

# Machado de Assis crítico teatral: Ernesto Rossi e as encenações de Shakespeare no Brasil no ano de 1871

(Machado de Assis as a theatrical critic: Ernesto Rossi and Shakespeare's representations in Brazil in the year of 1871)

Adriana da Costa Teles<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade de São Paulo/ FAPESP

driteles@ig.com.br

**Abstract:** This article aims at discussing some aspects concerning Machado de Assis's reception of Shakespeare's representation performed by the famous Italian actor Ernesto Rossi, in the year of 1871, in Rio de Janeiro. For this, we discuss the presence of Shakespearean drama in the city until that moment, the importance of Rossi's presence in carioca scenery and the critical papers written by Machado on that occasion.

**Keywords:** Machado de Assis; Shakespeare; theatrical critic; Ernesto Rossi.

**Resumo:** O presente artigo visa a discutir alguns aspectos da recepção por parte de Machado de Assis das representações de Shakespeare empreendidas pelo famoso ator trágico italiano Ernesto Rossi, no Rio de Janeiro, no ano de 1871. Para tanto, empreenderemos uma breve discussão sobre a presença do teatro shakespeariano na cidade citada até aquele momento, a importância da presença de Rossi na cena carioca e as crônicas escritas por Machado na ocasião.

**Palavras-chave:** Machado de Assis, Shakespeare; crítica teatral; Ernesto Rossi.

## Introdução

Em 1871, o Rio de Janeiro contou com a presença de um ator trágico de renome internacional: o italiano Ernesto Rossi. Rossi, que chegou ao Rio em 05 de maio do referido ano, não foi o primeiro ator europeu a aportar no Brasil. Companhias teatrais europeias frequentaram os palcos brasileiros desde a vinda da família real portuguesa para o país, em 1808. No entanto, a vinda de Rossi marcou o cenário brasileiro da época, não apenas pela forte e positiva impressão que deixou no público e nos críticos, mas também pelo nível dos espetáculos apresentados e pelo repertório que trouxe, que incluía, dentre outras peças do cânone ocidental, o teatro de William Shakespeare.

Rossi não foi o único ator italiano a movimentar os palcos cariocas da época. No final da década de 1860 e início de 1870, companhias teatrais italianas frequentaram o cenário carioca e trouxeram para o país um repertório de mais alta qualidade em produções de altíssimo nível. Ernesto Rossi foi precedido, no ano de 1869, por Adelaide Ristori, considerada por muitos a maior atriz trágica do século XIX e, em 1871, os palcos brasileiros receberiam também Tommaso Salvini, que chegou ao Rio poucos meses depois de Rossi, a 15 de setembro de 1871.

Ristori, Rossi e Salvini eram três dos maiores nomes do teatro na Europa no período. Tais atores e suas companhias, após tentativas bem sucedidas de representação no exterior, saíram em *tournées* mundiais que incluíram países como França, Inglaterra, Rússia, Estados Unidos e vários países da América do Sul, como Brasil, Chile e Argentina.

O repertório dos italianos incluía peças consagradas do teatro, no entanto, de acordo com Marvin Carlson, em *The Italian shakespeareans*, a maior parte do repertório deles era voltada a Shakespeare e muitos inclusive ganharam seu enorme sucesso em papéis shakespearianos (1985, p.11). Sobre isso, Daniela Rhinow afirma em sua tese de doutoramento, *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*, que

Adelaide Ristori notabilizou-se como Lady MacBeth (apesar de não a haver representado no Brasil em 1869); Salvini como Otelo; e Rossi, especialmente com Hamlet, apesar de ter também feito outras personagens de Shakespeare de forma memorável, como Otelo, Lear e Coriolano. (2007, p. 86)

No que diz respeito a Rossi, Carlson afirma que ele se tornou o primeiro ator italiano a ser associado primeiramente a Shakespeare (1985, p. 21). É curioso observar que Rossi, assim como os demais atores italianos citados, representaram peças do bardo inglês com sucesso em países como a Inglaterra e os Estados Unidos, o que leva Carlson a afirmar que Shakespeare em italiano era um fenômeno internacional e particularmente intrigante nos países de língua inglesa (1985, p. 22).



