

## DO JORNAL PARA O LIVRO: A REESCRITA DE “AURORA SEM DIA” DE MACHADO DE ASSIS

Ionara Satin<sup>1</sup>

### RESUMO

Em 1870, para o periódico *Jornal das Famílias*, Machado de Assis com o pseudônimo de Victor de Paula publica o conto “Aurora sem dia”, que mais tarde será reunido na coletânea *Histórias da Meia Noite* organizada pelo próprio escritor. Quando essa narrativa escrita “ao correr da pena” para o meio jornalístico passa para o livro, observam-se algumas diferenças. A proposta desse artigo é exatamente esta, analisar as transformações ou adaptações que o conto sofreu ao mudar de veículo: do jornal para o livro. Pensando em como foi escrito para o jornal, de acordo com esse veículo transitório e seu público alvo, e depois a publicação em livro. Esse estudo também pretende mostrar qual o objetivo do escritor ao transportar de um veículo para o outro. Foi observado que, passando para o livro o autor parece reescrever a história, provocar outra leitura.

**Palavras-chave:** Conto. Jornal. Livro. Machado de Assis.

### ABSTRACT

In 1870, to the periodical *Journal of the Families*, Machado de Assis under the pseudonym Victor de Paula publishes the story “Aurora sem dia”, which later will be collected in the anthology *Histórias da Meia Noite* organized by the writer himself. When this narrative written “by running pen” for journalistic media transcends to the book, some differences are observed. This is the main purpose of this article, analyzes the changes and adaptations the story suffered to restyle the vehicle: from the journal to the book. Thinking of how it was written for the journal, according to this transitional vehicle and its target audience, and later the publication in book form. This study also aims to show what the purpose of the writer to carry from one vehicle to another. It was observed that going to the book the author seems to rewrite history, cause another reading.

**Keywords:** Story. Journal. Book. Machado de Assis.

### INTRODUÇÃO

Machado de Assis foi um assíduo colaborador do meio jornalístico e, como a maioria dos literatos brasileiros, teve seu início nas páginas de variados periódicos da época. Dentre eles o *Jornal das Famílias* teve grande importância em sua carreira, pois

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa de pós- graduação em Letras pela Universidade de Ciências e Letras de Assis/Unesp.  
Contato: ionarasatin@gmail.com

nele contribuiu com nada menos que quinze anos com contos que depois foram republicados em livros. O *Jornal das Famílias* foi uma extensão da *Revista Popular* que, não alcançando grande público, é transformada pelo editor francês B. L. Garnier em outra proposta de revista, como é possível notar em um trecho da carta programa:

[...] resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* doravante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras. [...]

Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidade das famílias. (*Jornal das Famílias*, jan. 1863, p.1).

Desde então, transparece uma preocupação com a moral, elemento marcante em suas publicações. Para Sílvia Maria de Azevedo (1990, p.697) o aspecto que mais lhe chama a atenção nessa carta programa é a literatura não aparecer entre os artigos que deverão ser publicados “o que já diferencia a nova revista da sua irmã mais velha”. De modo que, na nova publicação, a literatura deu lugar a outros interesses, “interesses ligados à esfera da família”. Outra curiosidade é nenhuma menção feita ao nome da mulher. Ainda de acordo com Azevedo,

Não se esqueceram de “presentear” os assinantes (melhor seria dizer, as assinantes) com “gravuras, desenhos a aquarelas coloridos, moldes de trabalho de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de moda” o que mostra, em primeiro lugar, que, dos membros da família, é a mulher a figura que o *jornal das Famílias* dedicará particular atenção; e em segundo lugar, que essa mulher deve se ocupar com os pequenos trabalhos de agulha, e não com a leitura de romance. (p. 698)

Nesse sentido, fica evidente a ocupação que esse jornal terá no cotidiano das famílias, e embora algo totalmente literário esteja desconsiderado nessa carta programa, a presença da literatura será marcante nas páginas do periódico, de maneira sempre amena e preocupada com a “instrução moral”, ligada à própria imagem escolhida como capa do *Jornal das Famílias*, na qual transparece essa mulher dona de casa: “sentada em uma cadeira de espaldar alto, aparece uma jovem mulher, cuidadosamente vestida que é mostrada cosendo” (AZEVEDO, 1990).

Para a autora, o jornal tinha ainda uma afinidade com as concepções político-ideológicas do partido conservador, que estava no poder no período de sua publicação.

Por isso ressalta o papel da imprensa como órgão de utilidade pública. Nesse sentido, o *Jornal das Famílias* se transformou “em órgão representativo de uma das mais enraizadas instituições da sociedade conservadora brasileira do século XIX- a família”, dando destaque ao papel da mulher no projeto civilizador. Com isso, o processo de “reeuropeização” pelo qual passava a sociedade brasileira do período ocasionaria várias mudanças nos hábitos coloniais com repercussões sobre a família. Por esse motivo, o investimento do *Jornal das Famílias* em artigos sobre a medicina doméstica e as campanhas de moralização e higiene da coletividade (AZEVEDO, 1990).

Nesse periódico, em 1870, Machado de Assis com o pseudônimo de Victor de Paula publica o conto “Aurora sem dia”, trama do personagem de Luís Tinoco, que mais tarde será reunida na coletânea *Histórias da Meia Noite* organizada pelo próprio escritor em 10 de novembro de 1873. O fato é que, quando essa narrativa escrita “ao correr da pena” para o meio jornalístico passa para livro, observam-se algumas diferenças. A proposta desse trabalho é exatamente esta, analisar as transformações ou adaptações que o conto sofreu ao mudar de veículo: do jornal para o livro. Levar-se-á em consideração, a feitura do texto escrito para o jornal, de acordo com esse veículo transitório e seu público alvo, e depois a publicação em um meio mais permanente.

