

## Shakespeare & a espacialidade literária: a corte, a cidade e a floresta

Shakespeare and Literary Spatial Studies: Court, city and forest

**Régis Augustus Bars Closel**

Universidade Federal de Santa Maria

**Resumo:** Os Estudos Espaciais são um importante desenvolvimento crítico para o estudo especializado da Literatura. Com origem em campos das Humanidades, entre eles, filosofia, urbanismo e geografia, sua aplicação em textos, tais como romances, peças e contos, enriquece a compreensão cultural do objeto analisado. Este artigo introduz a abordagem literária da espacialidade para alunos e pesquisadores interessados em Shakespeare e/ou Crítica Literária. Partindo de um preâmbulo à concepção teórica e mantendo um direcionamento delimitado ao conceito de “espaço social” de Henri Lefebvre (1991 [1974]), exploro as diferentes concepções para o espaço no período do início da Modernidade, seguida dos locais e práticas de encenação de William Shakespeare, e concluo com uma exemplificação da diversidade espacial na comédia *Sonho de uma Noite de Verão* (1596), uma de suas obras mais acessíveis.

**Palavras-chave:** Estudos Espaciais; William Shakespeare; Teatro; *Sonho de uma noite de verão*

**Abstract:** Spatial Studies are an important critical development for specialised literary analysis. Native to the branches of the Humanities, such as philosophy, architecture and geography, its application to texts, such as novels, plays, short stories, enrich their cultural appreciation. This article introduces Spatial Studies to scholars and students interested in Shakespeare and/or Literary Criticism. Starting with a theoretical introduction, which remains within the limits of Henri Lefebvre’s concept of ‘social space’ (1991 [1974]), this article explores the different comprehensions of the concepts of space in early modern England period, which is followed by an account of different theatres and performative practices of Shakespeare’s plays, concluding with a spatial overview in *A Midsummer Night’s Dream* (1596), which is one of his most accessible plays.

**Keywords:** Spatial Studies; William Shakespeare; Theatre; *A Midsummer Night’s Dream*

## Introdução

Nos últimos anos, testemunhamos fenômenos de considerável efeito e relevância ligados ao ambiente em que vivemos. Lançado em dezembro de 2021, o Satélite James Webb nos apresentou com as mais belas fotografias da galáxia, permitindo um avanço sem precedentes na compreensão do

universo. No entanto, a situação então vivenciada no planeta era de sofrimento com o enfrentamento da pandemia de Covid-19, conduzindo-nos a novas maneiras de pensar os hábitos e a relação com o espaço que nos cerca. Enquanto o primeiro desses acontecimentos expande os horizontes e amplia o discernimento do mundo natural, o segundo delimita as nossas atuações e revisa as experiências da vida cotidiana. De forma geral, ambos estimulam a compreensão acerca do relacionamento com nossos arredores e nos lançam em novos questionamentos. Contudo, pensar, revisar ou mudar as interações com o que nos cerca *não implica* uma mudança física ou mesmo inesperada. Embora tenham disparado inéditas formas de imaginar e responder emocionalmente, as fascinantes imagens da galáxia ou as restrições impostas tiveram pouco ou nenhum impacto nos contornos físicos já existentes. Mesmo assim, durante esse período, foi possível repensar tanto a experiência individual como a percepção coletiva.

O período de Shakespeare permite traçar um inesperado paralelo com o nosso momento, o que até então não era tão visível aos seus leitores modernos. Ele vive uma época na qual os paradigmas científicos estão se alterando, de maneira geral, do Aristotelismo medieval baseado na autoridade textual para a Nova Ciência baseada na experimentação empírica. Essa mudança reordena as ideias de posicionamento do ser humano na escala cósmica, com impactos na compreensão tanto dos astros celestes como da disposição da vida terrestre.<sup>1</sup> Além disso, os dramaturgos frequentemente vivenciam aspectos do distanciamento social e da restrição imposta pelas autoridades da cidade aos locais sujeitos à aglomeração em tempos de peste. Durante os intervalos entre os anos 1592-3, 1603-4 e 1608-10, ocorrem surtos de peste em Londres, as atividades nos teatros públicos se interrompem e forçam as companhias a levarem os espetáculos para outras localidades, quando possível.<sup>2</sup> Os prédios ficam fechados nos momentos nos quais o número de mortes pela doença está elevado e retornam a suas atividades quando são alcançados números aceitáveis. Para sinalizar a proibição, utiliza-se um sistema de bandeiras<sup>3</sup> – algo que traça uma equivalência com o vivenciado nos piores meses de 2020. Nesses exemplos tanto modernos como pré-modernos, é possível perceber os primeiros sinais do alcance da dimensão espacial. Este artigo explora o desenvolvimento das questões sobre o espaço para a análise literária, em especial na época, na prática e em uma obra de William Shakespeare, recorrendo tanto à dinâmica teatral do período como à ambientação de *Sonho de uma noite de verão* (1596).<sup>4</sup>

Nesse percurso, recorro ao plano geral e variado da teorização espacial, limitando o recorte teórico a uma breve introdução ao conceito de “espaço social”<sup>5</sup> de Henri Lefebvre (1991 [1974]), cuja relevância para este texto é integral e sinalizada na escolha da linguagem. O pensador francês é frequentemente um aporte para refletir sobre as questões associadas ao ambiente cultural no qual esse dramaturgo e seus contemporâneos estão envolvidos, como mobilidade geográfica e social.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> BOZIO, Andrew. *Thinking Through Place on the Early Modern English Stage*, 2020, p. 14-18; CRANE, Mary. *Losing Touch with Nature*, 2014; WEST, Russel. *Spatial Representations and the Jacobean Stage*, 2002, p. 229. As obras do período registram a inquietação de diversas formas. Uma das mais marcantes é a obra poética de John Donne.

<sup>2</sup> DUTTON, Richard. *Shakespeare, Court Dramatist*, 2016, p. 17.

<sup>3</sup> SHAPIRO, James. “How Shakespeare’s great escape from the plague changed theatre”, 2015.

<sup>4</sup> A datação das peças ao longo deste texto segue a *Oxford Shakespeare* (1997 [1987]).

<sup>5</sup> O conceito de “espaço social” de Lefebvre se assemelha ao conceito de “local” dentro dos estudos de Geografia Humana (CRESWELL, 2008, p. 10; 128), pois trata da criação de sentido dentro da sociedade.

<sup>6</sup> DUSTAGHEER, Sarah. “Shakespeare and the ‘Spatial Turn’”, 2013, p. 574. Ver, por exemplo, a obra de Janette Dillon e Richard Helgerson, que, embora com distintas ênfases espaciais – localidades e mapeamento –, recorrem ao mesmo panorama teórico de um espaço socializado.

Na sequência, trato de temas espaciais em um caminho que se inicia com as condições particulares da Inglaterra do século XVI, passando pelos diferentes locais de encenação do King's Men, pela construção dos primeiros teatros e pelas rotinas envolvidas na cidade e na Corte. Atravessado o contexto real, nos aproximamos do múltiplo processo criativo de recriar localidades específicas na dramaturgia de *Sonho de uma noite de verão*, dialogando com a noção de “geografia poética” de John Gillies (1994) na representação da Grécia e de Atenas.

Considerando todos os elementos precedentes, verifico a presença deles nessa peça que, apesar de se concentrar em apenas três ambientes, absorve algumas das noções e práticas ligadas ao mundo teatral real e ilustra a *variedade* espacial de seu período. Formalmente, o enredo pode ser dividido em um ciclo de metamorfose que caracteriza a comédia de “mundo verde”, mas espacialmente sua interpretação se expande quando se recorre às categorias do “espaço social”, da *percepção* e da *experiência*. Dessa forma, procuro introduzir a *abordagem espacial* àqueles alunos e pesquisadores que se interessam pelo início da Modernidade e pela obra de Shakespeare, e que desejam relacionar a cultura ou os aspectos históricos<sup>7</sup> ao objeto estudado.