**Figura 1. Ernesto Rossi**

É importante assinalar que, apesar de a Itália ter servido de cenário para várias peças de Shakespeare, como *Romeu e Julieta* e *O Mercador de Veneza*, por exemplo, os italianos demoraram a conhecer o dramaturgo inglês. Tal contato foi feito primeiramente por meio dos franceses, que, de certo modo, tiveram domínio cultural sobre a Itália no século XVIII e se deu por meio dos escritos de Voltaire e Ducis. Estes, seguindo os preceitos neoclássicos e, portanto, desaprovando as cenas consideradas violentas, obscenas e o desrespeito à regra das unidades, por exemplo, reescreveram as peças do bardo inglês, alterando-as em muitos aspectos e descaracterizando seu conteúdo original. O interesse em Shakespeare não apenas na Itália, mas na Europa como um todo, viria, de fato, com

o advento do Romantismo, que viu na ruptura shakespeariana para com padrões pré-estabelecidos um exemplo da revolta contra o teatro neoclássico. O triunfo de Shakespeare na Itália seria atingido quase simultaneamente por Salvini e Rossi.



Figura 2. Rossi, à esquerda, Salvini, à direita, ambos como Hamlet

Rossi, interessado no bardo inglês, procurou versões mais fiéis ao texto original de Shakespeare. Segundo Carlson, Rossi, leu as versões francesas de Ducis e as achou totalmente inaceitáveis (1985, p. 19). Observa-se, portanto, que o teatro shakespeariano em si se estabeleceu na Itália por meio de companhias teatrais que buscavam um teatro que fosse próximo ao concebido pelo dramaturgo inglês. Foi um Rossi com tais preocupações, além de uma produção de alto nível e muitas peças de Shakespeare na bagagem, que chegou ao Rio de Janeiro em 1871, causando excitação no meio intelectual e, evidentemente, em Machado de Assis.

### João Caetano e as representações de Shakespeare no Brasil

Quando Rossi chegou ao Brasil, Shakespeare já havia sido encenado no país em diversas ocasiões. Décio de Almeida Prado apresenta, em *João Caetano* (1972), números bastante precisos que dão conta das representações do dramaturgo no Brasil até aquele momento. Apresentando dados pesquisados por Celuta Moreira Gomes, Prado afirma:

O cuidadoso levantamento feito por Celuta Moreira Gomes em jornais da época deu os seguintes resultados: uma representação, em 1838, de *O Mercador de Veneza*, tradução da peça *Shylock*, de Alboise e Du Lac, criada em Paris em 1830; uma representação do *Macbeth*, de Ducis, em 1843; seis representações do *Hamlet*, sem menção do autor, em 1843 e 1844; vinte e seis representações de *Otelo*, de 1837 a 1860. (1972, p. 25)

Tais representações tinham na figura do famoso ator brasileiro João Caetano, o grande expoente. Pode-se dizer que João Caetano foi o primeiro e, por mais de meio século, o ator brasileiro identificado com um papel shakespeariano, mesmo que por meio de adaptações. Apesar de haver a suspeita levantada por Bárbara Heliodora em *Shakespeare in Brazil* (1967), a partir das indagações de Pires de Almeida de que João Caetano teria encenado o *Hamlet* vindo do texto original em inglês em 1835, não há evidências que comprovem tal fato e que, portanto, liguem a figura de João Caetano e os palcos brasileiros a Shakespeare em versão original até 1871. Dessa forma, as representações que João Caetano empreendeu de Shakespeare, quase em sua totalidade, se realizaram a partir dos textos de Ducis, que se popularizaram no Brasil por meio das representações do ator.



**Figura 3. João Caetano**

No que diz respeito às adaptações do escritor francês, deve-se ressaltar que, sem domínio do inglês, Ducis tomou conhecimento da produção do dramaturgo por meio de outros estudiosos, especialmente La Place e Le Tourneur, tradutores de Shakespeare do século XVIII e que já haviam, em algum grau, alterado o texto original. Portanto, Ducis já parte de textos não originais para o seu trabalho de adaptação. Movido por preceitos clássicos do teatro e repudiando a liberdade com que o bardo inglês manipulava os elementos compositivos na confecção de seu teatro, Ducis empreende uma adaptação que tenta colocar o texto shakespeariano dentro dos preceitos que julga acertados, ou seja, os preceitos franceses. Segundo Rhinow,

Ducis se encantou com as obras shakespearianas, apesar de todos os seus “defeitos” do ponto de vista francês, ainda ligado aos preceitos do classicismo, com as regras das unidades e das conveniências, o horror à mistura de gêneros e à apresentação de cenas

violentas ou vulgares. (...). E Ducis fez então o que outros vinham fazendo (...): tentou adaptar os enredos shakespearianos às regras clássicas do bem fazer teatral. (2007, p. 19)