Vale dizer que para esse cotejo optou-se por utilizar a edição de *Histórias da Meia Noite* publicada pela editora Civilização Brasileira em 1975, por se aproximar mais das primeiras edições. Entretanto foi feito o cotejo com a edição mais recente de 2008, da Editora Aguilar e o texto não apresenta mudanças no conteúdo.

## UMA AURORA SEM DIA

Luís Tinoco, nosso personagem principal, era um “rapaz de estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas” (ASSIS, 1975, p.155). Cinco adjetivações que parecem fazer do protagonista um rapaz qualquer, sem grandes exceções. O fato diverso, que Luís Tinoco parece ter, é a sua convicção. E é exatamente nesse ponto que se encontra toda a trama da narrativa: “Luís Tinoco possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos” (p.155). Atento a esse modo de

viver do personagem, o narrador já dirige ao leitor, afirmando ter sido essa sua convicção o maior obstáculo da sua existência durante muito tempo.

Partindo desse ponto de vista, vale pontuar a trajetória desse personagem de maneira muito sintética, devido a seu próprio espírito, o qual poderia ser identificado como “facilidade ao despertar”. Isso porque, de acordo com o próprio narrador, “um dia de manhã acordou Luís Tinoco escritor e poeta” (p.156), e fez-se um literato, “um dia levantou-se com a convicção de que os seus destinos eram políticos” (p.171), e fez-se deputado. E por fim, “uma noite de reflexão e nada mais” (p.182), o fez lavrador. Essa mudança de papéis, além de mostrar o caráter transitório e inconstante do personagem, pode também figurar a própria trajetória da intelectualidade brasileira, pois como aponta Azevedo (1990), a literatura e a vida política eram os dois canais que a sociedade brasileira da época oferecia como meio de ascensão.

Dando início ao cotejo das duas edições, vale dizer primeiramente que com a mudança de veículo modificou-se também o narrador: no periódico, quem narrava o conto era Dr. Lemos, uma espécie de crítico ideal das obras e da vida de Luís Tinoco; já na versão para as *Histórias da Meia Noite*, o narrador sobrevém em terceira pessoa, um narrador onisciente intruso<sup>2</sup>. Mudança esta, muito significativa que acaba transformando a própria estrutura da narrativa. Passemos às imbricações causadas pela mudança de foco narrativo.

## COMO NARRAR E O QUE NARRAR?

Luís Tinoco tinha a plena convicção do seu grande destino como poeta e escritor, achava-se um excelente literato. Quando o leitor começa a caminhar mais profundamente na narrativa percebe a fragilidade da escrita desse avesso homem das letras, contrário ao trabalho paciente e ao estudo dedicado. Para Luís Tinoco o fazer poético era algo que vinha de berço. O fato é que, no conto escrito para o *Jornal das Famílias*, quem mostra ao leitor o fracasso de Luís Tinoco nas letras é Dr. Lemos, que é o

---

<sup>2</sup> FRIEDMAM, Norman (2002).

narrador. Já na versão para o livro, Dr. Lemos deixa o papel de narrador, porém, continua conduzindo as escolhas do personagem Luis Tinoco junto com a voz do narrador onisciente que o conto ganha nessa versão. Nesse sentido, nota-se que há o acréscimo de uma voz na condução do personagem à verdade de suas escolhas. Luís Tinoco imagina percorrer uma trilha ascendente; já o narrador em terceira pessoa do livro e Dr. Lemos rebaixam-no constantemente, sugerindo o caráter ridículo do desastrado poeta.

Diante disso, nota-se que no jornal esse rebaixamento do personagem era feito somente pelo narrador em primeira pessoa, no livro é como se essa opinião viesse em coro, ganhasse ainda mais voz quando o narrador compartilha da mesma ideia que o personagem Dr. Lemos. Isso porque o narrador em primeira pessoa pode manipular de uma forma mais eficiente o leitor, o único ponto de vista é o dele, não há outra opinião, é mais fácil confiar nesse narrador, sobretudo porque ele se mostra como conhecido do personagem. Desse modo, saindo do foco narrativo, Dr. Lemos começa a contribuir e colaborar com as ideias do narrador, ou será o narrador que conta a história do ponto de vista de Dr. Lemos? De uma maneira ou de outra o fato é que a mudança de foco contribui para um maior rebaixamento do personagem Luís Tinoco e como exemplo disso, veremos, mais tarde, a inclusão de comentários desse narrador onisciente intruso, que na versão de 1870 não existia. Deve-se pontuar desde já que todo esse rebaixamento é feito nas entrelinhas, seja no jornal ou no livro, e neste último com maior intensidade.

Vale ressaltar que, tanto na escrita para o jornal ou para o livro, o narrador é aquele que primeiro adverte o leitor dessa literatura de má qualidade produzida por Luís Tinoco, ao pontuar que sua produção artística não durou mais que três horas, ou mesmo nos avisar que foi publicado “entre os a pedidos”, ou seja, não foi por mérito. Dr. Lemos, o mais influente nas decisões do protagonista, salienta com franqueza, “que a poesia era uma arte difícil e que pedia longo estudo; mas que, a querer cultivá-la a todo o transe, devia ouvir alguns conselhos necessários” (ASSIS, 1975, p. 159), e este conselho veio sem cerimônias: “não me parecem bons esses versos, poderia rasgá-los e estudar antes algum tempo” (p.159). No jornal, o leitor pode ter a opinião de Dr. Lemos ainda mais próxima, porque antes de dizer isso a Luís Tinoco o narrador reflete a si mesmo:

“Tive vontade de responder mais duramente mas o rapaz falava de boa fé” (*Jornal das Famílias* nov. 1870, p.337). Pode-se imaginar então, que Dr. Lemos gostaria de ser ainda mais duro. Nesse caso, na escrita para o jornal sabemos que Dr. Lemos, o próprio narrador está pensando, fato que contribui com a ideia exposta acima, confiança em quem nos fala.