## Espaço(s)

Pensar essa categoria na literatura tem origem no desenvolvimento dos estudos espaciais (“spatial studies”). Segundo Russel West,<sup>8</sup> até a metade do século XX, o ambiente de uma narrativa é pensado como algo neutro, homogêneo e vazio. Ele é caracterizado de forma semelhante a um recipiente que recebe os itens relevantes, passando assim despercebido. No entanto, tal percepção é revisada quando estudiosos de áreas distintas das Humanidades, envolvendo urbanismo, geografia, filosofia e sociologia, passam a se concentrar nessa dimensão, constituindo, assim, a *virada para o espaço* (“spatial turn”) na academia. Nessa reavaliação se constata que toda ação e interação social está ligada de maneira tão ubíqua com os seus arredores que chega mesmo a sugerir e justificar a *aparente* invisibilidade.<sup>9</sup> Pensadores como, por exemplo, Henri Lefebvre, Michael Foucault e Michel de Certeau definiram as bases teóricas para pensar a relação entre, de um lado, sociedade, poder, cotidianidade e história, e, de outro, ambiente.<sup>10</sup>

Como resultado, demonstra-se que, ao invés de ser uma categoria aparentemente inexpressiva, na verdade se trata de um objeto rico, heterogêneo e repleto de conteúdo. De acordo com Lefebvre, cuja teorização norteia esta exploração, o espaço é categoria social. Para ele, um *espaço social* pode ser pensado em termos de uma tríade produzida por *percepção* física, *concepção* social e *experiência* pessoal. Esses três itens competem entre si no estudo da ambientação e sinalizam

<sup>7</sup> A abordagem espacial pode atender àqueles interessados no relacionamento entre os itens específicos de uma cultura e a obra literária estudada. O Materialismo Cultural e o Novo Historicismo possuem inegavelmente uma clara delimitação histórica e são excelentes opções para a análise literária nesse direcionamento. Contudo, ambas tendem a enfatizar a relação de poderes entre o indivíduo e a sociedade, enquanto a espacialidade, de forma geral, ocupa-se extensivamente com a produção dessa relação e os resultados individuais, coletivos, emotivos e imaginativos. A fundamental relação entre cultura e espaço é observada no livro *Space and Place*, de Yi-Fu Tuan (1977).

<sup>8</sup> WEST, Russel. *Spatial Representations and the Jacobean Stage*, 2002.

<sup>9</sup> WEST. *Op. Cit.*, 2002, p. 4.

<sup>10</sup> Ver Foucault (1986); Lefebvre (1991 [1974]) e Certeau (1988). Para uma introdução acessível aos estudos espaciais em língua portuguesa com uma visão geral das principais teorizações, ver a obra *Teoria do espaço literário* (2013), de Luiz Alberto Brandão.

uma explicação de fundo para as várias compreensões e *experiências* vividas simultaneamente.<sup>11</sup> Por exemplo, durante a pandemia da Covid-19, o isolamento social ou o trabalho em *home office*, situações próximas da nossa realidade, foi *percebido e experimentado* diferentemente por seus usuários, enquanto se reformulava a *concepção* do trabalhar em casa para diversas áreas nas quais isso não era comum ou até aceitável. Pessoas ou grupos distintos atravessavam juntas o momento histórico, trabalhando lado a lado no mesmo espaço (real ou virtual).

Considerando a falta de uniformidade nas formas de *perceber, experimentar e conceber* o ambiente, para Lefebvre a espacialidade envolve a compreensão da posição do indivíduo ao mesmo tempo que lida com a questão de quais são as percepções válidas ou mesmo aceitas para determinados locais. A categoria espacial se expande pelo domínio diversificado do individual e suas experiências, enquanto revisita ou até desafia aquilo que é estabelecido coletivamente como norma cultural.<sup>12</sup>

Além disso, em períodos de mudanças significativas, de adaptações bruscas, ou ainda de sobrevivência em novos ambientes, a relação entre o homem e o mundo requer esforço para existir um mínimo de sincronia envolvendo as partes. Individualmente, cabe ao sujeito se readaptar, pois o relacionamento com o que está em sua volta muda. Coletivamente, cabe ao grupo revisar ideias, práticas, costumes e hábitos já tão associados a um local específico, em um processo árduo de disputa pela predominância no ambiente cultural.<sup>13</sup> De caráter coletivo e individual, físico e mental, além de emotivo e imaginário, o espaço se apresenta como um objeto de difícil e variada classificação.<sup>14</sup>

Diante da marcante pluralidade, ao tratar de tal categoria nos textos literários, é possível elevar o entendimento da época e da cultura na qual a obra se materializou, pois nessa dimensão artística se registram vozes e *experiências* ficcionais que, em alguma medida, ecoam *uma* realidade. Vale esclarecer que, neste texto, emprego os termos da tríade – *percepção, concepção e experiência* – no sentido a eles atribuído por Lefebvre para acompanhar o percurso de exploração dos espaços da Corte, da cidade e do campo/floresta, caros à prática teatral de Shakespeare e ao enredo de *Sonho*.

## Espaço para Shakespeare

O período de Shakespeare é amplamente reconhecido como o Renascimento Inglês. Nesse sentido, a reconfiguração da posição do homem no mundo que marca esse momento ganha delimitações mais nítidas quando se pensa no papel desempenhado pelo espaço. Segundo Russel West, as intrincadas e espinhosas questões políticas e sociais do período são problemas espaciais, entre eles, o cercamento dos campos,<sup>15</sup> o desemprego rural, a mobilidade e flexibilidade nas estruturas sociais.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> LEFEBVRE. *Op. Cit.*, p. 33. OOs três termos são amplamente utilizados ao longo de todo o texto em itálico e referem-se à concepção espacial atribuída por Lefebvre (prática espacial, representação de espaço e espaço de representação (idem)).

<sup>12</sup> LEFEBVRE. *Op. Cit.*, p. 38-9.

<sup>13</sup> LEFEBVRE. *Op. Cit.*, p. 26-7.

<sup>14</sup> DUSTAGHEER, Sarah. "Shakespeare and the 'Spatial Turn'", 2013, p. 570.

<sup>15</sup> Sobre o cercamento dos campos na literatura e dramaturgia do período, ver "Utopia and the Enclosing of Dramatic Landscapes" (CLOSEL, 2018b).

<sup>16</sup> WEST. *Op. Cit.*, p. 3.

O imenso êxodo rural causado, por exemplo, pela dissolução dos mosteiros ingleses demonstra claramente a intensa mudança que, neste caso – e ao contrário daquelas que abrem o texto –, *resulta* de uma violenta transformação nos entornos físicos. Terras antes ocupadas por camponeses e sociedades eclesásticas católicas passam a ter proprietários novos com o confisco executado por Henrique VIII durante a Reforma Protestante. Como consequência, os antigos moradores perdem os direitos tradicionais à agricultura de subsistência, e os seus campos transformam-se para atender outras prioridades, entre elas, ser ocupados por investimentos mais rentáveis, como a criação de animais para abastecer mercados de lã de ovelha.

