

A INTERTEXTUALIDADE EM “ERNESTO DE TAL”:

A PRESENÇA DE *LE BARBIER DE SÉVILLE* COMO MEMÓRIA DA LITERATURA

Dayane Mussulini ¹

RESUMO: É de comum conhecimento que a produção de Machado de Assis possa ser caracterizada também a partir de sua marca intertextual, na medida em que dialoga com outras obras, seja no âmbito da literatura brasileira ou na estrangeira, revelando-se este um artifício imprescindível na criação de seus textos, bem como na compreensão deles. Nesse sentido, o presente artigo pretende contribuir com a discussão acerca do elemento francês existente na ficção machadiana por meio da análise de “Ernesto de tal” em comparação com *Le barbier de Séville* (1775), de Beaumarchais. A intertextualidade, neste caso, precisa ser entendida assim como a define Tiphaine Samoyault (2008), como memória da literatura, isto é, o texto traz consigo a biblioteca do escritor, que deve ser compreendida pelo leitor e compartilhada com ele. Ademais, é possível pensar nesse procedimento

¹ Mestranda no programa de Pós-Graduação em Letras “Literatura e Vida Social”, da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP) – FAPESP.

intertextual da narrativa machadiana como maneira de colaborar para o seu projeto literário, ilustrado em *Histórias da meia-noite* (1873). A comédia clássica do Setecentos francês, assim sendo, permite iluminar alguns dos hábitos burgueses do século XIX brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade, Machado de Assis, presença francesa, “Ernesto de tal”, *Le Barbier de Séville*.

RÉSUMÉ : La production de Machado de Assis peut aussi se caractériser à partir de son aspect intertextuel, comme l’on sait, à mesure qu’elle dialogue avec d’autres oeuvres, soit brésiliennes, soit étrangères, en révélant être un artifice fondamental dans la création de ses textes, aussi bien que dans leur compréhension. Dans ce sens, le présent article prétend contribuer avec la discussion concernant l’élément français existant dans la fiction de l’auteur brésilien à travers l’analyse de “Ernesto de tal” en comparaison avec *Le Barbier de Séville* (1775), de Beaumarchais. L’intertextualité, dans cette approche, a besoin d’être comprise ainsi comme la définit Tiphaine Samoyault (2008), en tant que mémoire de la littérature, c’est-à-dire, le texte emmène la bibliothèque de l’écrivain, laquelle le lecteur doit comprendre et partager. De plus, il est possible de penser à ce procès intertextuel du récit de Machado de Assis comme une façon de collaborer avec son projet littéraire, ce qui est illustré dans *Histórias da meia-noite* (1873). La comédie classique du XVIII^e siècle français, de cette manière, permet d’illuminer quelques habitudes bourgeoises du XIX^e siècle brésilien.

MOTS-CLÉS : Intertextualité, Machado de Assis, présence française, “Ernesto de tal”, *Le Barbier de Séville*.

A INTERTEXTUALIDADE EM MACHADO DE ASSIS

A intertextualidade é uma das marcas que caracterizam a produção de Machado de Assis. Eugênio Gomes, pioneiro nesse aspecto, escreve em 1939 um ensaio apresentando alguns intertextos machadianos com a literatura inglesa, naquele tempo denominados pelo crítico de influências e fontes. Dez anos mais tarde, escreve *Espelho contra espelho*, que daria continuidade a esse assunto e iniciaria a comparação com a literatura francesa, a partir do diálogo que o escritor fluminense estabelece com Victor Hugo.

Abriram-se, dessa forma, novas perspectivas pelas quais as obras machadianas poderiam ser lidas e compreendidas, na medida em que se pensa em intertextualidade como um artifício fundamental não só para o entendimento desses textos, mas igualmente do processo de criação literária, assim como mostraram as pesquisas de Eugênio Gomes.

Um trabalho como *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, publicado pela primeira vez em 1960, nos Estados Unidos, por Helen Caldwell, é de impensável relevância para o amadurecimento da crítica de *Dom Casmurro*, que passa a deixar para um segundo plano a existência ou não do adultério por parte de Capitu, trazendo para o centro da discussão a (im)possibilidade de se acreditar no discurso desse narrador. É nesse sentido que a ficção machadiana começa a ser revisitada, tendo como ponto de vista esse narrador não-confiável, seja homodiegético, seja heterodiegético, que estabelece continuamente contratos falsos com o leitor que, por sua vez, precisa estar o tempo todo atento.

Sendo assim, os intertextos usados por Machado de Assis auxiliam na construção de sentido de suas próprias narrativas. No que concerne à presença francesa em suas obras, Gilberto Pinheiro Passos dedicou-se à análise de seus romances, enquanto Daniela Mantarro Callipo se ocupou desse mesmo estudo, porém contemplando as crônicas. Na mesma linha, este artigo pretende estabelecer comparações entre o conto “Ernesto de tal” e a comédia francesa *Le Barbier de Séville* (1775), de Beaumarchais, enfatizando as semelhanças e as diferenças em ambos os textos, na tentativa de entender o que esse intertexto revela.

“Ernesto de tal” é a terceira narrativa constituinte de *Histórias da meia-noite* (1873). Foi originalmente publicado no *Jornal das Famílias*, nos meses de março e abril de 1873, com o pseudônimo de J.J., no primeiro volume da revista, e de Job, no segundo. Apresenta como enredo a jovem Rosina que deseja, antes de tudo, casar-se e, para isso, acumula pretendentes, dentre os quais aparecem como prediletos ao cargo Ernesto e o rapaz de nariz comprido. É a partir do nome da protagonista, portanto, que podemos estabelecer o diálogo com o drama francês. Rosine, uma jovem mantida trancafiada por seu tutor, Bartholo, é disputada por ele e pelo conde Almaviva, enfrentando uma série de peripécias jocosas. Como podemos perceber, a intertextualidade na narrativa machadiana nasce com a escolha do mesmo nome da personagem francesa, porém, ao longo do enredo ambos os textos ganham complicações próximas que são arquitetadas e solucionadas de acordo com o gênero por meio do qual são escritos.

É importante observarmos que a presença francesa contida neste conto não está isolada de seu conjunto, isto é, as outras narrativas de *Histórias da meia-noite* apresentam, igualmente, o mesmo fenômeno, permitindo sugerir a ideia de um projeto literário, do qual a coletânea seria representante. Esse assunto será aprofundado em minha Dissertação de Mestrado, que se encontra em processo final, fazendo o presente artigo parte fundamental dessa discussão.

“ERNESTO DE TAL”: UMA COMÉDIA BRASILEIRA

Ambas as histórias iniciam-se *in medias res*, com a focalização nos enamorados na rua, ansiosos, à espera de notícias de suas amadas. Vejamos os excertos a seguir que ilustram este fato:

Acte Premier

Le théâtre représente une rue de Séville, où toutes les fenêtres sont grillées.