Dr. Lemos em toda a narrativa tenta trazer Luís Tinoco para a realidade, é assim também quando um dia, envolvido pela sua convicção levantou-se com seus destinos voltados para a política. Depois da escrita de um livro “Goivos e Camélias” e da criação de um jornal literário “Caramanchão Literário” que na versão de 1870 é “Canapé litterario”, percebeu que estava fadado para política e então ironicamente o narrador começa a tratá-lo de “ex-poeta”. A carreira política terá a mesma arrogância do poeta. Somos advertidos pelas mesmas vozes, isso porque a escrita de má qualidade continua, agora não mais como poesia, mas em forma de discurso político. Nessa parte da narrativa entra mais um personagem na história, o advogado Z, que irá ajudar Luís Tinoco na sua carreira política por intermédio de Dr. Lemos.

Tanto no jornal como no livro, Dr. Lemos é o fio condutor da moral da história. Seria já um início de um personagem tão explorado por Machado de Assis nas outras narrativas, como conselheiro Aires, por exemplo. A diferença é que no jornal esse fio condutor de moral acaba ficando mais forte, porque a voz de Dr. Lemos chega aos leitores de maneira direta sem o intermédio do narrador. Nessa perspectiva, qual seria a finalidade dessa aproximação com o leitor? Para responder a essa questão é necessário comparar dos dois finais do conto, que tem reflexos no foco narrativo.

<p>- Meu amigo, descobri que não era fadado para grandes destinos conforme suppunha, e desde que essa convicção me passou voltei á practica da vida. - Mas... - O que? - Como é que lhe nasceo essa convicção? - Ouvindo lêr os meos versos na assembléa. Reconheci naquella occasião quanto eram pífios os tais versos e para logo pensei comigo que eu olharia mais tarde para as minhas obras politicas com a vergonha com que então olhava para as minhas obras poéticas. Uma noite de reflexão e nada mais. - Ora, estimo muito, disse-lhe eu. Agora nenhuma</p>	<p>- Não; descobri que não era fadado para grandes destinos. Um dia leram-me na assembléa alguns versos meus. Reconheci então quanto eram pífios os tais versos; e podendo vir mais tarde a olhar com a mesma lástima e igual arrependimento para as minhas obras políticas, arreepiei carreira e deixei a vida pública. Uma noite de reflexão e nada mais. - Pois teve ânimo?... - Tive, meu amigo, tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinhar nas ilusões dos primeiros dias. Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era esta. Com poucos anos mais estou rico. Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as</p>
---	--

<p>ambição mais? - Nenhuma; enriquecerei se puder, e educarei os filhos para lavradores, salvo se algum delles tiver aptidão real para outra cousa. Despedi-me de Luiz Tinoco. Está vivo e vai enriquecendo. Conta hoje mais dois filhos. Assim acabaram as ambições do author de <i>Tupinambás</i> e dos <i>Goivos e Camélias</i>, do publicista fogoso e do eloquente deputado. Foi uma aurora sem dia. (<i>Jornal das Famílias</i>, dez 1870, p. 375)</p>	<p>moscas andam no ar. (ASSIS, 1975, p 182)</p>
--	---

Se pensarmos no público alvo do *Jornal das Famílias*, e no seu propósito, sendo um veículo destinado à instituição familiar, fazendo apologia ao casamento à criação de um lar, todo seu conteúdo deveria estar voltado para a questão dos bons costumes, sobretudo ao caráter moralista, como já foi apontado anteriormente. Para Hélio de Seixas Guimarães (2007), esse jornal carioca "prometia aos seus leitores 'a mais escrupulosa moralidade', confiando sua redação literária 'aos homens que ocupam a primeira plana na literatura pátria'". (p. xii) De modo que a questão moral estava em todas as páginas.

Ora, diante disso, a mudança de foco narrativo pode ser uma proposta em retirar da versão de 1870, escrita para o jornal, o tom moralista, em que o próprio periódico se sustentava. No livro, o autor parece sentir a necessidade de extrair do texto esses discursos voltados para os ensinamentos morais, levando a narrativa por um caminho de ambiguidades.

O narrador em primeira pessoa do conto escrito para o *Jornal das Famílias* precisava estar próximo aos leitores, a ponto de criar uma situação de cumplicidade, de modo que com um narrador personagem essa situação se favorece. Sabe-se que, quando se trata de narrador em primeira pessoa machadiano surge uma desconfiança, o fato é que ainda estamos nas primeiras produções contísticas de Machado de Assis, como é possível notar pela leitura do prefácio da primeira edição de *Histórias da Meia Noite*, quando o escritor chama a atenção para o gênero romance pontuando que aqueles contos eram apenas experimentos.

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas

páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo.

Aproveito a ocasião que se me oferece para agradecer à crítica e ao público a generosidade com que receberam o meu primeiro romance, há tempos dado à luz. Trabalhos de gênero diverso me impediram até agora de concluir outro, que aparecerá a seu tempo. (ASSIS, 1975, p.45)

Por esse motivo, não se deve analisar esses contos com os olhos na sua produção de 1880, parece que também nessa fase o narrador machadiano já apresentava características daquilo que irá escrever mais tarde, é um escritor em formação, tanto que, por outro viés, esse discurso preocupado em mostrar sua não pretensão com relação ao gênero do conto pode também ser entendido exatamente ao contrário, presente naquele narrador machadiano que conheceremos nas suas produções posteriores.