Mudam os proprietários e os ocupantes. As relações previamente existentes naquele ambiente também se transformam, em meio a uma emergente *percepção* da terra como instrumento para enriquecimento e investimento daqueles que detêm os direitos de uso sobre ela. Os antigos prédios monásticos, que anteriormente abrigavam comunidades de frades e freiras, são convertidos para novos usos, destruídos, divididos ou reformados, alterando significativamente a geografia conhecida. A passagem da prática religiosa para a secular, da economia de subsistência para a pré-capitalista, das famílias para os animais e do isolamento vocacional para uma dinâmica de competitividade, todas são mudanças de nível espacial com grande e variada reverberação.<sup>17</sup>

Além das mudanças físicas, o período presencia mobilidade dentro das camadas da sociedade. De uma estrutura antes formada por três poderes ou estamentos medievais subalternos à autoridade do rei – a nobreza, o clero e a população comum –, novos agrupamentos sociais emergem, ainda em uma composição ternária, composta agora por Corte, cidade e campo. Nessa distribuição, as diferenças são determinadas pela disposição geográfica, ao invés de advirem do posicionamento social e/ou da rede de dependências.<sup>18</sup> Londres será destino daqueles que de alguma forma perderam o seu lugar na sociedade e daqueles que aspiram a mudanças e vantagens, além de, devido a sua proximidade com o centro do poder, ser a cidade que abriga muito do mundo comercial inglês.<sup>19</sup>

A capital inglesa se torna a primeira metrópole na Europa. Sua população cresce vertiginosamente ao longo de século XVI, concentrando tanto homens e mulheres ingleses como estrangeiros provenientes do continente. O ritmo migratório desordenado e as circunstâncias que causam esse aumento afetam sua disposição geográfica, que já ultrapassa 200 mil pessoas no final do século XVI.<sup>20</sup> A cidade se estende para fora dos limites estabelecidos fisicamente por muros que antes definiam seus contornos. Se, por um lado, existe continuidade entre esses dois espaços pela proximidade, por outro, situações distintas passam a ocorrer por conta do caráter físico das delimitações. A jurisprudência e o controle urbano, de forma geral, possuem seus limites de atuação dentro dos muros. Além dessa visível fronteira, a regulamentação é diferente. Essas áreas fora do controle civil e da autoridade do prefeito de

<sup>17</sup> Sobre a Dissolução dos mosteiros, ver ‘Shakespeare and the Dissolution of the Monasteries: Land, Economics, and Rupture’, de minha autoria (CLOSEL, 2018a). A tragédia anônima e parcialmente atribuída a Shakespeare, *Arden de Faversham* (1588), registra, a partir desse evento histórico, a variedade de experiências e percepções em meio à troca do proprietário da abadia da cidade de Faversham, em Kent.

<sup>18</sup> WEST. *Op. Cit.*, p. 117-120.

<sup>19</sup> O espaço especificamente londrino, com seus prédios e cenários próprios, é o objeto para o estudo de textos do período, tanto de Shakespeare como de seus contemporâneos (ver BERGERON, 2017; CRAWFORTH *et al.*, 2014; HOWARD, 2009; SALKELD, 2018). Ver também a nota 24 abaixo.

<sup>20</sup> DUTTON. *Op. Cit.*, p. 14.

Londres são chamadas de “liberties” e estão sujeitas à Corte.<sup>21</sup> Nelas se instalam os primeiros prédios construídos especificamente com o propósito de abrigar peças – os teatros –, iniciando com o The Theatre, em 1576,<sup>22</sup> ingredientes estes fundamentais para o estabelecimento e a permanência dessa arte na Inglaterra.<sup>23</sup>

Considerando a cidade, Londres é formada, como dissemos, pelo espaço dentro dos muros e pelas *liberties* que a cercam, mas também pelo burgo ao sul do Tâmisia, na região de Southwark. Para o lado oeste, está a cidadela de Westminster, a sede do governo – e que corresponde a parte da atual disposição da cidade. Muito do drama produzido no período jacobino (1603-1625) se preocupa com a geografia urbana. Existem referências às grandes estruturas – como a Catedral de São Paulo e a Torre de Londres – ou mesmo às menores – como ruas, estabelecimentos, tavernas e hospedarias específicas. A tipologia social também faz parte do registro dramático, pois expectativas, planos e medos de mercadores, aristocratas e pessoas comuns são constantemente encenados em *city plays*.<sup>24</sup> Invariavelmente, essas classes distintas do mundo urbano possuem percepções diferentes e ações contraditórias, transformando a conflituosa realidade cotidiana em matéria-prima para comédias repletas de enganos, desavenças e frustrações. A busca por acumulação material, obtenção de propriedades e títulos surge com frequência no percurso desses personagens que desejam representar outro papel na sociedade; por exemplo, mercadores procurando validação social – por meio de títulos ou de casamentos com a aristocrata falida – para a riqueza obtida no comércio.

Do espaço da cidade, passamos para aqueles onde as encenações acontecem. Além dos próprios – e novos – teatros, também são locais de apresentação a Corte de Elizabeth/James, bem como salões amplos, igrejas, hospedarias e mercados em Londres ou mesmo municípios nos quais os grupos teatrais fazem suas paradas.<sup>25</sup> A ligação com esses ambientes, segundo o especialista Richard Dutton, é um ingrediente fundamental tanto para a sobrevivência dessas instalações como para a longevidade das companhias teatrais que vão se estabelecendo.<sup>26</sup> No final do período de Elizabeth I, entre 1594 e 1603, as duas principais companhias são a Lord Chamberlain’s Men e a Lord Admiral’s Men.<sup>27</sup> Como o nome delas sugere, existe uma relação de patronagem com figuras relacionadas à Corte. Além disso, ambos os patronos são primos da rainha Elizabeth. Em contrapartida ao direito de oferecer apresentações para a população em locais abertos e sujeitos

<sup>21</sup> DUSTAGHEER, Sarah. *Shakespeare’s Two Playhouses*, 2017, p. 12 e 21; WEST. *Op. Cit.*, p. 108; DUTTON. *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>22</sup> DUTTON. *Op. Cit.*, p.18. O *Red Lion*, em Whitehall, tem origem em 1567, mas só obteve sucesso muito tempo depois (DUTTON, p. 18, n. 5).

<sup>23</sup> Se considerarmos a mais relevante manifestação dramática precedente, o teatro medieval se restringe às performances na rua e às condições do calendário civil religioso. A possibilidade de se instalar de forma mais autônoma e permanente no espaço da cidade pode ser um dos desenvolvimentos mais importantes para a prática teatral na modernidade, pois permite estabelecer um teatro sem ligações com datas e festividades, obtendo, portanto, um caráter secular (encenável em qualquer época do ano).

<sup>24</sup> Sobre as “city plays”, ver os textos clássicos de Alexander Leggatt (1974) e Theodore Leinwand (1986). Este é um gênero sobre o qual Shakespeare aparentemente não demonstra interesse artístico, mas o seu colaborador em *Tímon de Atenas* (1606), Thomas Middleton, é dela um excelente representante, com peças complexas e bem estruturadas, tais como *Michaelmas Term* (1604) e *A Cheap Maid in Cheapside* (1613). Em sua dinâmica de frustrações econômicas, *Tímon* é a obra mais próxima de uma *city play* com que Shakespeare se envolve. *As Alegres Comadres de Windsor* (1597-8) é o único exemplo situado em proximidade temporal com o momento em que o autor vive, mas as ênfases diferem do que é visto na dramaturgia sobre a cidade durante o reinado de James I.

<sup>25</sup> DUSTAGHEER. *Op. Cit.*, 2017, p. 7. Essa movimentação às vezes ocorre por conta de eventuais restrições de encenação em Londres, devido a algum surto de peste.

<sup>26</sup> Se por um lado o local físico é fundamental para a existência (ver nota 23), por outro, a Corte e sua associação com a companhia confere legitimidade ao universo profissional teatral.

<sup>27</sup> Ambas as companhias são renomeadas quando ocorre a ascensão de James I em 1603, tornando-se The King’s Men e Prince Henry’s Men, respectivamente.

à coleta de um valor de admissão – o ingresso –, elas se comprometem a apresentar peças na Corte durante a temporada de Natal, que envolve as últimas semanas do nosso calendário atual e o início do ano seguinte.<sup>28</sup>

A encenação acontece após o anoitecer, geralmente após o jantar, aproximadamente às 21h, e se estendem pelas primeiras horas da madrugada. A ampla duração do texto não é problema nesse contexto. Cerca de uma dúzia de obras são montadas por ano nesse modelo, e esses números se expandem durante o reinado de James I. Além disso, a época de festividades passa a se iniciar mais cedo e a terminar mais tarde para os Stuart. De acordo com os registros existentes, a companhia de Shakespeare se apresenta 155 vezes na sede da realeza entre os anos de 1594 e 1615, e, dentre esses espetáculos, 33 são para Elizabeth e 122 para James.<sup>29</sup>

Quando a companhia não está atendendo às demandas da temporada ou de ocasiões especiais nas quais o seu serviço é requisitado, ela atua em uma de suas casas permanentes de espetáculo. Elas são o The Globe e, após 1609, o Blackfriars se torna uma opção adicional. O primeiro deles, e talvez o mais icônico teatro já construído e reconstruído, tem formato arredondado, com acabamento em pilares de madeira escura e paredes claras, algo que imediatamente se associa à arquitetura Tudor. Situado na margem sul do Tâmsa, o Globe opera sob a jurisdição de Southbank, e é, portanto, uma *liberty*, porque está fora do espaço de atuação da cidade de Londres. Para chegar à região, é necessário utilizar um serviço de travessia pelo rio e prosseguir para a outra margem. Na mesma área, existem bordéis e arenas nas quais rinhadas de ursos acontecem.