Dessa forma, as adaptações de Ducis resultam em textos bastante diferentes dos originais shakespearianos. Ao comentar sua adaptação para *Otelo*, para citarmos um exemplo, Rhinow afirma que este apresenta modificações muito significativas com relação ao original. Segundo a pesquisadora:

As modificações de Ducis começam pelo nome das personagens. Na peça, o único nome que é mantido do original é o do próprio Otelo. Para, principalmente, facilitar as rimas exigidas pelas regras neoclássicas francesas, Desdêmona transforma-se em Hedelmonda, Iago em Pézaro, Cássio em Loredano, Emília em Hermance e assim por diante. O número de personagens cai de dezesseis para sete, e suas relações diferem. Aqui, não vemos ligação profissional entre Othelo e Pézaro: eles são apenas amigos. Também não há ligação entre Pézaro e Hermance (em Shakespeare, Iago e Emília são casados). Quanto a Loredano, ele não conhece Otelo e Pézaro; é filho de Moncenigo, o doge de Veneza, envolvido na trama de outra forma. Além disso, o texto todo é composto em versos alexandrinos com rimas AABBC (... ) e as unidades de ação, tempo e espaço (apenas Veneza) são respeitadas. Para enobrecer os elementos do trecho, o lenço de Desdêmona transforma-se em diadema, e a jovem não é asfixiada, mas apunhalada. (RHINOW, 2007, p. 20-21)

Além disso, há modificações realizadas no enredo da peça que alteram bastante a peça. Na versão de Ducis, Hedelmonda ainda não se casou com Otelo e a aceitação do casamento por parte de seu pai é o foco central do enredo. Segundo Rhinow, o texto de Ducis apresenta como principal problema a falta de sequência dramática, que compromete a sequência lógica e coerente da peça (2007, p. 26). No entanto, mesmo contendo impropriedades, a versão de Ducis para a obra do bardo inglês foi considerada na França da época mais equilibrada do que a de Shakespeare, tornando-se popular e representada nos palcos franceses e de vários outros países, dentre os quais os brasileiros, assim ocorrendo com outras peças do dramaturgo inglês. Dessa forma, a presença de Rossi no Brasil propicia ao público carioca ter contato com a encenação de tragédias de Shakespeare que, apesar de se darem em italiano, eram próximas da maneira com que o bardo inglês as havia concebido, distanciando-se, portanto, do que havia sido encenado na cidade até então.

## **Rossi no Brasil**

Quando Ernesto Rossi chegou ao Brasil, João Caetano já havia morrido há quase oito anos. Dessa forma, a presença de um contexto que envolvesse personagens do dramaturgo inglês, como Hamlet e Otelo, estava distante da memória do público carioca. Talvez seja por este motivo e pela estrondosa ascensão de espetáculos como as operetas e as apresentações de mágica, que as representações de Rossi (assim como as de Salvini) não gozaram de grande presença do público. João Roberto Faria chama a atenção, em *Idéias teatrais* (2001), para a dificuldade de tais atores em atrair público, o que já ocorreu com Ristori, dois anos antes. Segundo ele:

Macedo lembra inclusive os esforços despendidos pela atriz italiana Adelaide Ristori – na época a maior atriz trágica italiana – para ter um bom público nos seus espetáculos, dados em 1869. Não era para menos; o seu repertório compunha-se de tragédias de autores como Giacometti, Alfieri e Maffei. Nada a ver com operetas e mágicas. Menos sorte tiveram os

grandes atores italianos Tommaso Salvini e Ernesto Rossi, (...), representando algumas noites para poucos espectadores (...). (FARIA, 2001, p. 160)

Faria chama a atenção para a perda que isso representou para o grande público, pois, em suas palavras, “os artistas italianos estavam simplesmente revelando Shakespeare para a plateia brasileira” (2001, p. 160).