Scène I – Le Comte, seul, en grand manteau brun et chapeau rabattu. Il tire sa montre en se promenant.

Le jour est moins avancé que je croyais. L’heure à laquelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloignée. N’importe ; il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer l’instant de la voir. (BEAUMARCHAIS, 1960: 13)²

I

Aquele moço que ali está parado na rua Nova do Conde, esquina do Campo da Aclamação, às dez horas da noite, não é nenhum ladrão, não é sequer um filósofo. Tem um ar misterioso, é verdade; de quando em quando leva a mão ao peito, bate uma palmada na coxa, ou atira fora um charuto apenas encetado. Filósofo já se vê que não era. Ratoneiro também não era; se algum sujeito acerta de passar pelo mesmo lado, o vulto afasta-se cauteloso, como se tivesse medo de ser conhecido.

De dez em dez minutos, sobe a rua até o lugar em que ela faz ângulo com a rua do Areal, torna a descer dez minutos depois, para de novo subir e descer, descer e subir, sem outro resultado mais que aumentar cinco por cento da cólera que lhe murmura o coração.

² O teatro representa uma rua de Sevilha, onde todas as janelas estão fechadas.

Cena I – O Conde, sozinho, com um longo casaco marrom escuro e um chapéu desabado. Ele pega o seu relógio enquanto caminha.

O dia está menos adiantado do que eu supunha. A hora em que ela habitualmente aparece atrás de sua sacada está ainda distante. Pouco importa; é melhor chegar bem cedo do que perder o instante de vê-la. (A tradução deste e dos demais trechos são de minha autoria).

Quem o visse fazer estas subidas e descidas, bater na perna, acender a apagar charutos, e não tivesse outra explicação, suporia plausivelmente que o homem estava doudo ou perto disso. Não senhor; Ernesto de tal (não estou autorizado para dizer o nome todo) anda simplesmente apaixonado por uma moça que mora naquela rua. (ASSIS, 1977: 123-124)³

Almaviva, como vimos, profere um pequeno monólogo, em que revela estar ali, ansioso, à procura de sua amada, Rosine. Igualmente impaciente está Ernesto, à espera de uma carta de resposta de Rosina. Temos consciência da inquietação das personagens a partir dos gestos sôfregos de Ernesto, ao passo que em *Le Barbier de Séville* tomamos esse conhecimento graças ao uso do advérbio de intensidade “trop”, que em língua francesa é utilizado para indicar excesso, demasia.

Observamos que em “Ernesto de tal”, por se tratar de um conto, portanto de uma narrativa, *a priori*, para ser apenas lida, é necessário que o narrador descreva as ações das personagens, também porque a ele compete um papel primordial a executar. Neste sentido, para contribuir com a agitação de Ernesto é preciso não só destacar os seus modos de se portar, mas igualmente a sua movimentação, que os verbos “descer” e “subir” usados seguidas vezes é capaz de proporcionar.

O narrador observador faz questão de detalhar a cena, indicando os pormenores dos movimentos da personagem, bem como apresentando hipóteses sobre a sua personalidade. É uma forma de se aproximar da comédia que, ao contrário, como foi criada para ser encenada, não depende da descrição, já que pela representação se nota o comportamento das personagens e, por conseguinte, o seu estado de espírito.⁴

No entanto, na apresentação do primeiro ato há uma breve descrição do conde, em que a expressão verbal no gerúndio “en se promenant” dá o mesmo sentido de deslocamento em ação contínua e, sendo assim, da ansiedade da personagem que chegou cedo demais para ver sua amada que, em determinado horário habitual, costumava aparecer em sua sacada.

A maneira pela qual o narrador do conto vai aproximando e apresentando as personagens dá a impressão de se referir a uma cena de teatro, gênero empregado na escrita de *Le Barbier de Séville*. Além do trecho citado anteriormente exemplificar este fato, há outro significativo (1977: 135): “Ernesto passeava de um para outro lado, gesticulando e monossilabando consigo mesmo, como se redigisse mentalmente um ato de contrição”. Percebemos, por meio da inquietação da personagem, o caráter teatral da cena, que de igual modo, ganha movimento e dramaticidade. Outro ponto que corrobora com esta ideia é o fato de o narrador optar

³ Respeitamos a ortografia original de todas transcrições presentes neste artigo.

⁴ Na obra de Beaumarchais isso é ainda mais evidente, pois suas exposições são, geralmente, breves e descontínuas, segundo Jacques Scherer (1994). Em *Le Barbier de Séville* elas acontecem em apenas dois momentos: na cena inicial do primeiro ato, quando Almaviva expõe seu amor por Rosine e na quarta cena do mesmo ato, onde se explica que Rosine está prometida a Bartholo e que Figaro ajudará, portanto, o conde a conquistar a donzela.

pelo uso do discurso direto livre, muito recorrente em “Ernesto de tal” e que estaria estritamente ligado às falas utilizadas no gênero dramático.

Ademais, outro recurso empregado no conto que transmite a impressão de teatro é o fato de cada parte da narrativa machadiana terminar em suspense, o que caberá ao próximo capítulo desvendar, como se fossem finais de atos e cenas do drama. Essa prática era muito comum nos romances de folhetim, ou mesmo, em outras publicações em periódicos feitas também em “fatias”, pois era uma tática que funcionava muito bem, aumentando a curiosidade do público e, por conseguinte, a sua vontade de comprar o próximo número para dar continuidade à leitura.

Ainda que “Ernesto de tal” ganhe certa teatralidade, os recursos usados pelo narrador continuam sendo muito próprios do gênero conto através das descrições. Contudo, as exposições aqui ocorrem para ir revelando os eventos ao leitor, sem deixar de haver certo ar de mistério, pois eles são mostrados aos poucos. Já em *Le Barbier de Séville*, como é comum às peças teatrais, a apresentação da personagem, bem como da situação na qual ela está imersa, acontece por meio das suas falas, seja em forma de monólogos, como se deu o aparecimento do conde, seja a partir do diálogo entre as personagens, como ocorre na segunda cena, quando Almaviva conversa com Figaro e acaba contando-lhe as causas que ali o trazem.

Outra semelhança presente em ambos os momentos do enredo é que tanto Ernesto quanto Almaviva não desejavam ser vistos por ninguém que passasse à rua. O que difere brutalmente são as razões pelas quais eles não gostariam que isso acontecesse: para o primeiro, o motivo estaria na humilhação, pois ele só não compareceu à festa na casa de Rosina por não ter uma casaca; para o segundo, o receio residia em ser descoberto por Bartholo e estragar suas intenções com relação a Rosine, o que se saberá somente com a mesma conversa que tem com Figaro, quando este lhe questiona o porquê daquele estar escondido.

