetzt sich um eine Haltung der Heiterkeit und Fröhlichkeit bemühen. Doch fällt es ihnen schwer, die durch den Abschied der Kinder ausgelöste Saudade, die Wehmut, zu unterdrücken, einen fast unstillbaren Trennungsschmerz, den die moderne Psychologie als Leeres-Nest-Syndrom kennt. Was ihnen hilft, diese Quasi-Untröstlichkeit zu überwinden, ist eine Gemütsverfassung, zugleich eine persönliche, überpersönliche, transzendente Instanz, die das grammatikalische und handelnde Subjekt des letzten Gliedsatzes im ganzen Buch bildet – begabt mit der Macht, Trostlosigkeit zu erzeugen wie auch Trost zu spenden – die Saudade, die Sehnsucht.

Wie kann eine Saudade über eine Saudade trösten? Wenn die Saudade, im emphatischen Sinne, Schmerz ist, wie kann sie Schmerz lindern? Wenn die Saudade ein Problem ist, wie kann sie eine Lösung sein? Saudade, eines der berühmtesten und unübersetzbarsten Wörter der portugiesischen Sprache, aufgerufen, besungen, beklagt, interpretiert in Hunderten von Werken der luso-brasilianischen Kulturen, doch auch beliebt in der umgangssprachlichen Kommunikation, erscheint in *Memorial de Aires* leicht entdramatisiert und entkümmert, ohne das Geringste von ihrer emotionalen und existenziellen Kraft einzubüßen. Die Saudade erscheint hier vor allem in ihrer Doppelsinnigkeit, die den scheinbar paradoxen Gebrauch des Wortes erlaubt.

Die Erinnerung an ein vergangenes oder vergeblich ersehntes Glück bedeutet nicht nur Verlust und Mangel, sie hat immer auch eine Komponente der Lust und der Freude, ist ein trotz aller Bitterkeit liebgewordener Besitz, von dem sich im Grunde niemand trennen will, anders als oft in der Musik oder Lyrik behauptet. In Wahrheit sind sich wohl die meisten Menschen einig: lieber hat man ein großes, wenn auch später verlorenes Liebesglück erlebt, als es nie erlebt zu haben.

Além disso, nem toda felicidade passada ou em vão almejada está para sempre perdida, muitas vezes ela é recuperável ou alcançável, como acontece diversas vezes em *Memorial de Aires*, onde a saudade tende a significar, além do sentimento de privação, também desejo, ânsia, almejo, intenção de rever alguém ou algo, com variável carga emocional. Pode inclusive expressar um mero cumprimento de cortesia, aproximadamente no sentido de: ‘faz tempo estou com saudade de rever o senhor’. E no plural pode significar simplesmente ‘saudações’.

Para traduzir “saudade”, na última frase do romance, a língua alemã oferece, principalmente, duas opções: *Wehmut* e *Sehnsucht*, palavras de um registro relativamente elevado e um pouco mais raras na linguagem coloquial do que ‘saudade’. A diversidade entre os dois termos correspondentes do alemão pode talvez ajudar a discernir com especial nitidez as duas denotações centrais da palavra portuguesa. *Wehmut* designa uma forte recordação dolorida, íntima, de uma felicidade passada, uma tristeza profunda, embora surdinada na expressão, afim ao luto, pela perda irremediável de alguém ou algo querido, uma saudade-dor. Já *Sehnsucht* designa uma ânsia mesclada de dor por alguém ou algo querido que se perdeu ou que está distante, mas que ainda existe, isto é, um sofrimento com a perda ou ausência de uma felicidade não totalmente impossível de ser vivida ou revivida, uma saudade-desejo. As duas formas de saudade podem ser fontes de prazer amalgamado com sofrimento, sendo este naturalmente muito maior na *Wehmut* do que na *Sehnsucht*.

Davon abgesehen, ist gar nicht jedes vergangene oder vergebens ersehnte Glück für immer verloren, oftmals lässt es sich trotz allem wiederherstellen oder erringen, auch in *Memorial de Aires*, wo die Saudade, abgesehen vom Gefühl des Entbehrens und des Mangels, auch Verlangen, Streben, Wunsch bedeutet, jemanden oder etwas wiederzusehen, mit unterschiedlicher Gefühlsstärke. Wobei das Wort auch ein bloßes Kompliment ausdrücken kann, etwa in dem Sinne: ‚ich hatte schon lange Saudade, Sie wiederzusehen. Und im Plural kann ‚saudades‘ auch ganz einfach ‚schöne Grüße‘ bedeuten.