Cabe ressaltar que Rossi, apesar de ator trágico consagrado e de ter sido bastante elogiado por parte expressiva dos jornalistas cariocas, também recebeu críticas, como nos aponta Eugênio Gomes em *Shakespeare no Brasil* (1961):

Censuraram-lhe o desempenho de Otelo, em que se conduziu com o mesmo excesso pelo qual João Caetano fora severamente criticado. (...) A um de seus censores pareceu sólido demais para Hamlet, naturalmente pela ideia preconcebida de que o príncipe de Elsinore devia ser magricelo e pálido. (p. 18)

No entanto, apesar das eventuais críticas, a presença de Rossi no Rio de Janeiro causou uma boa repercussão nos jornais da época, que, no geral, divulgaram uma impressão positiva sobre as representações do ator. Sobre a representação de Rossi, *O Guarani* publicou em 13 de maio de 1871: “Não há expressões para descrever o seu talento; as cores de nossa palheta são fracas para desenhar o retrato desse gigante do palco: para formar-se ideia de Rossi deve-se ouvi-lo e vê-lo”<sup>1</sup> (apud RHINOW, 2007, p. 350).

Os comentários dos jornais também mostram que a presença de Rossi no Rio de Janeiro provocou certo furor na sociedade local, o que podemos constatar a partir da leitura da seguinte passagem de *A vida fluminense* de 16 de maio de 1871:

Rossi estreou, a 8, e tão viva foi a impressão que a força irresistível do seu gênio causou sobre o exigente auditório que afluía naquela noite à sala do teatro lírico que de então para cá tem o grande artista italiano sido o assunto principal de todas as conversações, o alvo constante dos maiores louvores. Todos falam nele. Os que já o viram tributam-lhe veneração entusiástica: os que ainda não tiveram essa ventura prometem não perder no futuro uma só de suas representações. (apud RHINOW, 2007, p. 353-354)

Os relatos também evidenciam a positiva recepção do público quanto às representações. Em *A vida fluminense*, a 13 de maio de 1871, lê-se na publicação assinada por J.R.M.: “Ao terminar o espetáculo o artista não foi saudado mas antes esmagado por uma dessas ovações, que são a partilha exclusiva dos talentos superiores” (apud RHINOW, 2007, p. 357). Destaca-se que a cena é descrita com detalhes curiosos: “As senhoras acenavam com os lenços, os homens soltavam bravos ruidosos, o frenesi pintava-se em todos os rostos; o entusiasmo febril agitava todos os corações” (apud RHINOW, 2007, p. 357).

Percebe-se que Rossi não frustrou as expectativas dos cariocas que frequentaram os espetáculos. *O diário de notícias* publica, a 13 de maio de 1871: “Ernesto Rossi é extraordinário como sua fama, e majestoso como seu aspecto. Ouve-se declamar, e um poder interior nos embevece; a sua voz arrasta multidões e suspende os espíritos, ávidos de aplaudi-lo” (apud RHINOW, 2007, p. 360).

---

<sup>1</sup> As citações que fazemos dos jornais da época são retiradas da organização realizada por Daniela Rhinow em sua tese de doutoramento *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX* (2007).

Caminho semelhante toma *A vida fluminense*, a 20 de maio do mesmo ano, que, em um artigo assinado por Zaluar, assim descreve a sensação de ver Rossi no palco: “Então o espectador já não vive em si, vive de uma nova existência, da inspiração da arte, da idealidade do belo, que lhe transmite Rossi” (apud RHINOW, 2007, p. 369).

Rossi trouxe para o Brasil, dentre outras peças conhecidas do dramaturgo inglês, *Otelo*, *Hamlet*, *MacBeth* e *Romeu e Julieta*. A presença do bardo inglês por meio de Rossi, que, além do repertório, possuía uma grande capacidade de representação do trágico, marcou, como já citamos, os críticos de então. Com Machado de Assis não foi diferente. O escritor carioca comentou, não apenas as representações de Ernesto Rossi em 1871, mas também as de Adelaide Ristori, dois anos antes, por meio de crônicas veiculadas em jornais da época. A presença de Salvini curiosamente não foi abordada pelo escritor, que se limitou a citar o nome do ator italiano em uma ou outra situação, o suficiente para que saibamos que tomou conhecimento e provavelmente assistiu às suas representações.

No que diz respeito à presença de Rossi nos palcos brasileiros em 1871, Machado de Assis a comentou de maneira direta em duas crônicas. A primeira, intitulada “MacBeth e Rossi”, foi publicada na *Semana Ilustrada*, a 25 de junho de 1871, e a segunda, “Rossi. Carta a Salvador de Mendonça”, em *A reforma*, a 20 de julho do mesmo ano. A segunda crônica foi escrita em atenção ao pedido do jornalista e escritor Salvador de Mendonça, que, inconformado com a pouca assiduidade do público ao teatro, conclamou os intelectuais da época e, dentre eles, Machado de Assis, a se manifestarem nos jornais e estimularem o público a apreciar o ator.