Também notamos que o narrador heterodiegético onisciente intruso do conto vai narrando ao seu público os pormenores dos acontecimentos, na medida em que constrói uma relação íntima com o leitor, numa espécie de *tête-à-tête*⁵, tão recorrente nas obras machadianas. Entretanto, é preciso estar sempre atento, pois ao contrário do que alega, esse narrador não parece ser totalmente confiável, é o que se observa quando diz: “ou não se há de contar nada, ou se há de dizer tudo” (ASSIS, 1977: 124). Dessa forma, o leitor ingênuo acredita que todas as informações necessárias serão fornecidas; contudo, é indispensável que se procure desconfiar desse aparente cuidado com a integralidade dos fatos, para que então seja possível saber por qual das duas alternativas opta o narrador. Podemos supor que, por isso, há a decisão de ir revelando os eventos aos bocados. Basta lembrar, por exemplo, que o narrador prefere omitir o sobrenome de Ernesto, mesmo confessando linhas depois que “há de dizer tudo”.

⁵ São comuns interlocuções, como “leitor ingênuo” e “leitor curioso”, para citar apenas algumas.

Do mesmo modo que o primeiro capítulo do conto se incumbiu de apresentar lentamente Ernesto – relatando o motivo pelo qual não pode ir ao baile que o tio de sua amada estava ofertando em sua casa, haja vista que, como era pobre, não possuía uma casaca, vestimenta obrigatória para aquela reunião –, ao segundo capítulo coube a exposição de Rosina. O leitor entra em contato com a moça sob a mesma focalização que contou Ernesto (idem: 127): “Veja o leitor aquela moça que ali está, sentada num sofá, entre duas damas da mesma idade, conversando baixinho com elas, e requebrando de quando em quando os olhos. É Rosina.”

A descrição da jovem chama a atenção para a sua condição de namoradeira, não à toa o narrador já principia falando sobre os seus olhos (idem: 127): “os olhos de Rosina não enganam ninguém... exceto os namorados. Os olhos dela são espartinhos e caçadores, e com um certo movimento que ela lhes dá, ficam ainda mais caçadores e espartinhos”. Apesar de ter um compromisso com Ernesto, a moça não dispensa o galanteio de outros rapazes; ao contrário, escolhe aquele ao qual concederá uma valsa, no caso, o eleito é um elegante “rapaz de nariz comprido”, cujo charme particular, expresso nos seus gestos singulares, conquistou “o coração inconstante da graciosa” donzela. E também, porque além dos atributos físicos, o moço possuía um cargo profissional melhor do que aquele ocupado por Ernesto.

Além do nome das protagonistas e dos enredos semelhantes, a ironia e o humor permitem que se pense no procedimento intertextual entre “Ernesto de tal” e *Le Barbier de Séville*. É desse modo que, além de serem homônimas, ambas as personagens podem ser caracterizadas a partir de sua dissimulação. Cada uma à sua maneira age de forma a obter o que deseja, valendo-se, muitas vezes, para isso, da ingenuidade de seus enamorados.

Embora a personagem francesa não tenha plena autonomia para decidir com quem quer ficar, assim como a brasileira ela vê no matrimônio uma saída, isto é, casar com outro homem que não Bartholo pode significar que não terá de viver presa para sempre. Rosina, por sua vez, “não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas tinha ambição de figurar alguma cousa, morria por vestidos novos e espetáculos freqüentes, gostava enfim de viver à luz pública” (idem: 131), sendo portanto, para isso, necessário um casamento que lhe possibilitasse a vida em sociedade tal qual se assistiu no cenário oitocentista fluminense.

A mesma descrição com a qual conta Rosina durante o seu surgimento na narrativa não caberia ao gênero dramático, no máximo, seria percebida por meio da expressão da atriz que interpretasse Rosine, entretanto, a sua atitude ardilosa de enganar Bartholo para que pudesse, por um minuto, se encontrar com seu amado é do mesmo modo, um ato esperto de caçador, que pretende laçar aquele que lhe concederia a liberdade tão desejada.

Sobre a astúcia de ambas as donzelas têm-se os seguintes excertos:

Rosine, (*le papier lui échappe et*

tombe dans la rue).

Ah! ma chanson! ma chanson est tombée en vous écoutant: courez, courez donc, monsieur! Ma chanson! elle sera perdue!

Bartholo.

Que diable aussi, l'on tient ce qu'on tient. (*Il quitte le balcon.*)

Rosine. regarde en dedans et fait
signe dans la rue.

St, st! (*Le comte paraît.*) Ramassez vite et sauvez-vous (*Le comte ne fait qu'un saut, ramasse le papier et rentre.*)

[...]

Bartholo paraissant au balcon.

Rentrez, signora: c'est ma faute si vous avez perdu votre chanson; mais ce malheur ne vous arrivera plus, je vous jure. (*Il ferme la jalousie à clef.*) (BEAUMARCHAIS, 1960: 22-24)⁶

- Confesse! dizia ele.

- Oh! meu Deus! exclamou a moça; você de tudo desconfia. Olhei para ele, sim, é verdade, mas olhei por sua causa.

- Por minha causa? perguntou Ernesto com um tom gelado de ironia.

- Sim, examinava-lhe a gravata, que é bem bonita, para dar uma a você no dia de Ano Bom. Agora que me obrigou a descobrir tudo, veja se me lembra outro mimo, porque esse já não serve.

Ernesto caiu em si; recordou que efetivamente havia no olhar da moça uma tal ou qual intenção dadival, se me permitem este adjetivo obsoleto; toda a sua cólera converteu-se num sorriso amável e contrito, e o arrufo não

⁶ Rosine, (*o papel escapa de suas mãos e cai na rua*): Ah! minha canção! minha canção caiu enquanto eu o escutava: corra, corra, então, senhor! minha canção! eu a perderei!

Bartholo: Que inferno também, cuida-se daquilo que se possui. (*Ele deixa a sacada.*)

Rosine. *Olha para dentro e faz sinal na rua*: Psiu, psiu! (*o conde aparece*). Pegue rápido e fuja. (*o conde com apenas um salto, recolhe o papel e volta*). [...]

Bartholo *aparecendo na sacada*: Entre, senhora: é minha culpa você ter perdido sua canção; mas essa infelicidade não lhe ocorrerá mais, eu lhe prometo. (*Ele tranca a sua janela à chave*).

foi adiante. (ASSIS, 1977: 137)

Consideradas as suas devidas particularidades, sobretudo, referentes ao gênero a partir do qual são escritas as narrativas, as duas cenas são muito próximas e marcam com clareza a esperteza das moças que conseguem, satisfatoriamente, enganar seus parceiros.

É interessante notar que o narrador machadiano sente a necessidade de explicar cada fala de suas personagens, mostrando ao leitor a reação delas, ao passo que na comédia de Beaumarchais, não tendo essa obrigação, os diálogos são mais curtos e a ação se desenrola mais rapidamente, também como uma marca da dramaturgia do autor de *Le Mariage de Figaro*. Como sabemos, no teatro, as cenas representam as entradas e as saídas dos atores, em *Le Barbier de Séville*, por exemplo, há no total 4 atos e 44 cenas, isto é, a estrutura interna da peça é intensa em movimentação.