Für die Übersetzung im letzten Satz des Romans bietet die deutsche Sprache hauptsächlich zwei Optionen: ‚Wehmut‘ und ‚Sehnsucht‘, beides Wörter, die einem relativ gehobenen Register angehören und in der Umgangssprache seltener vorkommen als ‚saudade‘ im Portugiesischen. Der Unterschied zwischen beiden deutschen Begriffen könnte dazu beitragen, die beiden zentralen Denotationen von ‚saudade‘ mit besonderer Deutlichkeit zu erkennen. ‚Wehmut‘ bezeichnet eine starke, innige, schmerzliche Erinnerung an ein vergangenes Glück, eine tiefe, wenn auch im Ausdruck gedämpfte Traurigkeit, der Trauer verwandt, über den unwiederbringlichen Verlust eines geliebten Menschen oder Gegenstandes, eine schmerzvolle Saudade. Sehnsucht dagegen bezeichnet ein schmerzliches Verlangen nach einem geliebten Menschen oder Gegenstand, von dem man getrennt ist, der aber noch existiert, das heißt, es ist das Leiden am Verlust oder Mangel eines Glücks, dessen Gewinnung oder Wiedergewinnung nicht ausgeschlossen ist, eine verlangensvolle, stillbare Saudade. Beide sind Quellen von mit Lust verquicktem Leiden, wobei dieses in der Wehmut natürlich weit größer ist als in der Sehnsucht.

Ora, os Aguires sentem as duas saudades, mas em proporções variáveis: no início dominados principalmente pela saudade-dor, a *Wehmut*, com a despedida de seus filhos que tão cedo não voltarão, eles aos poucos vão sendo tomados pela saudade-desejo, a *Sehnsucht*, por se lembrarem da felicidade amorosa que já tiveram juntos e que poderiam reganhar e renovar. Passam do desconsolo para o consolo, do desespero para a esperança, da saudade como problema para a saudade como possível solução.

Poderiam também levar em consideração o fato de que os filhos continuam vivos e felizes, o que sempre deve dar uma satisfação aos pais. Porém, parece que os Aguires e especialmente Carmo tendiam a fazer da saudade-dor quase um culto. Aires já antes desconfiou que “a senhora do Aguiar é daquelas pessoas para quem a dor é coisa divina” (29/05/1888), o que pode ser entendido como um aparte crítico do narrador ou do autor sobre a glorificação do martírio no cristianismo. Desse ceticismo do narrador tampouco escapa Fidélia com seu culto insistente do luto pelo marido falecido.

Se a saudade pelo amor matrimonial portanto pode ajudar os Aguires a reconstruí-lo, coloca-se a pergunta por que o perderam, ou se realmente o perderam. Pode ser que eles se tenham negligenciado como casal, priorizando seu papel maternal e paternal, de modo que a despedida dos filhos os deixou de novo na “orfandade às avessas”, que já tinham sentido antes de adotá-los.

A atual situação de abandono lhes dá a chance e a necessidade de se ‘emancipar’ dos filhos, de recuperar sua autonomia e maioridade, de redescobrir e reavivar sua felicidade como casal maduro, mas não ancião. Estão confirmando de certa forma a observação indelicada, mas não inverídica, daquele convidado descortês nas bodas de prata: “Deus lhós negara para que eles se amassem melhor entre si”.

Nun, die beiden Aguiars fühlen beide Arten der Saudade, aber mit einer sich ändernden Gewichtung: zunächst beherrscht hauptsächlich von der schmerzvollen Saudade, der Wehmut, ob der Abreise ihrer Kinder, die nicht so bald zurückkehren werden, fühlen sie sich allmählich ergriffen von der verlangensvollen Saudade, der Sehnsucht, dank der Erinnerung an das Liebesglück, das sie einst zusammen hatten, und das sie wiedergewinnen und erneuern könnten. Von der Untröstlichkeit gehen sie über zum Trost, von der Hoffnungslosigkeit zur Hoffnung von der Saudade als Problem zur Saudade als möglicher Lösung.

Auch könnten sie bedenken, dass ihre Kinder leben und glücklich sind, was den meisten Eltern eine Genugtuung ist. Es scheint allerdings, dass die Aguiars und insbesondere Carmo dazu neigten, aus der schmerzvollen Saudade fast einen Kult zu machen. Aires hat schon lange vorher gegargwöhnt, dass „die Gattin Aguiar zu jenen Menschen gehört, für die der Schmerz etwas Göttliches ist“ (29.05.1888), was man als kritische Nebenbemerkung des Erzählers oder des Autors über die Verherrlichung des Martyriums im Christentum deuten kann. Dieser Skepsis des Erzählers entgeht auch Fidélia nicht mit ihrem hartnäckigen Trauerkult um ihren verstorbenen Mann.