Alguns fatos interessantes podem ser percebidos a partir da leitura de tais textos. Primeiramente, observa-se a forte e positiva impressão que a representação de Rossi provocou em Machado. Isso se aplica não apenas às representações das peças do dramaturgo inglês, mas a todas as encenações do ator italiano presenciadas pelo escritor. Na crônica em resposta a Salvador de Mendonça, lê-se, a título de exemplificação, sobre a apresentação de Rossi:

Não tem clima seu: pertence-lhe todos os climas da terra. Estende as mãos a Shakespeare e a Corneille, a Alfieri e Lord Byron: não esquece Delavigne, nem Garrett, nem V. Hugo, nem os dois Dumas. Ajustam-se-lhe no corpo todas as vestiduras. É na mesma noite Hamlet e Kean. Fala todas as línguas: o amor, o ciúme, o remorso, a dúvida, a ambição. Não tem idade; é hoje Romeu, amanhã Luis XI. (apud FARIA, 2008, p. 523)<sup>2</sup>

Ao comentar a representação de uma cena de *Luis XI* em que Rossi faz um gesto que não está indicado na obra de Delavigne, Machado chama a atenção para a capacidade criativa do ator, que, segundo ele, colabora de maneira positiva para com o texto original:

Aquele gesto é pois uma pura invenção do Rossi, mas uma invenção lógica, natural, não estranha ao caráter, mas complemento dele; é uma colaboração do intérprete na obra original. Um artista que reproduzisse aquele gesto, com a mesma felicidade, mas por advertência do autor, seria digno de fervorosos aplausos; não seria porém tão criador como o Rossi. (apud FARIA, 2008, p. 524)

---

<sup>2</sup> Citamos as duas crônicas: “MacBeth e Rossi” e “Rossi – carta a Salvador de Mendonça” a partir do volume organizado por Faria, que consta em nossa bibliografia: FARIA, J. R. *Machado de Assis: do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

No entanto, o que mais nos chama a atenção é que não apenas ver Rossi atuando, mas, principalmente, representando Shakespeare parece ter sido uma experiência estética singular para o escritor, então com trinta e dois anos de idade. É o que podemos observar pela seguinte passagem de “Macbeth e Rossi”:

E bem entusiásticos formam os [aplausos] que lhe deu o público na representação de *MacBeth*, em que Rossi esteve simplesmente admirável. Não sei que outra coisa se deva dizer. O monólogo do punhal, as cenas com Lady MacBeth, a do banquete, *são páginas de arte que se não apagam mais da memória.* (grifos nossos)

Se o espaço no-lo consentisse, e se houvésemos as habilitações que sobram em tantos outros, apreciaríamos detidamente a maneira por que o grande ator italiano interpretou o imortal poeta inglês. Isto, porém, é superior às nossas forças e às proporções da *Semana*. Nós aqui admiramos; não sabemos fazer mais nada. (apud FARIA, 2008, p. 523, grifos nossos)

Além de ser bastante forte a afirmação que grifamos acima, toda a passagem é marcada pela intensidade com que Machado se expressa com relação ao que viu. Em “Rossi. Carta a Salvador de Mendonça”, Machado demonstra a mesma admiração pela representação de Shakespeare por Rossi e tece comentários a respeito da vida que o ator consegue dar aos personagens criados pela imaginação do leitor: “A vida que a esses caracteres imortais deu a nossa imaginação, sentimo-la em cena quando o gênio prestigioso de Rossi os interpreta e traduz, não só com alma, mas com inteligência criadora” (apud FARIA, 2008, p. 525). Para ilustrar o que afirma, Machado cita a representação de *Hamlet*, por Rossi:

[...] o Hamlet, nunca o tinha visto pelo nosso ilustre João Caetano. A representação dessa obra, a meu ver (...) a mais profunda de Shakespeare, afigurou-se-me sempre um sonho difícil de realizar. Difícil era, mas não impossível. Vem realizar-mo o mesmo ator que sabe traduzir a paixão de Romeu, os furores de Otelo, as angústias do Cid, os remorsos do MacBeth, que conhece em suma toda a escala da alma humana. (apud FARIA, 2008, p. 525)