Em todo caso, nesse conto quando escrito para o jornal, essa proximidade entre narrador e leitor era favorável no *Jornal das Famílias*, no qual se devia apresentar aos assinantes uma lição edificante e passar confiança.

o texto, enquanto veiculador de uma história agradável deve ensinar algo. O narrador, espécie de professor, deve contar histórias cheias de verdade e entretenimento. O leitor como discípulo que precisa ser orientado, depende do narrador que lhe diz como ler o texto, como interpretá-lo e quais lições dele tirar. (AZEVEDO, 1990, p.83,)

Essa finalidade didático-moralizante está muito bem apresentada na versão de 1870, na qual o narrador, Dr. Lemos, alerta o leitor contra as falsas ambições. Há uma mudança do mundo dos sonhos para o mundo real. Essa voz de Dr. Lemos chega aos ouvidos dos leitores como se fosse a moral de uma fábula, quando ele diz “Despedi-me de Luiz Tinoco. Está vivo e vai enriquecendo. Conta hoje mais dois filhos. Assim acabaram as ambições do author de *Tupinambás* e dos *Goivos e Camélias*, do publicista fogofo e do eloquente deputado. Foi uma aurora sem dia.”. (*Jornal das Famílias*, dez 1870, p. 375)

Omitindo esse juízo final, o conto perde um pouco sua carga moralista. Vale pontuar que o final de 1870 coloca a formação da família em evidência e não há crítica ao enriquecimento, situação de muitas famílias que eram assinantes do periódico.

Já na versão de 1873, a alteração decisiva do foco narrativo pode ser tomada como indício de uma busca, por parte do autor, de um ângulo que favorecesse a percepção das contradições. O narrador se distancia da história narrada e perde a proximidade com os leitores, é um estranho aos olhos de quem lê. Essa distância favorece as ambiguidades da narrativa, longe do personagem o narrador pode satirizá-lo ainda mais, e como essa sátira é feita por um narrador alheio, desfaz-se a atmosfera de confiança que tinha na versão de 1870, abrindo espaço para uma leitura menos dirigida pelo narrador e mais sugerida nas entrelinhas.

### QUANTO À CONDIÇÃO SOCIAL...

No texto escrito para o meio jornalístico, o leitor, já nas primeiras linhas, tem a informação de que Luís “morava na Cidade Nova com um tio velho”. (*Jornal das Famílias*, dez 1870, p. 375). Na versão para o livro, o narrador elimina a menção direta à Cidade Nova, na qual habitava uma parcela da população carioca mestiça e pobre. Muda também a situação do tio Anastácio, uma vez que o narrador não identifica a origem familiar de Luís Tinoco, coloca-o como “apadrinhado” e o tio Anastácio passa a ser representado como padrinho. Sua origem fica mais nítida quando o narrador nos diz que é por um favor que Luís Tinoco consegue publicar seus versos, ou mesmo que é por intermédio do Dr. Lemos que se emprega como escrevente do advogado Z e, posteriormente, lança-se na política.

Essa omissão do lugar de origem de Luís Tinoco pode ter sido uma escolha do narrador em terceira pessoa de não pontuar com tanta precisão o personagem, já o narrador em primeira pessoa da versão de 1870 faz exatamente o contrário. Tendo em vista tudo que já foi dito a respeito do público alvo do *Jornal das Famílias* e da sua proposta, o narrador dando uma origem precisa, aproxima-se ainda mais das leitoras, o texto ganha um tom de maior aproximação com a realidade, fato que contribuiria para realçar esse conto moralista. Quanto mais retratar o real, melhor será o seu resultado em apresentar uma lição edificante.



considerações de Julio Cortazar, por exemplo, mas é provável que esteja caminhando para esse fim.

Essa omissão de certa forma também contribui para as contradições e ambiguidades da narrativa, totalmente ligada ao foco narrativo. Devido à confiabilidade do narrador em primeira pessoa ele não poderia deixar de contar nenhum fato da vida de Luís Tinoco, a aproximação com o leitor não o permitiria, sobretudo, a amizade com o personagem. Agora, o narrador do livro não tem esse compromisso, e fazendo interferência, colocando a culpa na história, contribui para esse novo efeito de conto que se atinge em *Histórias da Meia Noite*.

Machado retira do texto as informações mais factuais, abrindo brechas para uma leitura menos controlada pelo narrador.

## ACRESCENTANDO PARTES

Do jornal para o livro, o conto também ganha algumas inclusões, comentários desse narrador onisciente, que na versão de 1870 não existia. Esses comentários como foi dito acima, funcionam também para um maior rebaixamento do nosso personagem.

Na parte anterior estávamos mencionando a respeito de um “sono literário”: Luís Tinoco em um encontro com Dr. Lemos o adverte que acabou com sua folha literária, “Caramanchão Literário” no livro e “Canapé Literário” no Jornal, é nesse momento que Dr. Lemos pergunta a Luís Tinoco se este abandonou as letras. O narrador avisa o leitor que Dr. Lemos esperou que o próprio Luís Tinoco fosse anunciar a causa desse “sono literário”, o fato é que nesse meio tempo o narrador intruso começa a divagar sobre a causa do sono poético, e não nos conta de imediato a razão real.