A pessoa interessada em assistir a uma peça tem mais de uma opção: comprar, a preços altos, um dos assentos distribuídos em três diferentes andares em volta do palco, com conforto e boa visibilidade; ou pagar uma baixa quantia (de um *penny*, por exemplo) – o que revela, para essas encenações, um caráter acessível e popular – para ter acesso a um local mais econômico, de pé, bem à frente do palco, porém ficando, assim, sujeita às mudanças do clima e à chuva. Essas opções perfazem, no total, de 2.500 a 3.000 lugares.

O palco possui três portas e dois imensos pilares que permitem diversos jogos cênicos e composições teatrais, além de um alçapão e um balcão.<sup>30</sup> Ao contrário da prática na Corte, mas seguindo as regulamentações, as peças acontecem no período da tarde. Contudo, não devem avançar sobre o anoitecer nem coincidir com os horários de obrigações religiosas. Assim, Dutton estima que a duração dos espetáculos nos teatros desse tipo seja bem menor que na Corte, envolvendo aproximadamente duas horas.<sup>31</sup>

Para chegar na outra casa de espetáculos, o Blackfriars, não é necessário um deslocamento fluvial como para o Globe, mas o valor da entrada é muito maior. Com preços de no mínimo seis *pennies*, trata-se de espetáculo muitas vezes mais caro. O ambiente fechado, apesar de não sofrer

<sup>28</sup> No período de Shakespeare, o calendário utilizado é o Juliano, enquanto outros países adotam o novo padrão Gregoriano, que é dez dias à frente daquele.

<sup>29</sup> DUTTON. *Op. Cit.*, p. 38-66; 275-6. O autor propõe, de maneira justificada e bem documentada, que as versões mais extensas de alguns textos, como *Rei Lear*, *Hamlet* ou *Henrique V*, representam o texto de encenação na Corte, sinalizando que estes foram ampliados a partir de versões menores para atender a um contexto sem ou com menores restrições quanto à duração do espetáculo (DUTTON, 2016, p. 126; 282).

<sup>30</sup> DUSTAGHEER, Sarah. 'Playhouses', p. 21-26. A autora detalha as condições da construção, dos atributos físicos e das características de encenação de ambos os teatros em seu estudo sobre as práticas do Chamberlain's/King's Men, reunindo uma grande e valiosa quantidade de informações sobre eles.

<sup>31</sup> DUTTON. *Op. Cit.*, p. 69-82.

interferência do tempo, comporta uma quantia bem menor de espectadores do que o outro teatro, cerca de 600, que ficam sentados no entorno do palco ou, em alguns casos, sobre ele. Situado na região que antes da Dissolução é ocupada por monges beneditinos, os quais ali se estabelecem em 1278 e usam uma capa escura como vestimenta, esse teatro compartilha com o Globe a característica de se localizar em uma área de “liberty”. No entanto, ainda está dentro dos muros de Londres.

Quando Henrique VIII confisca as propriedades eclesiásticas, conforme mencionado acima, elas são redistribuídas para outros donos. No caso do Blackfriars, segundo Sarah Dustagheer, trata-se de uma região abastada que, após a Dissolução, continua a ser usada pela Corte e não está sujeita à influência da autoridade da cidade. Apesar das transformações e mudanças na área, essa característica de se manter independente se conserva na vizinhança, que se recusa a acatar as leis e as autoridades londrinas. Assim, além de estar ligado aos assuntos da realeza, abrigar cidadãos exclusivos e ser uma “liberty”, esse local de espetáculos se mantém associado ao universo teatral, pois nesse mesmo espaço já se organizavam os entretenimentos teatrais para a família real muito antes de se tornar um teatro comercial ou ser ocupado pelos colegas de Shakespeare. Além disso, no passado funciona como um salão de discussão das autoridades da Corte.

É no Blackfriars que ocorre o notável julgamento da primeira esposa de Henrique VIII, Catarina de Aragão, no início do século XVI.<sup>32</sup> Além disso, será nesse ilustre e distinto bairro que James Burbage<sup>33</sup> comprará aquele que é um dos maiores salões da cidade em 1596, para estabelecer um teatro. Contudo, eles passam a utilizar esse segundo espaço para encenações somente em agosto de 1608, quando a companhia teatral formada por crianças, Children of the Chapel, encerra suas atividades ali.<sup>34</sup>

Esses dois teatros possuem diferenças significativas. O Globe é, como dissemos, mais acessível, de amplo alcance e sujeito às mudanças no clima, precisando recorrer à iluminação natural, enquanto o Blackfriars é seletivo, de menor alcance, fechado e conta com iluminação artificial para atender a um grupo menor de espectadores. Geralmente se usam os termos *teatro público* (Globe) e *privado* (Blackfriars) para designar seus contrastes. Contudo, a palavra “privado”, segundo Dustagheer, se refere ao modo inicial de funcionamento do Blackfriars, que opera com um sistema de acesso aos ensaios por meio de preço de admissão. A peça a ser ensaiada é encenada em um contexto *particular*, semelhante ao da Corte, mas não é acessível para a população em geral. Com o passar do tempo, essa distinção comercial perde a relevância, embora a designação de teatro privado permaneça. Enquanto o Globe e outros prédios são claramente uma empreitada comercial, as companhias que ocupam o Blackfriars recorrem apenas indiretamente a esse sistema.<sup>35</sup>

Algumas outras divergências são cruciais do ponto de vista dramático e do desenvolvimento da ação. Por conta das variações físicas dos dois locais, eles possuem vantagens e desvantagens para determinadas sequências. O palco do Globe é amplo e comporta muitos atores, assim como é apto para o uso de fortes ruídos e efeitos sonoros. No Blackfriars, o emprego de velas e a maior proximidade com os atores permitem o uso de cenas noturnas e uma grande ênfase no visual, seja da expressão do intérprete ou do figurino, e sua extensão sonora é apta a performances musicais. Enquanto uma

<sup>32</sup> Vale lembrar que Shakespeare e John Fletcher dramatizaram esse episódio em *Henrique VIII* (1613), provavelmente no próprio Blackfriars.

<sup>33</sup> James Burbage é o pai do ator Richard Burbage e a pessoa que constrói o The Theatre (DUSTAGHEER, 2017, p. 12).

<sup>34</sup> DUSTAGHEER. ‘Playhouses’, p. 12-20; 25.

<sup>35</sup> DUSTAGHEER. ‘Playhouses’, p. 26; 24-49; 92; 118.

cena sombria e introspectiva funciona bem no Blackfriars, uma cena de combate marcial encontra melhores condições no Globe.<sup>36</sup> Dessa forma, o conteúdo encenado nesses teatros e nos demais da Londres do início da modernidade dialoga diretamente com as ideias sobre a disposição geográfica. Isto é, na cidade e na Corte, o drama daquela época ocupa um importante lugar cultural em Londres. Apesar da desconexão física em relação à cidade murada ou de regulamentação desses prédios, as tramas neles desenroladas acabam por absorver traços daquilo que está em seu entorno.

Quanto ao terceiro espaço relevante para as propostas deste texto, o campo/floresta, ele não é propriamente associado à prática teatral da mesma forma que os discutidos acima, mas constitui-se num importante elemento para a criação de contrastes na *concepção* de localidades ficcionais e, em geral, é medido pela significativa escala do distanciamento.