Fig. 04: Desenho de Bayard, retirado da edição de 1960 de *Le Barbier de Séville*.

Com a gravura é possível reconhecer no rosto da personagem a sua dissimulação, pois, descaradamente, ela deixa o bilhete cair de suas mãos, ao mesmo tempo em que seu olhar atento está em outra direção, provavelmente, à procura de conseguir se comunicar com seu amado.

Além das diferenças com relação ao gênero, remarcamos a própria atitude, sutilmente distinta, das personagens, tendo em vista que se percebe certa ousadia

maior na brasileira com relação à francesa.⁷ Ainda que a ideia de Rosine tenha sido arriscada e, se fosse descoberta, poderia ser castigada e ficar sem o único modo de se comunicar com seu amado, as suas ligeiras aparições em sua sacada; o comportamento de Rosina, por sua vez, mostra que ela é quem está no comando da situação. Enquanto Bartholo, apesar de afirmar que o papel da canção caiu por sua culpa, se questiona, dizendo a si mesmo “Bartholo, vous n’êtes qu’un sot, mon ami: ceci doit vous apprendre à ne jamais ouvrir de jalousies sur la rue” (BEAUMARCHAIS, 1960: 24)⁸; ao passo que Ernesto se envergonha de ter desconfiado da moça: “Leitor ingênuo, ele queria uma resposta que lhe demonstrasse não ter visto coisa alguma, uma resposta que o fizesse olhar para si mesmo com desprezo e nojo. Não achava possível semelhante explicação; mas no fundo d’alma era isso o que ele queria” (ASSIS, 1977: 134).

Essa diversidade pode ser explicada graças à idade desigual dos enamorados, pois, sendo Bartholo um homem mais velho e maduro, gostaria que a sua amada se comportasse segundo aquilo que considerava digno de uma dama. Lembrando que se trata do século XVIII, tido como o século das luzes. Contudo, o pensamento de Bartholo⁹ ainda estava preso a crenças já ultrapassadas, haja vista que não lhe agradavam as inovações, chegando a chamar este período de “barbare”. Neste ponto, Rosine estaria representando a juventude e, com ela, defendendo os ideais iluministas. Dessa maneira, por sentir aversão em relação a seu tutor, a moça não pode amá-lo, pois há uma oposição de ideais muito distante de uma para o outro, revelando que o abismo que os separa é muito maior do que somente a diferença de idade e de personalidade, mas estaria também na essência.

Ernesto, por seu turno, é um jovem ingênuo, que busca a tranquilidade amorosa por meio da união com Rosina; esta, apesar de querer se casar, não o quer por amor, mas por convenção social. Neste sentido, as narrativas se aproximam, visto que assim como Bartholo, a personagem masculina machadiana continua presa a ideais passados, neste caso, ao pensamento romântico; enquanto as moças são produtos de seu tempo e procuram se enquadrar a ele. Entretanto, Ernesto não entra em conflito com Rosina, pois queria sobremaneira manter o relacionamento em um clima ameno.

Ademais, o narrador do conto, por meio de seus adjetivos contraditórios no desenrolar das ações, faz reparar nos seus comentários irônicos sobre Rosina, como, por exemplo “a boa menina”, que possuía uma “varinha mágica”, capaz de trazer Ernesto para o “bom caminho”. Já quem ironiza o comportamento da amada na

⁷ Nesse ponto, o drama de Beaumarchais é verossímil, pois no século XVIII não era aceitável que uma mulher assumisse o comando da ação. Assim como lembra Jacques Scherer (1994 : 229) “ni une jeune fille ni une femme mariée ne peuvent, au XVIII^e siècle, avoir des initiatives bien hardies sans risquer de choquer le public. [...] c’est à l’homme qui appartient, en fin de compte, l’action, et l’héroïne n’a guère qu’un rôle négatif ou accessoire”. - “nem uma jovem, nem uma mulher casada podiam, no século XVIII, ter iniciativas audaciosas sem correr o risco de chocar o público. [...] é ao homem que pertence, afinal de contas, a ação, e à heroína só cabe unicamente um papel negativo ou acessório”.

⁸ “Bartolo, você não é senão um idiota, meu amigo: isso deve lhe ensinar a nunca abrir as sacadas para a rua”.

⁹ Aqui, Bartholo representa também a crítica à medicina cultivada naquele tempo, tratada como falsa ciência, segundo estudos de Jacques Scherer (1994).

comédia é Figaro¹⁰, quando, por exemplo, imita a moça lamentando a queda do papel que tinha nas mãos, concluindo: “Ah, ah, ah ! Oh ! ces femmes ! voulez-vous donner l’adresse à la plus ingénue ? enfermez-la” (BEAUMARCHAIS, 1960: 24)¹¹. Embora Figaro auxilie Almaviva a conseguir o matrimônio com Rosine, o barbeiro não acredita que esta ame aquele e nem que o conde vá amar para sempre a donzela, assim como promete. Se Figaro aceita participar desse jogo é apenas por interesse, imaginando que tirará proveito da situação, além de ser um modo de também se divertir, o que eram duas de suas maiores preocupações: dinheiro e prazer.

A personagem francesa também possuía a sua “varinha mágica”, sendo, desse modo, o artifício do sucesso em ambos os casos o mesmo: a dissimulação. A brasileira ousa inventar histórias para enganar Ernesto, faz-se de vítima diante das acusações do namorado, a seu ver injustas e arquiteta durante um mês o plano de fingir estar convalescendo, somente para ter o perdão do jovem. Ela é, de igual forma, dissimulada com “o rapaz de nariz comprido”, no entanto, é mais cautelosa, pois, além de não ter a mesma intimidade que tem com Ernesto, sabe que o rapaz não possui a mesma personalidade ingênua e pacata daquele, haja vista que “o moço de nariz comprido não pertencia ao número dos namorados de arribação; seus intentos eram strictamente conjugais” (ASSIS, 1977: 136).

O fingimento de Rosine, por sua vez, primeiro acontece quando mente sobre a queda do papel, que, na verdade, era uma carta a Lindor – até então a moça não sabia da sua real identidade – e, segundo, quando escreve uma outra carta a seu amado, pedindo para que este a esqueça, pois afirma ter o destino desgraçado, ao passo que a moça queria com isso despertar a compaixão do conde para que ele logo tomasse a iniciativa de se casar com ela.