Pareceu simples tudo aquilo; mas tendo-se ganho alguma coisa, que era empregá-lo, o dr. Lemos deixou que o próprio poeta lhe fosse anunciar a causa do seu sono literário. Seria o namoro de Laura?

Esta Laura, preciso é que se diga, não era Laura, era simplesmente Inocência; o poeta chamava-lhe Laura nos seus versos, nome que lhe parecia mais doce, e efetivamente o era. Até que ponto existiu esse namoro, e em que proporções correspondeu a moça à chama do rapaz? A história não conservou muita informação a este respeito. O que se sabe com certeza é que um dia apareceu um rival no horizonte, tão poeta como o padrinho de Luís Tinoco, elemento

muito mais conjugal do que o redator do *Caramanchão Literário*, e que de um só lance lhe derrubou todas as esperanças.

Não é preciso dizer ao leitor que este acontecimento enriqueceu a literatura com uma extensa e chorosa elegia, em que Luís Tinoco metrificou todas as queixas que pode ter de uma mulher um namorado traído. Esta obra tinha por epígrafe o *nessun maggior dolore* do poeta florentino. Quando ele a acabou e emendou, releu-a em voz alta, passeando na alcova, deu o último apuro a um ou outro verso, admirou a harmonia de muitos, e singelamente confessou de si para si que era a sua melhor produção..(ASSIS, 1975, p. 170-171)

Além de ridicularizar o poeta, esses comentários ao mesmo tempo querem ironizar o Romantismo. Por esse motivo, para Sílvia Azevedo, o sentido simbólico de “Aurora sem dia” “se traduz pelo abandono das mistificações e idealizações românticas” (1990, p.591). Na versão para o jornal essa desmistificação já existia, mas ganha mais força no livro, quando o conto perde sua carga moral e caminha para a ambiguidade.

O narrador não espera que Luís Tinoco “lhe fosse anunciar a causa de seu sono literário”, começa a fazer suposições, colocando em evidência outra vez esse excesso de romantismo, fazendo referência a uma “extensa e chorosa elegia” e ao amor romântico idealizado e melodramático.

Nota-se, portanto, que toda essa crítica ao Romantismo é feita de maneira velada, nas entrelinhas, é preciso que o leitor esteja atento a essa leitura encoberta a respeito da crise da escola romântica, que estava em circulação no momento. Para Azevedo, Machado de Assis distingue-se dos demais colaboradores do período exatamente por perceber esse momento de declínio: “enquanto os demais colaboradores [...] simplesmente perpetuavam a escola romântica e seus clichês, Machado tinha consciência da crise do Romantismo, o grande tema que perpassou toda a sua produção ficcional desse período” (1990, p.210).

Em “Aurora sem dia” isso é feito a todo o momento e na versão para o livro em intensidade ainda maior devido exatamente ao acréscimo desses discursos e da intertextualidade que será vista na próxima abordagem. O leitor deve estar atento, porque essa crítica é feita usando a própria linguagem romântica, por isso a leitura nas entrelinhas.

E quanto ao “sono literário” de Luís Tinoco a razão real é a política. Nesse ponto da narrativa, começa a fase na qual os seus destinos estavam voltados para a política.

Nessa fase é também pela escrita que irá se apresentar, os excessos agora passam para o discurso político. E da mesma maneira, o texto escrito para o livro sofre acréscimos desse discurso marcado pelo abuso de chavões. Luís Tinoco demonstra na carreira política a mesma postura de literato: avesso ao estudo dedicado, um “leitor de orelha”. Termo utilizado por Jayme Loureiro com relação às leituras feitas pelo personagem, que será explorada no próximo tópico.

## UMA QUESTÃO INTERTEXTUAL

Outro ponto em que uma versão diverge da outra, são os intertextos. O texto de 1873 é bem mais marcado de diálogos intertextuais em comparação com a versão de 1870. Vale pontuar que o conceito de intertextualidade foi desenvolvido por Julia Kristeva a partir das concepções filosóficas de Bakhtin, o primeiro a introduzir na teoria literária a noção de linguagem poética como discurso duplo. Para ele, o “diálogo não é só uma linguagem assumida pelo sujeito é uma escritura onde se lê o outro”. (KRISTEVA, 1974, p. 67). Ainda para Bakhtin, a respeito do dialogismo:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 1974, p. 88)

Retomando essa concepção de Bakhtin, Kristeva elabora o conceito de intertextualidade, no qual um texto se faz pelo cruzamento de várias superfícies textuais, “um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA 1974 p.62). Funciona como uma relação análoga com a arte do tecer, uma imbricação de fios distintos, que juntos formam um tecido inteiro (tecido-texto): algumas vezes deixa perceber as entranhas da feitura, outras não. Para Kristeva,

O dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de “ pessoa-sujeito da escritura” começa a se

esfumaçar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura”.  
(KRISTEVA, 1974, p.67)

Dessa forma, a linguagem poética começa a ler-se como, pelo menos, dupla. Nesse caso, para uma leitura de “Aurora sem dia”, tomaremos esse conceito intertextual, que deixa entrever na tessitura do conto, os fios de outros textos.

É verdade que na escrita para jornal o texto apresenta alguns intertextos que não estão no conto das *Histórias da Meia Noite*, um exemplo é a alusão a Casimiro de Abreu e Paula Brito que aparece no início do conto. De acordo com o crítico francês Gerard Genette, a alusão, diferente da citação porque depende de certa competência do leitor no momento da leitura, uma vez que não possui identificação do autor. Para ele, todos os textos precedem de outros textos, e cada um é uma escritura do que já existiu. Concepção esta que vem ao encontro do que foi dito anteriormente sobre diálogo intertextual. Ainda de acordo com o crítico, essa relação de co-presença entre dois ou mais textos, pode ser dividida em cinco tipos e nesse trabalho utilizaremos a primeira divisão, a intertextualidade, que ele desenvolve a partir de Kristeva e a divide em três manifestações: citação, plágio e alusão. O diálogo intertextual com Casimiro de Abreu e Paula Brito se dá por meio da alusão e com essas duas referências o crítico Jayme Loureiro define a possível época em se passa o conto, importante para compor a intertextualidade.