Além da tríade social formada por Corte, cidade e campo, outras noções são importantes para entender a forma como artistas buscam localizar suas obras. É comum ao drama situar enredos em locais distantes ou trazer personagens de origens distintas. Segundo John Gillies, no fundamental *Shakespeare and the Geography of Difference* (1994), Shakespeare herda dos clássicos um modo de imaginar o mundo que é denominado “geografia poética”. Nela não se enfatizam as observações e constatações do local, mas aquilo que é imaginado a respeito dele, e isso se torna um registro de diferença entre o mundo conhecido e as pessoas que estão distantes, aquelas de quem se fala. Nesse sentido, quanto mais distante se situa o povo ou o país, maior será sua divergência. Assim, a definição do outro acontece no exercício de reforçar a própria identidade a partir do afastamento. Nesse modelo, o outro é um risco constante tanto para o indivíduo como para o grupo. Além disso, o contato com o viajante ou o estrangeiro expõe a pessoa a sérios riscos de danos físicos e corrupção moral.

Contudo, essa forma de pensar passa por uma lenta mudança no período de Shakespeare, no qual a Nova Geografia – uma concepção desligada de aspectos imaginativos e moralizantes – passa a ganhar relevância, em especial pela necessidade comercial emergente e devido à reconfiguração do plano geográfico conhecido. Assim, novos mapas, de maior precisão, e alianças com povos distantes, passam a ser necessários,<sup>37</sup> caracterizando um conflituoso e variado ponto que é explorado pela dramaturgia por meio dos espaços.

Na coletânea de doze textos dedicados à espacialidade na obra de Shakespeare, intitulada *Shakespeare and Space* (2016) e preparada por Ina Habermann e Michelle Witten, as editoras classificam a variedade de formas possíveis para a aplicação dessa abordagem espacial – algo que pode ser expandido para diversos outros autores daquele mesmo momento. Elas propõem nada menos que sete formas de ênfase espacial possíveis. São elas: espaço estrutural/topológico; espaço/localidade/ambiente teatral; espaço poético/linguístico; espaço social/gêneros; geografias protomodernas; zonas/espaços de contato cultural; e o imaginário cultural-material. Embora exista, como elas reconhecem, sobreposição nessas divisões, a percepção dessas dimensões permitida por tal classificação suplementa a aplicação analítica.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> DUSTAGHEER. ‘Playhouses’, p. 123; 138.

<sup>37</sup> GILLIES, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*, 1994, p. 1-39.

<sup>38</sup> HABERMAN et WITTEN. *Shakespeare and Space*, 2016, p. 3-9.

Vale lembrar que a obra de Shakespeare é ampla e variada, recorrendo a uma geografia extensa e a um grupo imenso e heterogêneo de personagens. Londres, Atenas, Chipre, Roma e Veneza são apenas alguns dos muitos ambientes encontráveis, com suas características próprias, dimensões sociais e interações entre pessoas diferentes. Além da localidade, existem condições históricas distintas em cidades que se repetem em momentos divergentes, como Atenas, Londres e Roma, resgatadas em muitos textos, mas em diferentes modulações. Dessa forma, entender do que trata o texto literário e compreender o alcance das reflexões espaciais se torna um exercício constante para o estudioso da obra desse autor. Na parte final deste texto, recorro a um exemplo, no qual farei a leitura de uma variedade desses elementos espaciais em uma das obras de Shakespeare, recorrendo tanto ao espaço social como às práticas teatrais e de composição de ambiente tratadas acima.

## ***Sonho de uma noite de verão***

Para Lefebvre, conforme visto acima, o espaço social pode ser pensado como uma tríade de valores simultâneos e competitivos: *concepção, percepção e experiência*. Em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare manipula aquilo que sua cultura *percebe* como padrão, enquanto expande as possibilidades da fuga para o mundo verde através da concentração de situações vividas por seus pares de personagens.

No enredo verificamos uma concentração de espaços para a encenação. Preparado em meados da década de 1590, *Sonho* é um texto escrito para o amplo palco de um teatro público, provavelmente para o The Curtain.<sup>39</sup> No entanto, segundo Dutton, por conta de rubricas no texto do Fólho de 1623, temos uma versão já adaptada para o teatro fechado do Blackfriars.<sup>40</sup> A ação retrata uma apresentação em um ambiente de Corte e celebração, ecoando uma prática comum no dia a dia da companhia. Portanto, apesar de não variar visivelmente a geografia ficcional e se limitar a três locais<sup>41</sup> – a Corte de Teseu, a casa de Quince e a floresta –, a peça concentra muito do mundo espacial da prática cênica.

Atenas é a localidade na qual Shakespeare opta por situar sua comédia. A Grécia – e, por consequência, a cidade – é vista de dois modos distintos no período da redação de *Sonho*. De forma semelhante à moderna noção herdada da Antiguidade Clássica, ela é concebida, segundo Alison Findlay e Vassiliki Markidou, na coletânea *Shakespeare and Greece* (2018), como o berço da civilização, da democracia, da tragédia e do comportamento heroico. No entanto, ao mesmo tempo, a nação é um exemplo de decadência, pois, nos séculos XVI-XVII, as regiões antes ocupadas pelos gregos estão sob o domínio do Império Otomano. Consequentemente, corresponde também a algo visto como pertencente ao campo do exótico e perigoso, conforme a moralizante dimensão da geografia poética. Assim, longe de encarnar uma possível referência a ser seguida, a trajetória dessa localidade se torna um modelo de risco a evitar.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Teatro público construído anteriormente ao Globe, tinha características próximas às dele.

<sup>40</sup> DUTTON. *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>41</sup> HOLLAND. Peter. 'Introduction', 2008, p. 104.

<sup>42</sup> FINDLAY, Alison & MARKIDOU, Vassiliki. *Shakespeare and Greece*, 2018, p. 1-2.

Uma vez conquistados pelos turcos otomanos, com a queda de Constantinopla em 1453, os territórios gregos deixam de integrar o Império Bizantino para se tornarem terras conquistadas pelo Império Otomano. Consequentemente, a geografia disponível para os artistas permite a eles lidar com diferentes e conflitantes valores, tornando sua representação algo múltiplo e que requer interpretação por conta da heterogeneidade.

Essa multiplicidade está presente no modo como Shakespeare retratou a própria Grécia. Ele recorre a várias das cidades do mundo helênico, a saber, Atenas, Tebas, Mytileno, Éfeso, Antioco, Tarso e Tiro, pois elas aparecem ao longo de quatro obras suas: *Sonho*, *Tímon de Atenas* (1606), *Péricles* (1608) e *Dois primos nobres* (1613).<sup>43</sup> Com exceção de *Péricles*, as outras três se concentram em Atenas. Excetuando a primeira delas, todas as demais são peças colaborativas, nas quais o dramaturgo contou com outro poeta na composição de situações. Essa cidade é retratada negativamente em sua colaboração com Thomas Middleton, em *Tímon*. Nessa representação, ela é um espaço que só se preocupa com o valor de troca e com o enriquecimento.<sup>44</sup> De forma semelhante a *Sonho*, nela existe uma saída para os arredores. Contudo, nenhuma mudança acontece com o protagonista, que se depara com um comportamento semelhante ao de seus contemporâneos, tanto fora como dentro de Atenas. Tímon acaba por encontrar seu fim fora dos limites urbanos, pois é incapaz de retornar ou de encontrar sentido distante da cidade.

Em outra colaboração, neste caso com John Fletcher, a cidade estado é retratada por outro viés em *Dois primos nobres* (1613). Segundo os críticos, os dramaturgos recorrem a uma fonte em Geoffrey Chaucer para “medievalizar” seu ambiente, no qual a cultura cavaleiresca medieval se mescla ao universo clássico helênico. Existem dançarinos de morisca e cavaleiros batalhando com lanças de batalha em um ambiente que incorpora Teseu e Hyppolita entre os seus personagens.<sup>45</sup>

Vale a pena notar que, ao retratar ficcionalmente Atenas, assume-se que sua governança está reservada a Teseu, algo que cria um elo entre pessoa e local. Esse vínculo nos remete à já mencionada ambiguidade e diversidade encontrada para a representação da Grécia, pois esse seu governante também recebe sentidos conflitantes ao longo da história. Cabe a ele a atribuição de fundador da cidade, além de todas as suas virtudes democráticas, ao mesmo tempo que ele carrega associações com misoginia e arbitrariedade.<sup>46</sup> Segundo Findlay, decadência, violência e barbarismo estão presentes tanto na noção de Grécia como na de seus governantes.<sup>47</sup> Seguindo um raciocínio semelhante, de acordo com Peter Holland, a origem amazônica da noiva de Teseu, Hyppolita, em *Sonho*, faz referência aos territórios citados geralmente associados aos bárbaros no início da modernidade.<sup>48</sup> O par Atenas e Teseu, assim como o casal de governantes, portanto, reforça a ambiguidade de caracterização desses universos dramáticos.