A dissimulação da donzela de Beaumarchais também está presente quando se encontra com Figaro e pede para que este diga o nome da amada de Lindor-Almaviva: “Ah ! que le sort est injuste ! et nomme-t-il la personne qu’il aime ? Je suis d’une curiosité...” (BEAUMARCHAIS, 1960: 37)¹². O barbeiro faz um jogo de insinuações com a moça e, no fim, revela que se trata dela própria. Ao que ela responde: “S’il m’aime, il doit me le prouver en restant absolument tranquille” (idem : 39)¹³. Percebemos, portanto, que o interesse de Rosine por Lindor-Almaviva é despertado a partir da suspeita de que ele esteja apaixonado por ela. A moça, utilizando-se de suas artimanhas (finge curiosidade, se preocupar com Lindor e Figaro), consegue tirar a declaração positiva do barbeiro quanto ser ela mesma o amor do conde. Notamos, na atitude de Figaro, o seu prazer nessa brincadeira de adivinha-

¹⁰ Figaro se apresenta como uma personagem bastante complexa e fundamental para o desenrolar das ações no drama de Beaumarchais. Categorizado por Jacques Scherer como um agente duplo, na medida em que é familiar na casa de Bartholo, tem longas e íntimas conversas com Rosine e, ao mesmo tempo, se compromete a auxiliar Almaviva na sua empreitada. É igualmente interessante observar que o século XVIII deu continuidade a um pensamento antigo de Sócrates, no que se refere que fazer o bem é antes um prazer do que um dever.

¹¹ “Ah, ah, ah! Oh! Essas mulheres! Quer desviar a mais ingênua? Aprisione-a”.

¹² “Ah, como o destino é injusto! e ele nomeia a pessoa que ama? Eu estou com uma curiosidade...”.

¹³ “Se ele me ama, deve me provar permanecendo totalmente tranquilo”.

ções; todavia, há de se reconhecer que é ele quem acaba dando coragem à Rosine para seguir em frente com sua investida em Almaviva, pois a jovem, embora tenha sonhado durante tanto tempo com um amor, sentia medo de seu tutor.

É interessante observar, assim como mostram Sylvie e Jacques Dauvin (1981), que a heroína é uma personagem que progride dentro da peça. No início, Rosine aparece sempre assustada e surpresa com os acontecimentos ao seu redor, porém, aos poucos, ela lida melhor com a situação, chegando a utilizar palavras de duplo sentido. É o que acontece na cena doze do terceiro ato, quando se dirige a Bartholo: “Oui, je le dis tout haut, je donnerai mon coeur et ma main à celui qui pourra m’arracher de cette horrible prison, où ma personne et mon bien sont retenus contre toute justice” (idem, 1960: 91)¹⁴. Ao mesmo tempo em que parece confessar, a moça aceita o projeto de Almaviva. Além do mais, Rosine chega a tirar conclusões com sua experiência, dizendo: “Si je ne le mets pas en colère, il n’y aura pas moyen de refuser” (idem, 1960: 60)¹⁵, ao procurar uma solução para despistar as desconfianças de seu tutor com relação à carta que ele a vira recebendo das mãos do conde.

Nesse sentido, parece haver certa distância entre a personagem brasileira e a francesa, visto que, enquanto àquela não lhe importava o sentimento amoroso, o fundamental era casar-se, para esta, no fundo, havia certa preocupação com o amor, que é abandonada ao perceber que a sua liberdade era mais urgente.

Nesses parâmetros, o matrimônio se instala como possibilidade de solução para ambos os casos, não obstante as peripécias, ele chega a se efetivar no desfecho das duas narrativas. Antes de o casamento se concretizar, porém, as duas personagens usam e abusam da sua “varinha mágica”, mas não sem despertar a desconfiança de todos os seus pretendentes. O que difere de um texto para o outro é que Ernesto, depois de muito refletir sobre suas suspeitas, causadas pela total indiferença de sua amada, encontra “o rapaz de nariz comprido”, para chegarem juntos a uma conclusão, até, no final, terminam amigos; já Bartholo, apesar de ter uma discussão parecida com Almaviva, não busca uma solução coletiva, mas sim uma maneira de arrematar o seu plano particular. Desse modo, o tutor e o conde vão duelar metaforicamente, sendo vencedor aquele que primeiro levar o tabelião até Rosine, já que em ato de desespero, a moça prometera também se casar com Bartholo.

Sendo assim, voltar atrás ao acordo que tinha feito com “o rapaz de nariz comprido” é mais uma prova da ingenuidade de Ernesto e da sinceridade de seu sentimento por Rosina, enquanto a chegada antecipada de Almaviva à sacada de Rosine, mostra o quanto a sua astúcia e a de Figaro, aliada à riqueza daquele, foram superiores à do boticário.

Não podemos deixar de observar um importante veículo pelo qual transita a comunicação entre as personagens em ambos os textos. Trata-se das cartas, responsável pela descoberta de Ernesto e “o rapaz de nariz comprido” sobre a traição

¹⁴ Sim! Eu digo em voz alta: eu darei meu coração e minha mão àquele que me tirar desta horrível prisão, onde minha pessoa e minha fortuna estão impossibilitadas de qualquer justiça”.

¹⁵ “Se eu não o irritar, ele não terá meios para recusar”.

de sua namorada, bem como da reconciliação de Ernesto com a moça. Igualmente incumbida de estabelecer o vínculo amoroso entre Rosine e Almaviva e, também, de principiar a desconfiança de Bartholo. É imprescindível notar que, embora tenha a mesma utilidade, representa papéis diferentes em cada uma das histórias. Ao passo que demarca certa artificialidade na comédia, contribuindo com o seu humor, haja vista que os amantes trocam as cartas na frente de Bartholo e este parece não se atentar; no conto, é uma das artimanhas empregadas por Rosina para manter a expectativa de seus pretendentes.

Há, inclusive, uma cena muito parecida em ambos os textos, que se encontra ilustrada nos fragmentos abaixo:

Rosine, *avance la main.*

Ah ! je sais ce que c'est, monsieur le soldat.

(Elle prend la lettre, qu'elle cache dans la petite poche de son tablier.)

[...]

Bartholo.

Mais n'es-tu pas un peu curieuse de lire avec moi le papier qu'il t'as remis?

Rosine.

Quel papier ?

Bartholo.

Celui qu'il a feint de ramasser pour te le faire accepter.

Rosine.

Bon ! c'est la lettre de mon cousin l'officier, qui était tombée de ma poche.

Bartholo.

J'ai idée, moi, qu'il l'a tirée de la sienne.

Rosine.

Je l'ai très bien reconnue.

Bartholo.

Qu'est-ce qu'il coûte d'y regarder ?

Rosine.

Je ne sais pas seulement ce que j'en fait.

Bartholo, *montrant la pochette.*

Tu l'as mise là.

Rosine.

Ah ! ah ! par distraction.

[...]

Je vous répète, monsieur, que ce papier n'est autre que la lettre de mon cousin, que vous m'avez rendue hier toute décachée ; et puisqu'il en est question, je vous dirai tout net que cette liberté me déplaît excessivement.

Bartholo.