Casimiro de Abreu, como se sabe, publicou *As Primaveras*, seu único livro de poesias em 1859; e Paula Brito, o famoso editor de *A marmota Fluminense* e em cuja livraria se reuniam os membros da Petalógica, morreu em 1861. Portanto, a trajetória literária de Luís Tinoco, de acordo com a primeira redação do conto, se inicia no final da década de 1850, desenvolvendo-se, principalmente, durante alguns anos da década seguinte. (LOUREIRO, 2006, p.107)

Casimiro de Abreu fez parte do “lirismo açucarado de toque sentimental” (CANDIDO, 2002, p.59), traços estes que atraíram o leitor da época. Já Paula Brito, editor e proprietário da livraria com mesmo nome, fazia parte daquele chão cultural. A supressão desses nomes no conto escrito para o livro, por parte de Paula Brito, parece ser algo mais da escrita jornalística, que estava presente naquele Rio de Janeiro da época, isso porque assim como a crônica, o conto escrito para os meios jornalísticos, não tem pretensão de durar. Por se abrigar nesse veículo transitório, o seu tempo de vida é

efêmero (CANDIDO, 1992, p. 14). E quando passa do jornal ao livro, se configura pela durabilidade, ou seja, não é somente o Rio de Janeiro daquela época que terá contato com esses textos. Nesse sentido, a alusão a Paula Brito não teria a mesma finalidade que no jornal. Já com relação a Casimiro de Abreu, o autor quando escreve para o livro tenta deixar o texto mais ambíguo, grande parte da leitura nas entrelinhas. Por isso não deixar uma alusão romântica logo na entrada do texto, uma vez que o seu propósito era também a crítica à crise do romantismo, mas de modo velado. Outro fato, que contribui para aludir a esse poeta no jornal é agradar os leitores, sobretudo as leitoras desse periódico, isso porque Casimiro de Abreu atraía o gosto das moças da época “que encontravam na sua obra a força do sexo sem ofensa as convenções” (CANDIDO, 2002, p.60).

Muitas das alusões intertextuais se conservam de uma versão para a outra, como exemplo é possível citar, Gilbert, Camões e Bocage, Guizot, André Chenier. Nessa pesquisa gostaria de colocar em foco os intertextos que o autor acrescentou na versão de 1873, e dentre eles, os diálogos com Dante Alighieri e Petrarca, já que Dante aparece duas vezes e Petrarca no nome da sua amada. Ora, por que esses intertextos com dois poetas italianos na versão em livro e no jornal não? Transcrevo a passagem:

Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano que tragara até as fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca. A inscrição era citada com as próprias palavras do poeta, sem que aliás Luís Tinoco o tivesse lido nunca.(ASSIS, p. 160)

Neste caso, está se referindo à inscrição que Dante lê na porta do inferno, quando este, junto com seu guia Virgílio começam sua viagem pelos círculos infernais, na *Divina Comédia*. “Lasciate ogni speranza voi che entrate”<sup>3</sup> é a inscrição referida no texto. Na realidade, não é só esta frase que estava estampada na entrada do inferno de Dante Alighieri, o texto na íntegra é o seguinte:

Per me si va ne la città dolente,  
Per me si va ne l’eterno dolore,

<sup>3</sup> “Renunciai às esperanças, vos que entraís” (tradução da autora)

Perme si va tra la perduta gente.  
Giustizia mosse il mio alto fattore;  
Fecemi la divina potestate,  
La somma spienza e 'l primo amore,  
Dinanzi a me non fuor cose create  
Se non etterne, e io eterna duro.  
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.<sup>4</sup>  
(ALIGHIERI, p. 44, 2006)

O fato é que embora a inscrição dantesca seja essa acima transcrita, a frase mais conhecida é a última. E o próprio narrador alerta o leitor dizendo terem sido citadas em italiano “com as próprias palavras do poeta” sem que Luís Tinoco tivesse lido. E mais adiante: “Ele respigava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia a despesa de sua erudição, e não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo” (ASSIS, p.160), da mesma forma que não leu a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, para citar a expressão mais conhecida. Isso vai ao encontro do que diz Brito Broca em seu ensaio sobre os escritores lidos pelos românticos brasileiros:

Mas de maneira geral não imaginamos que os românticos lessem muito. Eles nos parecem, isto sim, muito livrescos. Não se conformam em escrever prosa ou verso sem entremear por toda parte, nem sempre com muita adequação, nomes de autores, personagens de romances ou de poema. (BROCA, 1879, p. 103)

Tem-se então, o personagem Luís Tinoco com um estereótipo da figura do poeta romântico. E com essa alusão a Dante Alighieri, o poeta Luís Tinoco parece querer carregar sua obra de tudo aquilo que fosse mais melodramático, entregar-se ao mundo romântico. Além disso, ele também quer mostrar certa erudição aos leitores de seus textos. Já o narrador mostra essa face da obra de Luís Tinoco para rebaixá-lo ainda mais e mostrar nas entrelinhas esse romantismo decadente. E o autor? Porque aludir a essa passagem da *Divina Comédia*?