<sup>43</sup> FINDLAY, Alison & MARKIDOU. *Op. Cit.*, p. 2.

<sup>44</sup> Ver, por exemplo, “Middleton and Debt in *Timon*”, de John Jowett (2013).

<sup>45</sup> DAVIS, Alex. “*Living the Past: Thebes, Periodization, and The Two Noble Kinsmen*”, 2010.

<sup>46</sup> FINDLAY, Alison. ‘Reshaping Athens in *A Midsummer’s Night Dream*’, p. 199-200; 203-4. Peter Holland ressalta a promiscuidade e inconstância masculina no texto de *Sonho*, amplamente associada com o mito de Teseu (2008, p. 53-4; 61). Além desses efeitos, Sukanta Chaudhuri, em sua introdução à edição mais recente da Arden Shakespeare, também aponta que Teseu tem um menor poder de ação geral nos eventos e que, em sua fonte, Plutarco menciona sua predisposição em ajudar pessoas que lhe solicitam auxílio (2017, p. 64-5).

<sup>47</sup> FINDLAY. *Op. Cit.*, p. 203-4.

<sup>48</sup> HOLLAND. *Op. Cit.*, p. 49-50.

Aliás, quanto a Atenas, Shakespeare cria três versões para a cidade, as quais interagem com valores predominantes (*Tímon e Sonho*) e redesenham (*Dois primos*) individualmente a mesma localidade em momentos distintos de sua carreira. Para obter esse efeito, o dramaturgo maneja as *percepções* coletivas e alterna as *experiências* de seus habitantes, isto é, compõe *espaços sociais* diversificados.

O texto de *Sonho* situa sua ação de forma distribuída na cidade grega, onde está localizada também a Corte de Teseu, e na floresta que a cerca. Os espaços atenienses são geralmente formais e cerimoniais, pois envolvem a consulta às autoridades no início do texto e os matrimônios em sua conclusão, além da reunião da trupe teatral, que acontece informalmente na casa de um deles. Assim, a cidade abrange tanto o ponto de partida como a resolução. A trama, no entanto, concentra-se nos episódios distantes de Atenas. As personagens, em seus núcleos narrativos, saem por motivos diferentes. Hérnia e Lisandro fogem da autoridade paterna; Demétrio segue Hérnia e é seguido por Helena; a trupe de atores se desloca para ensaiar uma peça; e, finalmente, as figuras de autoridade saem em busca dos jovens desaparecidos. Nesse primeiro momento, percebe-se como a floresta sinaliza *diferentes entendimentos* (percepções) para cada um daqueles que nela adentram, algo que retornarei mais abaixo.

O mundo da floresta é o local em que se encontram as criaturas mágicas como Oberon, Titânia, Puck e o grupo de fadas. De forma semelhante ao que é visto em Atenas, existe um desentendimento doméstico, neste caso entre as duas autoridades desse universo, o rei e a rainha das fadas. Quando a ação se concentra no casal que foge em busca de liberdade, a floresta é vista como algo a ser atravessado, um mero elemento geográfico separando Atenas da cidade para a qual Hérnia e Lisandro se dirigem. No entanto, eles não chegam a cruzar esse espaço e sair do outro lado, pois acabam se envolvendo indiretamente com Oberon e Puck dentro da floresta. Quanto aos atores amadores, eles seguem para a floresta a fim de poder ensaiar o texto de *Píramo e Tisbe* em um local distinto e em um ambiente mais isolado.

Segundo Dutton, é possível ver nesse núcleo de personagens uma versão parodiada da preparação do entretenimento real,<sup>49</sup> uma vez que o Mestre dos Divertimentos (Filostrato no texto) se envolve com eles para providenciar e organizar a peça teatral a ser levada para a Corte por conta de uma ocasião especial, como um casamento.<sup>50</sup> A restrição de acesso ao ensaio, sinalizada pelo afastamento da cidade, ecoa uma versão do que acontece com os textos ensaiados com plateias no Blackfriars para encenações na Corte. Além disso, o contexto particular em que ocorre também evoca outra dimensão do mundo real. De forma semelhante ao texto, a trupe dos Chamberlain's Men possivelmente encenou *Sonho* em uma situação de casamento, adicionando outra camada aos diferentes níveis de ficcionalidade e realidade.<sup>51</sup>

Ao observar o movimento no texto, Northrop Frye, em seus influentes ensaios de *Anatomia da Crítica* (1957), situa *Sonho* no *mundo verde*, algo que envolve a saída da cidade, a passagem pela floresta e o triunfante retorno ao ponto de partida, após uma metamorfose. Esse tipo de operação

<sup>49</sup> O entretenimento para a Corte é uma responsabilidade do Mestre dos Divertimentos (Master of Revels), que, além de ler e autorizar os textos, seleciona aqueles que farão parte da temporada de Natal. Sobre as formalidades associadas ao mundo da Corte, ver a pesquisa de Richard Dutton (2016).

<sup>50</sup> DUTTON. *Op. Cit.*, p. 61-2.

<sup>51</sup> Contudo, vale a pena frisar que *Sonho* não foi escrita para uma celebração de casamento (HOLLAND, 2008, p. 110-112).

é visto em outras comédias, como *As alegres comadres de Windsor* (1597-8),<sup>52</sup> e *Do jeito que você gosta* (1599-1600).<sup>53</sup> Além de um componente marcadamente formal nessa leitura de Frye, a associação com a natureza é um importante aspecto espacial para essas tramas, pois é nesse contato que a obra concentra sua ação.<sup>54</sup>

Embora nem todas as comédias recorram ao elemento mágico em seu distanciamento da cidade, esse é um relevante contraste entre os locais de *Sonho*. Tal aparente oposição, contudo, pode ser expandida ao se considerar a variedade tanto coletiva como individual entre todos aqueles que interagem no espaço noturno da floresta. Assim, as categorias do *espaço social* iluminam itens compartilhados entre ambos os lugares.

Atenas e a floresta funcionam como campos de *experiências* aparentemente opostas, pois há um anseio no grupo de jovens em conseguir liberdade e satisfazer seus desejos. Até esse ponto, as aparências condizem com aquilo que se espera desse gênero e do recurso. Contudo, quebrar as expectativas do registro é algo que Shakespeare faz com frequência, e em *Sonho* as próprias fontes são mistas e heterogêneas.<sup>55</sup> Como vimos, o espaço grego é ambíguo ao implicar noções contrárias. Ao passar de Atenas para a floresta, os casais encontram uma nova fonte de controle arbitrário, representada em Oberon e suas frivolidades. Em oposição à liberdade, os atenienses que a atravessam estão sujeitos à magia de Puck, que obedece ao seu mestre, o rei das fadas. Se por um lado eles estão sujeitos às leis e à autoridade paterna dentro da cidade, quando transitam pelo mundo verde, acabam involuntariamente interagindo com ordens e regulamentações não esperadas. Dentro da cidade existia consciência de um conjunto de práticas, mas a floresta não permite que os seus agentes regulatórios e seu poder sejam visualizados – ou mesmo reconhecidos –, pois Puck permanece fora do campo de alcance dos sentidos.<sup>56</sup> Em ambos os casos, tanto os jovens como a trupe precisam lidar com as noções próprias de cada espaço. Os dois grupos – jovens e trupe –, embora distinguíveis em níveis diversos em Atenas, passam a ser apenas atenienses ou humanos quando estão na área de Oberon e Puck.