Je ne vous entends pas !

Rosine.

Vais-je examiner les papiers qui vous arrivent ? Pourquoi vous donnez-vous les airs de toucher à ceux qui me sont adressés ? Si c'est jalousie, elle m'insulte ; s'il s'agit de l'abus d'une autorité usurpée, j'en suis plus revoltée encore.

Bartholo.

Comment, revoltée ! Vou ne m'avez jamais parlé ainsi.

Rosine.

Si je me suis modérée jusqu'à ce jour, ce n'était pas pour vous donner le droit de m'offenser impunément.

Bartholo.

De quelle offense me parlez-vous ?

Rosine.

C'est qu'il est inouï qu'on se permette d'ouvrir les lettres de quelqu'un. (BEAUMARCHAIS, 1960: 59-61)¹⁶

¹⁶ Rosine *esticando a mão*: Ah! eu sei o que é, senhor soldado. (*Ela pega a carta, que esconde no bolsinho da sua pochete*) [...]

Bartholo: Mas, você não está nem um pouco curiosa para ler comigo o papel que lhe entregaram?

Rosine: Qual papel?

Bartholo: Aquele que ele fingiu recolher para que você aceitasse.

Rosine: Ah sim! é a carta do meu primo, o oficial, ela tinha caído da minha bolsa.

Bartholo: Eu achei que fosse da dele.

Rosine: Eu a reconheci muito bem.

Bartholo: O que custa olhá-la?

Rosine: Eu só não sei o que eu fiz com ela.

Bartholo, *mostrando a pochete*: Você colocou aí.

Rosine: Ah! ah! por distração. [...] Eu repito, senhor, este papel não é outro que a carta do meu primo, que a senhoria me entregou ontem toda aberta, e já que eu não questioneei isso, eu lhe direi, com clareza, que essa liberdade me desagrada excessivamente.

Bartholo: Eu não estou te entendendo!

Rosine: Eu examino os papéis que lhe chegam? Por que vossa senhoria tem de tocar naquilo que me é endereçado? Se é ciúme, ele me insulta; se se trata de abuso de uma autoridade usurpada, eu fico ainda mais revoltada.

Bartholo: O quê?! Revoltada! Você nunca me falou assim.

Rosine: Se eu me controlei até hoje, não era para lhe dar o direito de me ofender impunemente.

Bartholo: De que ofensa você fala?

Rosine: É inadmissível que se permita abrir as cartas de outra pessoa.

Ernesto vira positivamente a moça receber uma cartinha, às furtadelas, da mão de uma espécie de primo que freqüentava a casa de Vieira. Seus olhos faiscaram de raiva quando viram alvejar a misteriosa epístola nas mãos da moça. Fez um gesto de ameaça ao rapaz, lançou um olhar de desprezo à moça, e saiu. Depois escreveu a carta de que temos notícia, e foi esperar a resposta na esquina da rua. Que resposta, se ele vira o gesto de Rosina? Leitor ingênuo, ele queria uma resposta que lhe demonstrasse não ter visto coisa alguma, uma resposta que o fizesse olhar para si mesmo com desprezo e nojo. Não achava possível semelhante explicação; mas no fundo d'alma era isso o que ele queria.

A resposta veio no dia seguinte.

[...]

Ernesto deu um salto na cama, assentou-se, abriu a epístola, e leu-a rapidamente. [...] abriu a carta outra vez, leu-a para si, tornou a fechá-la, olhou para o teto, para as chinelas, para o companheiro, e só depois desta série de gestos indicativos da profunda abstração do seu espírito, é que respondeu a Jorge, dizendo:

- Ela explica tudo; a carta que eu pensei ser de amores, era um bilhete do primo pedindo algum dinheiro ao tio. Diz que sou muito mau em obrigá-la a falar nestas fraquezas de família, e conclui jurando que me ama como nunca seria capaz de amar ninguém. (ASSIS, 1977: 134-135)

Apesar das cartas serem trocadas bem diante de Bartholo, este parece não se dar por si; enquanto, no conto, mesmo estando escondido, Ernesto flagra Rosina recebendo uma correspondência às escondidas de um de seus pretendentes que a moça mantinha caso lhe fosse preciso. Na comédia, esse artifício provoca o riso, na mesma medida em que chama a atenção para o enganado, que não consegue enxergar as trapaças ocorridas embaixo de seu nariz. Já na história de Machado de Assis, ainda que Ernesto tenha o conhecimento desses desvios de sua amada, acaba acreditando nas suas desculpas esfarrapadas, pois está “cego” de amor. Ou seja, tanto Bartholo quanto Ernesto se deixam enganar em nome da tranquilidade amorosa.

Mais uma vez, vemos o uso da dissimulação: as duas donzelas, para despistar as desconfianças de seus enamorados, dão a mesma desculpa de que receberam cartas de um parente, nos dois casos, de um primo, na tentativa de mostrar que o assunto seria de ordem familiar e não amoroso, como supunham. Ficamos sabendo, na narrativa brasileira, que Rosina inventara esse tal primo, ao passo que Rosine, por outro lado, tinha mesmo recebido uma carta de um primo verdadeiro, a qual não continha, de fato, nenhuma intenção amorosa; no entanto, ela faz um jogo com Bartholo, a princípio, tenta convencê-lo de que a carta que ele viu Almaviva – disfarçado de soldado – entregar à amada era a mesma que já estava em sua bolsa e que ela inventa haver deixado cair. Como Bartholo não se convencia desse engano, foi preciso que a moça inventasse desculpas, apresentando argumentos que lhe impossibilitariam de lhe mostrar o conteúdo do bilhete e assim ela o faz até conseguir trocar as correspondências e apresentar a seu tutor aquela escrita por seu primo, a qual, aliás, ele já havia lido. Logo, o boticário é obrigado a reconhecer a sua “injustiça”, culpando o seu ciúme: “O ciel! c’est la lettre de son cousin. Maudite inquiétude! Comment l’apaiser maintenant? Qu’elle ignore au moins que j’ai lue! (*Il fait semblant de la soutenir et remet la lettre dans la pochette*)” (idem: 64)¹⁷.

É necessário notar que o narrador de “Ernesto de tal” se ocupa em descrever o comportamento de seu protagonista, na medida em que denota a movimentação e a dramaticidade dos gestos de Ernesto, colaborando, novamente, para a teatralidade do texto.

Ademais, em ambas as narrativas encontramos críticas sociais. No caso de *Le Barbier de Séville*, a questão mais evidente gira em torno da submissão feminina. Feita prisioneira e vulnerável nas mãos de seu tutor, Rosine só conseguirá alguma liberdade se se casar com outro homem, de modo que aqui o amor pouco importa, ainda assim a jovem parece forjar esse sentimento para não repelir o enamorado. No caso de “Ernesto de tal”, tem-se a problemática da divisão de classes, principalmente representada na figura de Ernesto, que por não possuir uma casaca se vê impossibilitado de frequentar o baile, para o qual fora convidado. Há também a crítica a certos costumes burgueses, por exemplo, a preocupação com o *status* e a vida pública, motivos que levam Rosina a desejar sobremaneira o matrimônio, no qual vê a possibilidade de concretização desses hábitos. A fim de ilustração, seguem dois exemplos:

Bartholo.