---

<sup>4</sup> “Por mim se vai à cidade dolente; por mim se vai ao sofrimento eterno; por mim se vai à perdida gente. Justiça moveu o meu alto feitor; fez de mim a Suprema Potestade, Sua Sapiência, Primeiro Amor. Antes, foram criadas apenas coisas eternas; eu, eternamente existo. Renunciai às esperanças, vos que entraís”. (tradução da autora)

É importante ressaltar que em se tratando de intertextos dentro desse conto é preciso analisar todos esses pontos de vista. Isso porque não podemos esquecer que quem faz esses intertextos é o próprio Luís Tinoco, isso aparece na sua obra.

O mesmo acontece com outra referência à *Divina Comédia*, agora em forma de citação direta, outro ponto da intertextualidade classificado por Genette. Essa citação está no canto V também no “Inferno” “nessun maggior dolore”. Na obra do poeta florentino, a passagem tem a seguinte continuação “nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miséria”<sup>5</sup>. Quem diz isso é Francesca Rimini, quando o personagem Dante dá voz a ela. Francesca Rimini e Paolo Malatesta eram amantes e seduzidos pela leitura de Lancelote e Guinevere, foram surpreendidos e assassinados pelo marido de Francesca, Giovanni Gianciotto, que por sua vez era irmão de Paolo. Por esse motivo, essas almas são condenadas pelo pecado da luxúria a voar juntas pela tempestade infernal. São unidas pelo voo e não podem se separar, porque foram guiadas pelo Amor, que até ali, na eternidade, não os abandona. Diante dessa pena, Francesca conta seu martírio a Dante recordando dos tempos em que era feliz, e da dor de lembrá-los estando na miséria.

Os tempos também são de miséria para Luís Tinoco, que abandonado por sua amada, enriqueceu a literatura “com uma extensa e chorosa elegia”, que tinha por epígrafe “o nessun maggior dolore”. Outra vez tem-se a crítica à banalização do romantismo, é preciso que o leitor veja nas entrelinhas o verdadeiro ponto vista no narrador. E outra vez, por que a citação a Dante Alighieri? Já sabemos que o poeta Luís Tinoco não leu esses textos.

E por fim, Petrarca, no nome da amada de Luís Tinoco, Laura, que na versão de 1870 era Rosalina. Uma alusão de forma mais velada, ou seja, os fios da tessitura intertextual aqui não estão muito aparentes. Por esse motivo, supõe-se que neste caso há um intertexto com a musa do poeta Petrarca que também se chamava Laura. A passagem é a seguinte: “Uma moça, é pouco; diga a mais gentil das criaturas que o sol ainda alumiou, uma sílfide, a minha Beatriz, a minha Julieta, a minha Laura...”(ASSIS, p. 168). Sabe-se que Beatriz é a de Dante, Julieta de Shakespeare e Laura também deveria ter

---

<sup>5</sup> “Não existe maior dor do que recordar do tempo feliz na miséria” (tradução da autora)

uma fonte, uma vez que é “apresentada junto de uma galeria de mulheres ilustres e imateriais, feitas com as tintas da literatura europeia” (MINCHILLO, 2010, p.13). Outro fato que leva a supor que essa Laura seja referência a Petrarca é a idealização desse amor, e conforme aponta Jayme Loureiro, “a relação amorosa de Luís Tinoco é toda pautada por suas leituras, ou pelo menos, do que apanhava no ambiente cultural”. Nesse sentido, a amada também deveria fazer parte desse universo de leituras, e não se pode esquecer que todo *Canzoniere* de Petrarca é dividido entre a vida e a morte de Laura, o poeta faz seus versos direcionados é ela, sem tocar em seu nome, Laura é o fio condutor do livro do poeta italiano. Luís Tinoco ainda diz que a sua Laura é um anjo, para Petrarca a amada também possui essa aura angelical, é a mulher idealizada, vista como algo intocável. Mais tarde o narrador nos adverte que Laura na realidade é Inocência, uma forma de tornar mais brasileiro, mas também de desmistificar o romantismo, e o narrador justifica dizendo que “o poeta chamava-lhe Laura nos seus versos, nome que lhe parecia mais doce, e efetivamente o era”. E nesse ponto se pode reforçar a presença de Petrarca com o adjetivo doce, que pode remeter a estilo *Dolce Stil Novo*, no qual vamos encontrar alguns resquícios em Petrarca. Esse movimento teve como precursor o poeta Guido Guinizzelli, mais tarde, dentre outros poetas toscanos, Dante Alighieri e Guido Cavalcanti tiveram grande participação. Esse grupo de poetas retomava os temas amorosos celebrados na Sicília, pela escola siciliana, caracterizado pela corte à mulher ideal, no qual vale a excelência de espírito, o “cor gentile”, sendo a mulher angelical a protagonista dessa poesia. De acordo com o crítico italiano Gianfranco Contini, Petrarca herdou essa tradição do *Dolce Stil Novo*, como a figuração da mulher amada, mas em alguns aspectos se diferencia. Para Contini Petrarca faz desse estilo um “trampolim” para o progresso. Em todo caso, fica evidente a importância do adjetivo anjo e doce.