Dessa forma, ao fugir da cidade, não se encontra a liberdade ou o afastamento das leis inscritas, algo que equivale, nas categorias de Lefebvre, à *concepção* e *percepção* do espaço. Uma nova forma de autoridade, inconsciente e inacessível aos humanos, opera na floresta de *Sonho*. Contudo, Shakespeare mantém o uso do mundo verde como um local com potencial regenerativo e transformador. A floresta é o reino de Oberon e Titânia, enquanto a cidade e sua Corte são o domínio de Teseu. Existe uma correlação entre esses dois universos cortesês, em especial envolvendo o governante de Atenas e Titânia. Segundo Peter Holland, as criaturas mágicas que servem a rainha

<sup>52</sup> As alegres comadres de Windsor recorre ao mundo verde em sua resolução, enquanto as demais o exploram ao longo da trama.

<sup>53</sup> FRYE, Northtrop. *Anatomy of Criticism*, 2000 [1957], p. 182-4. Além de uma vasta e relevante obra crítica, Frye escreveu sobre diversos aspectos formais da comédia shakespeariana; ver, por exemplo, *Sobre Shakespeare* (1999). O autor considera questões da estrutura dos elementos literários, sua organização e seu funcionamento. Essas características diferem do direcionamento dos estudos espaciais mencionados ao longo deste artigo. No entanto, a observação de padrões e repetições é um importante instrumento intelectual para corroborar o desenvolvimento de análises recorrendo a outras metodologias.

<sup>54</sup> Em décadas mais recentes da Crítica Literária, o mundo das florestas, bosques e jardins ou o azulino universo marítimo têm sido foco de estudos que lidam com questões espaciais, focalizando a relação do homem com o ambiente natural. Em geral, esses nichos críticos são referidos como Ecocrítica ou Green Studies e Blue Humanities ou Oceanic Humanities. Para um guia da aplicação em Shakespeare, com exemplos, ver Egan (2015).

<sup>55</sup> Sobre as fontes, ver a edição Arden Shakespeare editada por Sukanta Chaudhuri (2017, p. 44-63).

<sup>56</sup> Sobre a lei ateniense, ver Herman "Equity and the Problem of Theseus in *A Midsummer Night's Dream*: Or, the Ancient Constitution in Ancient Athens" (2014).

das fadas são herdeiras de uma crença associada ao ambiente rural inglês. Contudo, quando se trata de sua representação dramática, suas aparições são associadas quase exclusivamente aos contextos de Corte.<sup>57</sup> Fadas, portanto, habitam o reino da crença *afastada* da dimensão urbana. Shakespeare não leva as fadas para a Corte, mas esta última é curiosamente redesenhada no mundo verde.

Questões importantes para outra Corte, a elisabetana, situam-se em uma estranha referência à Índia – por meio de um garoto indiano (II.i, 124) –, apresentada como causa da discórdia entre os monarcas do mundo verde. Segundo Henry Buchanan, Shakespeare se refere ao Ocidente (Índias Ocidentais), e não ao país de mesmo nome localizado nas Índias Orientais. No final do século XVI, expedições aos territórios da Guiana faziam parte das discussões imperialistas inglesas, em especial após as viagens de Walter Raleigh, relatadas em *The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Empyre of Guiana* (1596), ao Delta do Orinoco, uma região entre a atual Venezuela e a Guiana.<sup>58</sup> Assim, a passagem em que o topônimo aparece expressa poeticamente uma referência às navegações, ao mar, ao vento e ao comércio.<sup>59</sup>

Embora nesses dois casos Shakespeare manipule as *percepções* associadas aos locais específicos – situando fadas em cortes e dispersando os possíveis sentidos da palavra Índia para direções opostas –, ele parece se concentrar naquilo que Lefebvre situa como um elemento fundamental de sua tríade para entender o espaço: a *experiência*. A proximidade e afastamento da cidade implicam um par adicional de diferentes *experiências*: a oposição entre a realidade e sonho. Os atenienses que adentram a floresta e dela retornam estão sujeitos à magia de Puck e conseguem processar e interpretar pouco daquilo que experimentaram na noite longe de casa. A diferenciação entre *perceber* como realidade ou sonho não é clara a nenhum deles. Quando as autoridades atenienses finalmente os encontram, cabe a eles refletir e escolher entre razão e aquilo que está além. Bottom é o único que possui mais tempo para processar o que experimentou, mas é incapaz de encontrar uma forma que capte e expresse as estranhas e mágicas ocorrências, restando-lhe apenas a constatação de ter sido um sonho. Contudo, inversamente à noção racional de Teseu, ele vê valor naquilo que não pode compreender.

Quando a cidade de Atenas se torna o espaço cerimonial para os casamentos, *Sonho* retrata outra alternância espacial, entre o mundo teatral e o real. Dos agentes examinados por Puck e Oberon, os atenienses da Corte passam a ser os observantes dos trabalhadores que agora atendem aos papéis designados pela teatralidade. Na composição teatral, a trupe se esforça para situar o enredo no período noturno e com uma lua, algo que ecoa o ambiente das cenas da floresta. Além disso, a divisão entre diversas opiniões e grupos ganha sinalização material através do muro que divide os amantes ficcionais. Em meio aos poucos elementos usados na montagem do cenário, esses dois – lua e muro – ressoam com os temas explorados nos momentos anteriores. Dessa forma, o universo da peça dentro da peça reverbera o mundo ateniense com suas proibições entre um casal de apaixonados.

<sup>57</sup> HOLLAND. *Op. Cit.*, p. 15; 23; 28-29.

<sup>58</sup> BUCHANAN, Henry. “‘India’ and the Golden Age in *A Midsummer Night’s Dream*”, 2013, p. 58-60. Em geral a crítica do texto é unânime em apontar a América ao invés da Índia nessa passagem (2013, p. 58). Nesse caso, tanto a rainha como o garoto seriam indígenas sul-americanos.

<sup>59</sup> A palavra “Índia” aparece uma vez e o adjetivo “indiano” reaparece quatro vezes no texto, sendo três delas na mesma sequência. E a referência às navegações é da própria Titânia.

Embora a questão seja resolvida no “real”, existe um potencial trágico na arbitrariedade inicial e que poderia ser *percebido* de forma distinta no contato com a trama ovidiana. Além da solução do desentendimento, o registro do texto encenado tende ao cômico, tornando a tragicidade de Píramo e Tisbe uma experiência risível. Portanto, ao assistir à peça, os casais já não possuem mais restrição e uma situação problemática, alterando-se, assim, a *percepção* daquilo que acontece no delimitado espaço teatral e influenciando a *experiência* do espectador.

A mudança de tom também ecoa na *percepção* da própria Corte ateniense, pois a localidade do último ato é a mesma, fisicamente, daquela que abre o texto. Contudo, a alteração da circunstância influencia na maneira como as personagens interagem, ecoando as categorias espaciais da tríade de Lefebvre para o espaço social – *concepção, percepção e experiência* – e demonstrando que elas auxiliam na interpretação nuançada dos ambientes onde a ação ocorre, pois há dinamismo, multiplicidade e competição nos valores associados ao espaço.

## Considerações finais

Experimentar, reagir e compreender o mundo que nos cerca em meio às suas mudanças é uma tarefa árdua que pode sinalizar tanto novas possibilidades e euforia, como aflições e inconstância. Em *Sonho* – mas sem se restringir a esse texto –, Shakespeare situa seu leitor diante de um universo heterogêneo, no qual acompanhamos mais de uma trajetória e resposta em meio a um movimento crescente de complicações dramáticas. Embora recorra a apenas três lugares, e apenas dois deles sejam relevantes, existe diversidade de *experiência* entre os personagens que neles transitam. Os espaços continuam os mesmos, mas a forma de assimilá-los se altera significativamente, assim como a *percepção* de leitores e espectadores diante das *experiências* que acompanhamos. As mudanças espaciais estão nas formas de representar, decifrar, expressar e experienciar individual e coletivamente. São, portanto, nossas – de nossas mentes e de nossos hábitos culturais.