Wenn die Sehnsucht nach ihrem Eheglück den Aguiars also helfen kann, dieses wieder aufzubauen, stellt sich die Frage, warum sie es verloren haben, oder ob es wirklich verloren ist. Möglicherweise haben sie sich als Paar vernachlässigt, indem sie ihrer Mutter- und Vaterrolle den Vorrang gaben, so dass der Abschied von den Kindern sie in die „umgekehrte Verwaisung“ zurückversetzt hat, in der sie sich schon vor deren ‚Adoptierung‘ fühlten.

Ihre gegenwärtige Verlassenheit gibt ihnen die Chance und nötigt sie, sich von ihren Kindern zu ‚emanzipieren‘, ihre Selbständigkeit und Mündigkeit zurückzuerlangen, ihr Glück als älteres, aber keineswegs greises Ehepaar wiederzuentdecken und wiederzubeleben. Damit bestätigen sie in gewisser Weise die unsensible, aber nicht falsche Bemerkung jenes unhöflichen Gastes bei der Silberhochzeit: „Gott hat sie ihnen versagt, damit sie einander umso inniger lieben“ (25.01.1888).

Tanto o casal recém-casado quanto o casal recém-abandonado podem e devem, depois da despedida, iniciar uma nova fase de vida. Aqueles meses são um limiar não apenas entre épocas da história nacional, mas também entre fases da vida dos personagens, um fim e um começo. A saudade que os Aguires têm de si mesmos é ou pode ser isto mesmo: um sentimento liminar, bifacial, janual, voltado para o passado e para o futuro.

Se a saudade pode consolar, é porque ela é um desejo mesclado com dor que ela mesma ajuda a realizar. Talvez, ter “saudade de si mesmos” seja até uma receita para uma boa convivência amorosa a longo prazo, pois em toda felicidade ocorrem fases com reveses, decepções ou desânimos em que a saudade de si e do outro pode trazer de volta e renovar uma paixão recíproca, uma felicidade ansiada e perdida, de modo que a vida seria, idealmente, uma alternância de felicidades e saudades:

Sem data

Há seis ou sete dias que eu não ia ao Flamengo. Agora à tarde lembrou-me lá passar antes de vir para casa. Fui a pé; achei aberta a porta do jardim, entrei e parei logo.

— Lá estão eles, disse comigo.

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos.

Sowohl das frisch vermählte wie das frisch verlassene Paar können und müssen nach dem Abschied einen neuen Lebensabschnitt beginnen. Jene Monate sind eine Schwelle nicht nur zwischen Epochen der Geschichte der Nation, sondern auch zwischen Lebensphasen der Figuren, ein Ausklang und ein Anfang. Die Sehnsucht, die die Aguiars nach sich selbst haben, ist oder kann ebendies sein: ein Schwellengefühl, doppelgesichtig, janusköpfig, der Vergangenheit wie der Zukunft zugewandt.

Wenn Sehnsucht trösten kann, dann weil sie ein mit Schmerz vermischtes Verlangen ist, das sie selbst erfüllen kann. Vielleicht ist die „Sehnsucht nach sich selbst“ sogar ein Mittel zu einem guten, langen, liebevollen Zusammenleben, denn in jedem Glück gibt es Phasen der Rückschläge, der Enttäuschungen oder Entmutigungen, in denen die Sehnsucht nach sich und dem andern eine wechselseitige Leidenschaft, ein verlorenes und ersehntes Glück zurückbringen und erneuern kann, dergestalt dass das Leben, im Idealfall, ein Wechsel von Phasen des Glücks und der Sehnsucht wäre:

Undatiert

Seit sechs oder sieben Tagen war ich nicht mehr in Flamengo gewesen. Heute Nachmittag kam mir der Gedanke, dort vorbeizuschauen, bevor ich nach Hause käme. Ich ging zu Fuß, fand die Gartenpforte offen, trat ein und blieb stehen.

»Dort sind sie«, sagte ich zu mir.

Hinten, am Hauseingang, gewahrte ich die beiden Alten, wie sie da saßen und einander anblickten: Aguiar an den rechten Türflügel gelehnt, die Hände auf den Knien; Dona Carmo zur Linken, die Arme in der Taille verschränkt. Ich zögerte, ob ich vor- oder zurückgehen sollte; einige Sekunden blieb ich reglos stehen, bis ich Fuß für Fuß zurückwich. Als ich die Pforte zur Straße querte, sah ich in ihrer Miene und Haltung einen Ausdruck, für den ich keine treffende oder klare Bezeichnung finde; ich sage, wie mein Eindruck war. Sie wollten heiter sein und konnten kaum sich trösten. Was sie tröstete, war ihre Sehnsucht nach sich selbst.

Bibliografia – Literaturverzeichnis

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memorial de Aires. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. 1ª edição: *Memorial de Ayres*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1908. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=116725>>.

_____. *Esau e Jacó. Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. 1ª edição: Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1904. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=116700>>.