Comment, Bazile ! vous avez signé ?

Bazile.

Que voulez-vous ? ce diable d’homme a toujours ses poches pleines d’arguments irrésistibles.

¹⁷ “Oh Céus! é a carta de seu primo. Maldita inquietação! Como apaziguá-la agora? Se ao menos ela ignorasse que eu a li! (*Ele finge que a segura e devolve a carta na sua pochete*)”.

Bartholo.

Je me moque de ses arguments. J’userai de mon autorité.

Le Comte.

Vous l’avez perdue en en abusant. (BEAUMARCHAIS, 1960: 107)¹⁸

[...] o rapaz de nariz comprido, entretanto, tinha uma maneira particular de elogiar uma moça. A graça, por exemplo, com que ele metia o dedo polegar da mão esquerda no bolso esquerdo do colete, brincando depois com os outros dedos como se tocasse piano, era de todo ponto inimitável; nem havia ninguém, pelo menos, naquelas imediações, que tivesse mais elegância na maneira de arquear os braços, de concertar os cabelos, ou simplesmente de oferecer uma xícara de chá.

Tais foram os dotes que venceram o coração inconstante da graciosa Rosina. Só esses? Não. A simples circunstância de não ter Ernesto a interessante vestidura que ornava o corpo e realçava as graças do seu afortunado rival, pode já dar algumas luzes ao leitor de boa fé. Rosina ignorava sem dúvida a situação precária de Ernesto a respeito da casaca; mas sabia que ele ocupava um emprego somenos no arsenal de guerra, ao passo que o rapaz de nariz comprido tinha um bom lugar numa casa comercial. (ASSIS, 1977: 130-131)

No primeiro fragmento, é possível reconhecer o oportunismo de Bazile,¹⁹ que se aproveita da situação em prol de seus interesses, de modo a ganhar dinheiro – “ses poches pleines d’arguments irrésistibles”²⁰ – ao ajudar Almaviva, mesmo que isso custe trair seu amigo Bartholo. Este, por sua vez, teima em afirmar que o casamento entre o conde e Rosine não pode acontecer, pois esta ainda não atingiu a maioridade; portanto, quando diz usar de sua autoridade, refere-se à sua condição de tutor da menor. Contudo, o que não sabe o velho é que poderia ser e foi eman-

¹⁸ “Bartholo: O que?! Bazile! Você assinou? / Bazile: O que você queria? O diabo do homem tem sempre os bolsos cheios de argumentos irresistíveis. / Bartholo: Pouco me importam seus argumentos. Eu usarei da minha autoridade. / O conde: Você a perdeu abusando dela.”

¹⁹ Bazile é chamado por Jacques Scherer (1994) como traidor (“*le traître*”), tipo de personagem comum e essencial na dramaturgia de Beaumarchais que, em prol de seus interesses, trai aquele que lhe confiou durante toda a peça, de modo que a traição seja substancial para o desfecho do drama.

²⁰ “seus bolsos cheios de argumentos irresistíveis”.

cipada. Neste sentido, há uma moral implícita na comédia representada pelo embate das personagens de Almaviva e Figaro em oposição a Bartholo, tendo em vista que, a partir da imagem burguesa distorcida que tem a respeito da lei, este último acredita que ela sirva para garantir a sua autoridade e acaba abusando dela, chegando até a um certo tipo de despotismo. Em contrapartida, o conde e o barbeiro, representantes da nobreza e do povo, respectivamente, estão ali para assegurar os novos princípios da liberdade, garantida pela própria justiça, mostrando que o boticário não pode esposar Rosine à força e que ela possui o direito à escolha e ao amor.

No segundo excerto, o narrador confessa que o interesse maior de Rosina pelo “rapaz de nariz comprido” não advém somente pelos seus trejeitos sedutores, mas também e, principalmente, devido ao seu cargo mais alto do que aquele que possui Ernesto. Com isso, a moça tem ciência de que se casando com o guarda-livros há a possibilidade de um futuro melhor, já que o próprio tinha uma promoção em perspectiva, ambição essa que não faz parte do imaginário de Ernesto, que, dificilmente, mudaria de condições financeiras.

Buscamos, até agora, apresentar eventos semelhantes que ocorreram em ambas as histórias, enfatizando suas aproximações e seus distanciamentos. A partir de então discutiremos brevemente algumas notáveis diferenças presentes nesses enredos. A primeira delas se remete às personagens e sua representação para o conjunto da obra. Em “Ernesto de tal”, têm-se três personagens centrais: Ernesto, Rosina e “o rapaz de nariz comprido”, embora este último tenha muita relevância para o desenrolar da fábula, poucas vezes ele aparece e em quase nenhuma é o foco da narração, já que a ênfase quase sempre recai em Ernesto e, em algumas vezes, em Rosina. Apesar de galante, dá a impressão, até mesmo, de ser uma dessas personagens indiferentes ao gosto do público, é o que parece intencional o narrador ao optar pela supressão de uma identidade própria, revelada através do seu nome, que não é sabido. Da mesma forma, podemos conjecturar na ironia presente no título da narrativa, cujo nome da personagem Ernesto de tal a partir do “de tal” revela ambiguidade, tendo em vista que a expressão pode tanto ser utilizada para substituir o sobrenome quanto para marcar desdém sobre o objeto de assunto.

Em *Le Barbier de Séville*, além do trio romântico, Bartholo, Rosine e Almaviva, há a presença constante de Figaro, que, inclusive, leva o título da comédia, pois sua atuação é realmente primordial para a trama. Conforme Sylvie e Jacques Dauvin, apesar de seu papel ser o menor, pois é o que menos aparece em cena, seu nome leva o título da peça, tendo em vista ser o seu centro. Ademais, Jacques Scherer (1994) chama a atenção para a sua perspicácia e agilidade, tornando-o muito mais esperto e ativo que o conde.