Se mudar de veículo é também acrescentar ao texto diálogos intertextuais, essa nova tessitura do texto pode ter seus motivos no público alvo do *Jornal das Famílias* e na própria época. Sendo contos destinados a família, com o peso de um ensinamento moral, esperava-se, na época, que no feitiço dos textos deveriam estar pontuadas essas preocupações, e não ligados a fios de outra cultura e literatura. Outro motivo desse diálogo não aparecer no jornal, pode estar ligado ao fato de que eram escritos ao “correr na pena”, de uma maneira que o escritor não dispunha de muito tempo, já para o livro as

condições são diversas. Machado queria, por meio da publicação de seus contos em livro, torná-los perenes e, para tanto, dispunha de mais tempo para deixá-los mais “universais” e eruditos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gênero narrativo de curta duração, o conto, deve conseguir com o mínimo de meios o máximo de efeito. Segundo Julio Cortazar a narrativa breve se deixa comparar à fotografia. Assim como o fotógrafo a arte do contista também parece ser a de recortar fragmentos da realidade, fixando-lhes determinados limites, mas de forma que esse recorte atue como uma explosão, levando a uma realidade mais ampla e intensa, algo que vai muito além da pequena história contada. De modo que, o efeito sobre o leitor seja de forma intensa e avassaladora, próprio da tensão interna da trama narrativa. Nada pode ser gratuito ou dispensável tudo que ocorre em um conto deve ter uma função, refletindo assim, a sua forma breve e situação condensada.

A narrativa deve fisgar o leitor desde o início, seja para aterrorizar, encantar, ou enganar. O contista sabe que não pode proceder de forma acumulativa, pois o tempo não é seu aliado, como no romance. Sendo assim, trabalha com economia de cenários e de personagens, e a solução do conflito é narrada perto de seu desenlace.

Ora, sabe-se que muitas dessas pontuações não estão aperfeiçoadas em “Aurora sem dia”, mas pode-se dizer que o conto de Machado de Assis está caminhando para esse fim. Para Azevedo, a própria escolha dos contos para compor a coletânea *Histórias da Meia Noite* mostra essa preocupação do autor com o aperfeiçoamento do conto.

Além dessa busca pela forma conto, na mudança de veículo, percebe-se certa intensão do autor em atingir outro público, sair do foco do *Jornal das Famílias*. Transpor para o livro é também atravessar para outro mundo, o mundo da durabilidade. Saindo daquela atmosfera das famílias do século XIX, o conto ganha um caráter universal.

Diante de tudo que foi exposto nesse trabalho, conclui-se, portanto, que o foco narrativo é o principal agente na narrativa, de modo que é a partir dele que se

desenvolvem os outros pontos de acréscimo, omissões e intertextos. Todas essas mudanças tem como ponto principal o narrador.

A mudança de foco narrativo é responsável pelos outros desdobramentos da história. Para Massaud Moises (2007, p. 114), o foco narrativo é “fator de capital relevância na estrutura da obra ficcional”. As escolhas do autor em relação ao tipo de narrador que escolhe para a história fazem muita diferença no resultado final.

Do jornal para o livro pode-se dizer que “Aurora sem dia” foi reescrita as margens de outro narrador, narrador este que distante da história que interrompe a narração para tecer comentários e julgamentos, chamado por Friedman de narrador onisciente intruso. Carrega a narrativa de suposições, discursos políticos e românticos, omite partes e acrescenta outras, exige maior atenção do leitor, porque adota a linguagem romântica, enquanto na realidade quer negá-la. Não é mais cúmplice do leitor, age de forma livre e independente, não precisa mais estar próximo ao leitor, nem mesmo ser amigo do personagem. É outro narrador, é quase outra história.

Quase outra história porque os fatos se conservam, o que muda é o ponto de vista. E sabemos de acordo com o dito popular “quem conta um conto aumenta um ponto”, que a história pode tomar outros rumos dependendo de quem a conta. No caso de “Aurora sem dia” seria possível acrescentar ainda: onde conta. Contar uma história no jornal, como visto acima, tem a sua diferença. Fora o público alvo do *Jornal das Famílias*, a leitura do conto era feita em meio a outras publicações, como por exemplo, receitas, moldes de roupas, desenhos a aquarelas coloridos, moldes de trabalho de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de moda, outros contos, assuntos de utilidade doméstica e etc. De modo que os olhos do leitor estavam cercados por outros assuntos, os quais acabam interferindo na leitura. Além disso, não se pode esquecer que esse conto foi publicado em duas partes, como o *Jornal das Famílias* era mensal, os leitores ainda esperavam um mês para ler a outra parte da história. Nesse sentido, não há dúvidas que era outra leitura. Nesse jornal a leitura estava presa ao efeito moral que deveria causar nos leitores. Passando para o livro, tem-se a sensação de que o autor quisesse reescrever a história de Luís Tinoco, provocar outra leitura.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. Roma: Newton, 2006.

ASSIS, Machado de. Aurora sem dia. *Jornal das famílias – publicação ilustrada, recreativa, artística etc.* Rio de Janeiro: Garnier, 1870. p. 334-342 e p. 370-375. Disponível em: <http://docvirt.com/goglobal/RdrGeral1.html>. Acesso em 15/08/2014.

\_\_\_\_\_. **Histórias da Meia Noite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

\_\_\_\_\_. **Obra completa**, em quatro volumes: volume 4. Organização Aluísio Leite Neto. Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AZEVEDO, Silvia Maria. **A trajetória de Machado de Assis: do jornal das famílias aos contos e histórias em livros**. São Paulo, 1990. 3v.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1990.

BROCA, Brito. O que liam os românticos. In: **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo no Brasil**. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979, p.103.

CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

\_\_\_\_\_. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CONTINI, Gianfranco. Preliminari sulla lingua del Petrarca. In: **Varianti e altra linguistica**. Una raccolta di saggi (1938-1968). Torino: Einaudi, 1970.

CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palinsesti**. Tradução : Raffaella Novità. Torino : Einaudi, 1997

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Machado de Assis: acertando os ponteiros da ficção. In: ASSIS, Machado de. **Histórias da meia-noite**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. xii.