_____. *Dom Casmurro. Obra Completa* de Machado de Assis, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 1ª edição: Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1899. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=136591>>.

_____. *Quincas Borba. Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. 1ª edição. Rio de Janeiro: Garnier, 1891. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=138343>>.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas. Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. 1ª edição: *Memorias posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=139194>>.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Bons Dias! Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. III, 1994. Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, de 05/04/1888 a 29/08/1889. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6114>>.

_____. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. *Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado originalmente em *O Novo Mundo*, 24/03/1873. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37932>>.

_____. “31 de Janeiro”. Crônicas. A semana. *Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. III, 1994. Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, de 24/04/1892 a 11/11/1900. Disponível em: <<https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/26-cronica?start=12>>.

_____. “O ideal do crítico”. *Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, 10/1865. Disponível em: <<https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/28-critica>>.

_____. “O alienista”. *Papéis Avulsos. Obra Completa* de Machado de Assis, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente por Lombaerts & Cia, Rio de Janeiro, 1882. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=136826>>.

Traduções ao alemão – Übersetzungen ins Deutsche

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Übersetzt von Marianne Gareis, mit einem Nachwort von Kersten Knipp. Zürich: Manesse, 2013.

_____. *Tagebuch des Abschieds*. Übersetzt und kommentiert von Berthold Zilly. Berlin: Friedenauer Presse, 2009 [*Memorial de Aires*, tradução, notas e posfácio de B.Z.]

_____. *Die nachträglichen Memoiren des Brás Cubas*. Übersetzt von Wolfgang Kayser, mit einem Nachwort von Susan Sontag. Zürich: Manesse, 2003.

_____. *Quincas Borba*. Übersetzt von Georg Rudolf Lind. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

_____. *Das babylonische Wörterbuch*. Erzählungen. Aus dem Brasilianischen von Marianne Gareis und Melanie P. Strasser. Mit einem Nachwort von Manfred Pfister. Zürich: Manesse, 2018.

_____. *Der geheime Grund*: Erzählungen. Aus dem brasilianischen Portugiesisch und mit einem Nachwort von Curt Meyer-Clason. Die andere Bibliothek 140. Frankfurt am Main: Eichborn, 1996.

_____. *Contos fluminenses: Geschichten aus Rio de Janeiro*. Vier ausgewählte Novellen mit erklärenden Anmerkungen und der deutschen Übersetzung des *Frei Simão* von Willibald Schönfelder. Org. Luise Ey. Heidelberg: Julius Groos, 1924 [Quatro novelas escolhidas, com notas explicativas, e tradução de *Frei Simão* de W. Schönfelder].

Literatura de consulta – Weiterführende Literatur

BAPTISTA, Abel Barros; ROWLAND, Clara; MONTEIRO, Pedro Meira (Orgs.). *Esse Aires*. São Paulo: Peixe-Elétrico. e-galáxia (e-book) 2020.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente*. Seleção, notas, ensaios. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

GLEDSON, John. *Machado de Assis, Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – Antes do livro, o jornal. Suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de (Orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2018.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê: A figura e a obra machadianas através da recepção e das polêmicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro; WERKEMA, Andréa Sirihal (Orgs.). *Atualidade de Machado de Assis: leituras críticas*. São Paulo: Nankin, 2021.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus: Machado de Assis*. Herausgegeben von Laura Rivas Gagliardi. Übersetzt von Melanie Strasser, mit einem Vorwort von Dolf Oehler. Berlin: De Gruyter, 2023.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WOLL, Dieter. *Machado de Assis: die Entwicklung seines erzählerischen Werkes*. Braunschweig: Westermann, 1972.

ZILBERMAN, Regina; SARAIVA, Juracy Assmann (Orgs.). *Machado de Assis: intérprete da sociedade brasileira*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.

ZILLY, Berthold. “Memorial de Aires. Um galhofeiro nostálgico.” Tradução de Simone Homem de Mello [Posfácio da tradução para o alemão de *Memorial de Aires*]. In: *Revista do Brasileira*, fase viii, outubro-novembro-dezembro 2017, ano vi, n° 93, p. 63-76.

Copyright © desta edição: Fundação Alexandre de Gusmão
Copyright © dieser Ausgabe: Alexandre de Gusmão-Stiftung



Impresso em Brasília
pela Fundação Alexandre de Gusmão - FUNAG

600 exemplares
Exemplar n°. /600

Gedruckt in Brasilia
Fundação Alexandre de Gusmão

600 Exemplare
Exemplar Nr. /600

Impressão: Gráfica e Editora Qualytá Ltda.
Papel da capa: cartão duplex 250g/m²
Papel do miolo: pólen similar 90g/m²

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Stiftung Alexandre de Gusmão