Transformações radicais na distribuição de espaços contribuíram para decidir em quais regiões os teatros seriam instalados. Prédios fixos e permanentes e vínculo com a Corte determinaram a sobrevivência dessa forma de arte por muitas décadas. O desenvolvimento urbano e a mobilidade social, por sua vez, forneceram relevância contemporânea às tramas. E, em seus aspectos mais gerais, a espacialidade do drama do início da modernidade recorre aos múltiplos significados associados aos locais. Mesmo que sejam absurdas as metamorfoses e os acontecimentos envolvendo os atenienses ao longo de sua trajetória em *Sonho*, pode-se pensar que aquilo que imaginamos e aceitamos como valor de verdade não difere tanto daquilo que se apresenta como a realidade individual experimentada. Dessa forma, procuramos, com esta rápida análise, demonstrar como os estudos espaciais podem nos auxiliar nesse exercício filosófico interpretativo de compreender o papel da imaginação que transita entre diferentes níveis da *experiência*, modulando a realidade e a percepção da ficção.

## Referências

- BERGERON, David M. **Shakespeare's London 1613**. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- BOZIO, Andrew. **Thinking through Place on the Early Modern English Stage**. Oxford: OUP, 2020.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BUCHANAN, Henry. "India' and the Golden Age in *A Midsummer Night's Dream*". **Shakespeare Survey**, vol. 65, p. 58-68, 2013.
- CERTEAU, Michel. **The Practice of Everyday Life**. Translated by Stephen F. Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988.
- CHAUDHURI, Sukanta. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **Midsummers Night's Dream**. Edited by Sukanta Chaudhuri. The Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 2017, p. 1-115.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. "Shakespeare and The Dissolution of the Monasteries: Land, Economics, and Rupture". In DRAKAKIS, John et DENTE, Carla (Eds.). **Shakespeare and Money**. Pisa: Pisa University Press, 2018, p. 31-60 [2018a].
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. "Utopia and the Enclosing of Dramatic Landscapes". **Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme**, vol. 41, no. 3, 2018, pp. 67-92. *JSTOR*. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/26604113>>. Acesso em: 10 de maio 2023 [2018b].
- CRANE, Mary Thomas. **Losing Touch with Nature. Literature and the New Science in Sixteenth-Century England**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014.
- CRAWFORTH, Hannah; DUSTAGHEER, Sarah; YOUNG, Jennifer. **Shakespeare in London**. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury, 2014.
- CRESSWELL, Tim. **Place: A Short Introduction**. London: Blackwell, 2008.
- DAVIS, Alex. "Living the Past: Thebes, Periodization, and *The Two Noble Kinsmen*". **Journal of Medieval and Early Modern Studies**, vol. 40, issue 1, p. 173-195. Disponível em: <<https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/1852>>. Acesso em 10 fev. 2023.
- DILLON, Janette. **Theatre, Court, and the City, 1595-1610**. Drama and Social Space in London. Cambridge: CUP, 2000.
- DUSTAGHEER, Sarah. "Shakespeare and the Spatial Turn". **Literature Compass**, vol.10, issue 7, p. 570-581, 2013.
- DUSTAGHEER, Sarah. **Shakespeare's Two Playhouses**. Repertory and Theatre Spaces at the Globe and The Blackfriars, 1599-1613. Oxford: OUP, 2017.
- DUTTON, Richard. **Shakespeare, Court Dramatist**. Oxford: OUP, 2016.
- EGAN, Gabriel. **Shakespeare and Ecocritical Theory**. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury, 2015.
- ELDEN, Stuart. **Understanding Henri Lefebvre: Theory and the Possible**. London: Continuum, 2004.
- FINDLAY, Alison et MARKIDOU, Vassiliki. **Shakespeare and Greece**. London: Bloomsbury, 2018.

- FINDLAY, Alison. 'Reshaping Athens in *A Midsummer's Night Dream*'. In: FINDLAY, Alison et MARKIDOU, Vassiliki. **Shakespeare and Greece**. London: Bloomsbury, 2018, p. 195-216.
- FOUCAULT, Michel. "Of Other Spaces". **Diacritics**, vol. 16 (1), p. 22-27, 1986. Baseada em palestra dada em 1967.
- FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. With a New Foreword by Harold Bloom. Princeton: Princeton UP, 2000 [1957].
- GILLIES, John. **Shakespeare and the Geography of Difference**. Cambridge: CUP, 1994.
- HABERMANN, Ina et WITEN, Michelle. 'Introduction'. In: **Shakespeare and Space**. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm. Palgrave: London, 2016, 1-13.
- HABERMANN, Ina et WITEN, Michelle. **Shakespeare and Space**. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm. Palgrave: London, 2016.
- HANSEN, Adam. "Shakespeare and the City". **Literature Compass**, vol. 4, issue 3, p. 820-850.
- HELGERSON, Richard. "The Lands Speaks: Cartography and Subversion in Renaissance England". **Representations**, vol. 16, p. 50-85, 1986.
- HERMAN, Peter C. "Equity and the Problem of Theseus in *A Midsummer Night's Dream*: Or, the Ancient Constitution in Ancient Athens". **Journal for Early Modern Cultural Studies**, vol. 14 no. 1, 2014, p. 4-31. Project MUSE, doi:10.1353/jem.2014.0004. Disponível em :< <https://doi.org/10.1353/jem.2014.0004>>. Acesso em 2 maio 2023.
- HOLLAND, Peter (Ed.). 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **A Midsummer Night's Dream**. Edited by Peter Holland. The Oxford Shakespeare. London: OUP, 2008 [1994], 1-118.
- HOWARD, Jean. **Theater of a City**. The places of London Comedy, 1598-1642. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.
- JOWETT, John (ed.); Shakespeare, William; Middleton, Thomas. **Timon of Athens**. The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- JOWETT, John. "Middleton and Debt in *Timon*". In: WOODBRIDGE, Linda. **Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism**. London: Palgrave, 2013, 219-235.
- LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Translated by Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell, 1991 [1974].
- LEGGATT, Alexander. **Citizen Comedy in the Age of Shakespeare**. Toronto: University of Toronto Press, 1974
- LEINWAND, Theodore B. **The City Staged: Jacobean Comedy, 1603-13**. University of Wisconsin Press, 1986.
- MULLANEY, Steven. **The Place of the Stage**. Chicago: University of Chicago Press, 2007 [1988].
- PURCELL, Stephen. 'Shakespeare, Space, and the Popular'. In: **Popular Shakespeare. Simulation and Subversion on the Modern Stage**. London: Palgrave, 2009, p. 174-205.
- SALKELD, Duncan. **Shakespeare & London**. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: OUP, 2018.
- SCOTT, Charlotte. **Shakespeare's Nature**. From Cultivation to Culture. Oxford: OUP, 2014.

SHAKESPEARE, William. **A Midsummer Night's Dream**. Edited by Peter Holland. The Oxford Shakespeare. London: OUP, 2008 [1994].

SHAKESPEARE, William. **A Midsummer Night's Dream**. Edited by Sukanta Chaudhuri. The Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 2017.

SHAPIRO, James. "How Shakespeare's great escape from the plague changed theatre". **The Guardian**, 24<sup>th</sup> September 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/24/shakespeares-great-escape-plague-1606--james-shapiro>. Acesso em jun.2023.

SULLIVAN Jr, G. A. **The Drama of the Landscape**. Stanford: Stanford UP, 1998.

TAYLOR, Gary. 'Canon and the Chronology of Shakespeare's Plays'. In: TAYLOR, Gary; WELLS, Stanley; JOWETT, John; MONTGOMERY, William. **William Shakespeare: A Textual Companion**. Reprinted with Corrections. Oxford: OUP, 1997. [1987], 69-144.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. London: University of Minnesota Press, 2001 [1977].

TURNER, Henry. **The English Renaissance Stage**. Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts 1580-1630. Oxford: OUP, 2006.

WEST, Russel. **Spatial Representations and the Jacobean Stage**. From Shakespeare to Webster. New York: Palgrave, 2002.