Outro fato que merece atenção é que Rosina, apesar de se preocupar com o *status*, no final, torna-se esposa do pretendente mais pobre, Ernesto; ao passo que Rosine, que parecia não levar essa questão como a principal – já que Bartholo também possuía boas condições financeiras – acaba se casando com um nobre. É

preciso, em todo caso, considerar a época e o meio em que cada texto foi escrito. O conto brasileiro pertence ao século XIX, foi publicado originalmente em uma revista destinada, sobretudo, às mulheres burguesas do Rio de Janeiro. A comédia francesa, por outro lado, faz parte do arsenal do teatro clássico setecentista, composta para ser encenada, muitas vezes, para a corte, embora as peças de Beaumarchais também tenham sido compostas para a alta burguesia que nascia naquele momento. Além disso, era comum que o público frequentasse as comédias com o intuito de se divertir, enquanto a aproximação era mais recorrente com as personagens das tragédias, o que também já fora discutido por Aristóteles. Entretanto, o fato de escrever comédias não implica alienação, ao contrário, é possível, senão necessário, que haja críticas nesse gênero dramático. Sendo assim, o dramaturgo francês, enquanto compositor, principalmente, de comédias, não deixava de fazer críticas sociais em suas peças, posto que, segundo Pierre Voltz (1964: 125), o teatro tinha um compromisso com a moral e a filosofia de toda uma época.

A MEMÓRIA DA LITERATURA

Em “Ernesto de tal” o casamento é ironizado e, não se trata, no entanto, de uma generalização; ao contrário, o narrador chama a atenção para a união conjugal por amor, que parece não existir nessa sociedade. Sendo assim, a personagem feminina, que parece ter consciência desse fato, procura uma forma de casar o melhor que pode, respeitando aos contratos sociais e, mais do que isso, querendo neles se inserir.

A intertextualidade com *Le Barbier de Séville* contribui para o humor da narrativa machadiana, além de confirmar essa inadequação do matrimônio idealizado. Por isso, trazer à tona uma comédia do século XVIII é relevante ao se contrapor com o século seguinte, isto é, o antes e o depois da escola romântica, a responsável por cultivar o ideal de casamento por amor.

Por fim, observamos que o primeiro indício dado pelo narrador sobre a possível presença da comédia francesa é por meio do nome da personagem, Rosina, de modo que, aos poucos, vai-se aproximando o enredo de ambos os textos. Nesse sentido, a intertextualidade aqui se faz por parte do leitor, responsável por esse reconhecimento, sem o qual a história, em contrapartida, poderia ser igualmente lida. Segundo Tiphaine Samoyault (2008), esse tipo de colagem é denominada de “integração-sugestão”, pois a presença se dá a partir da menção de um nome, de uma personagem, de um autor ou da alusão, permitindo, com isso, a percepção do intertexto realizado pelo leitor. Portanto, neste caso, o intertexto só é bem sucedido se revelado no seu processo de leitura, representando igualmente uma das ideias discutidas pela autora de *A intertextualidade*.

Ademais, pode-se conjecturar que Machado de Assis tenha escolhido evocar *Le Barbier de Séville* como uma espécie de provocação ao seu público, pois em 1866 ele próprio traduziu a peça e, conforme estudos de Jean-Michel Massa (2008), conse-

guiu convencer Furtado Coelho a encená-la. Entretanto, embora os jornais da época apontem o sucesso da sua estreia em 7 de setembro do mesmo ano, bem como elogiem a tradução do autor de *Ressurreição*, na realidade, em 15 de setembro a peça já estava fora de cartaz, demonstrando um verdadeiro fracasso comercial.

Sendo assim, ainda que *O Barbeiro de Sevilha* não atendesse ao gosto do público, inseri-lo em uma narrativa que, primeiro, circulou no *Jornal das Famílias* e, mais tarde, na coletânea *Histórias da meia-noite*, por meio do procedimento intertextual com a comédia francesa, seria uma forma de perpetuá-la. Isto é, essa intertextualidade apresenta-se apenas sugerida, podendo também funcionar como uma resposta de Machado ao fracasso de sua tradução que, inclusive, encontra-se perdida.

A escolha do narrador machadiano pressupõe que o público leitor daquela época faria, naturalmente, a mesma alusão. Talvez, o intertexto, conforme a definição de Tiphaine Samoyault, dê à narrativa maior complexidade e riqueza, apresentando-a como um texto que carrega em si certa tradição literária. Não se quer dizer com isso que se não for considerada a intertextualidade o conto machadiano é desfavorecido. Ao contrário, as características singulares de “Ernesto de tal”, as quais tentamos apontar neste artigo, mostram que ao mesmo tempo em que caminhavam na direção dos intuitos do *Jornal das Famílias*, também podiam ser lidas na sua contramão.

Podemos considerar esse diálogo como uma tentativa de eternizar a comédia clássica de Beaumarchais. É possível conjecturar, portanto, que o autor quisesse que *Le Babier de Séville* fizesse parte da memória cultural coletiva de seu público leitor.

Ademais, é preciso reconhecer que a comédia foi um verdadeiro sucesso, não só no século XVIII como também no XIX. Embora a peça de Beaumarchais tenha sido alvo de severas críticas na sua primeira representação, em fevereiro de 1775, seu autor, de um dia para o outro, fez uma série de alterações no texto, de forma a compor praticamente uma nova comédia, que foi encenada mais vinte e seis vezes ainda no mesmo ano, transformando-a em uma obra-prima.

Se considerarmos o conjunto de narrativas de *Histórias da meia-noite*, notaríamos, então, que a presença francesa ali existente revela o livro como ilustração de um projeto literário almejado por Machado de Assis. Isto é, trata-se da aplicação literária dos conceitos defendidos pelo escritor fluminense em seu importante ensaio crítico, *Instinto de nacionalidade*, também publicado em 1873, na revista de Nova Iorque, *O Novo Mundo*. Dessa forma, há a ideia de que a literatura brasileira, assim como qualquer literatura, constrói-se a partir de um mosaico de literaturas e culturas. Não porque os assuntos estritamente nacionais não sejam capazes de transmitir os próprios elementos de identificação, mas porque, ao contrário, a literatura, em sentido amplo, é um lugar onde pode e deve coabitar o universal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BEAUMARCHAIS. *Le Barbier de Séville*. Paris: Didier, 1960.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fabio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê, 2008.
- CALLIPO, Daniela M. *Rimas de ouro e sândalo: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: UNESP, 2010.
- DAUVIN, Jacques; DAUVIN, Sylvie. *Le Barbier de Séville*, Beaumarchais: résumé, personnages, thèmes. Série Profil d'une oeuvre. Collection Profil littérature. Paris: Hatier, 1981.
- GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: IPE, 1949.
- GUICHEMERRE, Roger. *La comédie classique en France: de Jodelle à Beaumarchais*. Vendôme: PUF, 1978.
- MASSA, Jean Michel. *Machado de Assis tradutor*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
- O Novo Mundo*. Disponível em: << <http://hemerotecadigital.bn.br/o-novo-mundo-periodico-illustrado-do-progresso-da-idade/122815>>>.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Cintilações francesas: Revista da Sociedade Filomática*, Machado de Assis e José de Alencar. São Paulo: Nankin, 2006.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SCHERER, Jacques. *La dramaturgie de Beaumarchais*. 4. éd. Paris: Nizet, 1994.
- VOLTZ, Pierre. *La Comédie*. Paris: Armand Colin, 1964.