A experiência de Machado como espectador de Ristori e Rossi, o leva a expor o que chama de sonho, com a qual finaliza a crônica em resposta a Salvador de Mendonça:

O que eu desejava, meu caro Salvador, sabes tu o que era? Eu desejava uma coisa impossível, um sonho imenso. Era vê-los aos dois, e não só eles, mas também esse outro [Salvini], que a fama apregoa, e que os nossos irmãos do Prata estão ouvindo e vendo, era vê-los todos três juntos, a combaterem pela mesma causa e a colherem vitórias comuns. (apud FARIA, 2008, p. 526)

João Roberto Faria afirma, em *Machado de Assis: do teatro* (2008), que o escritor, que se mostrou então impressionado, faria ecoar tais representações não apenas em crônicas e comentários posteriores, mas também em sua produção ficcional. De fato, os números mostram que as referências a Shakespeare aumentaram nos anos subsequentes, algumas vezes com alusões diretas a Rossi e Salvini. Em *Shakespeare no Brasil*, Eugênio Gomes chama a atenção para o gradativo aumento de referências ao autor inglês: “com alusão a Rossi e também a Salvini, que ambos proporcionaram à metrópole brasileira as melhores interpretações de Hamlet, Otelo e outros personagens trágicos do gênio inglês, até então vistas em nosso país” (1961, p. 160). Destacamos, além disso, que Shakespeare se faz presente na obra de Machado cada vez mais como argumento de romances e contos, como

é o caso de *Dom Casmurro* e “A cartomante”, deixando de ser alusão ou citação, o que parece já ter se iniciado com *Ressurreição*, de 1872.

João Roberto Faria lança uma ideia curiosa sobre a influência de tais representações em Machado, que merece ser observada. Para ele,

não custa arriscar uma hipótese: o *Otelo* que Bentinho vê no teatro, pelos olhos de Machado, é o de Ernesto Rossi. O personagem de *Dom Casmurro* não menciona o nome do ator. Mas, a informação, no capítulo CXXXI, de que “começava no ano de 1872”, nos dá uma pista extraordinária. (2008, p. 89)

Apesar de o ano não ser o mesmo, Faria compara rapidamente a descrição feita por Bentinho do espetáculo a que assistiu com a que os jornais noticiaram na ocasião. Segundo ele, o personagem-narrador de *Dom Casmurro*

refere-se “à fúria do mouro” e aos “aplausos frenéticos do público” na cena da morte de Desdêmona. Nos jornais de 1871, há várias descrições do entusiasmo da plateia – em um deles aparece até mesmo o adjetivo “frenético” – e menções à vigorosa interpretação de Rossi, que emprestou ao personagem uma truculência e uma selvageria que deixaram os espectadores impressionados. (FARIA, 2008, p. 89-90)

A sugestão de João Roberto Faria é interessante, pois mostra evidências da importância do fato para o escritor carioca, apontando para a representação como elemento vívido nas lembranças do escritor, fatos, como diria Machado, “que não se apagam mais da memória”.

É difícil dimensionar o quão importantes tais representações a que Machado assistiu no ano de 1871 repercutiram em sua obra e na maneira pela qual concebia o escritor inglês, afinal o que temos, além das crônicas, são dados para pesquisa, como as citações referentes a Shakespeare empreendidas por Machado ao longo de seu percurso como escritor. No entanto, o que percebemos ao final de nossa reflexão é que presenciar os espetáculos de Rossi, por ora foco de nosso interesse, parece ter proporcionado a Machado uma experiência estética singular, o que pode ser verificado pelas declarações empreendidas pelo escritor em ambas as crônicas. Essa experiência sublime refletiu, pelos dados apontados aqui, em sua produção. Segundo atestam estudiosos como Eugênio Gomes, João Roberto Faria e José Luis Passos, a experiência teria possibilitado ao brasileiro incorporar em sua ficção elementos da dramaturgia shakespeariana com força nos anos que se seguiram. Dessa forma, tais crônicas, como diria Machado em “Rossi. Carta a Salvador de Mendonça”, expressam por parte do escritor “coisas que melhor se percebem do que se expõe” (MACHADO DE ASSIS apud FARIA, 2008, p. 23).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARLSON, M. *The Italian Shakespearians*. London: Associated University Press, 1985.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

HELIODORA, Bárbara. Shakespeare in Brazil. *Shakespeare survey*, Cambridge, n. 20, p. 121-124, 1967.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1972.

RHINOW, Daniela. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo.