

DE ROMA A VERONA: ESPAÇOS TRÁGICOS SHAKESPEARIANOS
FROM ROME TO VERONA: SHAKESPEARE'S TRAGIC SPACES

Dra. MARLENE SOARES DOS SANTOS
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
(msdoss@globocom)

RESUMO: A crítica shakespeariana tem privilegiado o estudo das suas personagens e suas histórias, raramente destacando onde as tramas se desenrolam. Entretanto, na época elisabetana-jaimessa, as fronteiras do mundo, já alteradas por livros de viajantes da Idade Média, se alargaram enormemente graças às descobertas marítimas, impondo uma outra cartografia ao globo terrestre. O teatro, em uma época carente de meios de informação, divulgava as notícias com referências às novas terras que começaram a surgir no palco. Este ensaio discute como a geografia contemporânea influenciou Shakespeare aparecendo na linguagem de algumas comédias; quanto às tragédias, que ocorrem em passados distantes, ele incorporou o alargamento geográfico ao seu processo criativo resultando em espaços dramáticos memoráveis que apresentam possibilidades outras de leitura.

Palavras-chave: Shakespeare. Geografia. Espaço dramático. Tragédia.

Artigo recebido em: 27 ago. 2019.
Aceito em: 13 set. 2019.

FROM ROME TO VERONA: SHAKESPEARE'S TRAGIC SPACES

ABSTRACT: Shakespearean criticism has mainly focused on the study of his characters and their stories, mainly ignoring the places where the plots occur. Yet, in the Elizabethan and Jacobean eras the world frontiers, already altered due to medieval travellers' books, expanded enormously owing to the sea voyages, imposing another cartography on the globe. The theatre, in an age lacking means of information, spread the news regarding the new lands which began to appear on the stage. This essay discusses how the contemporary geography influenced Shakespeare shown in the language of some comedies; as to the tragedies, which occur in the distant past, he incorporated the geographic expansion into his creative process resulting in memorable dramatic spaces and other possibilities of reading.

Keywords: Shakespeare. Geography. Dramatic space. Tragedy.

“Let Rome in Tiber melt... Here is my space”.
(*Antony and Cleopatra*, 1.1.35-36)

“In fair Verona, where we lay our
scene”
(Prologue, *Romeo and Juliet*)

INTRODUÇÃO

Em *A comédia dos erros* (1594) Drômio de Siracusa descreve a criada que o perseguia com intenções amorosas como sendo “esférica como um globo” e “toda coberta de países”. Segue-se um diálogo com o seu amo em que parte do saber geográfico da época é localizada no corpo feminino.

Drômio de Siracusa: Dos pés à cabeça mede o mesmo que de um lado a outro; é esférica como um globo. Ela é toda coberta de países.

Antífolo de Siracusa: Em que parte do corpo fica a *Irlanda*?
Drômio de Siracusa: Nas nádegas, senhor. Vê-se pelos pântanos.
Antífolo de Siracusa: E a *Escócia*?
Drômio de Siracusa: Pela segura e dureza, fica no couro das palmas das mãos.
Antífolo de Siracusa: E onde fica a *França*?
Drômio de Siracusa: Na testa – armada e revolta. Nela cabelos lutam como herdeiros.
Antífolo de Siracusa: E a *Inglaterra*?
Drômio de Siracusa: Eu andei olhando os rochedos, mas não tinha nenhum branco – mas acho que fica no queixo, onde corre o suor salgado que separa a *França* dos despenhadeiros.
Antífolo de Siracusa: E a *Espanha*?
Drômio de Siracusa: Essa eu não vi... Só senti no hálito quente!
Antífolo de Siracusa: E a *América* e as *Índias*?
Drômio de Siracusa: Ora, senhor, no nariz que é todo decorado com rubis, carbúnculos e safiras, que inclinam suas riquezas para o hálito da Espanha; pois esta mandou armadas inteiras de carga para servir de lastro ao nariz.
Antífolo de Siracusa: E a *Bélgica* e os *Países Baixos*?
Drômio de Siracusa: Ora, meu amo – eu não olhei tão baixo. (3.2.60-61, minha ênfase)

Este diálogo exemplifica como Shakespeare lida com a geografia – imaginativamente, livre de amarras com a realidade – ao colocar no mundo antigo de Éfeso e Siracusa países europeus modernos como a França e a Espanha, e ao fazer alusão às descobertas das Américas, destacando as ilhas vizinhas à América Central, na época conhecida como Índias Ocidentais. O teatro, em uma época carente de meios de informação, divulgava no palco as notícias referentes às novas terras que começaram a surgir.

A proposta deste ensaio é demonstrar que Shakespeare compreendeu a geografia como um dos pilares das suas construções dramáticas. Ele a incorporou ao seu processo criativo fazendo com que o espaço dramático, geograficamente orientado, enriquecesse a/s feitura/s e a/s leitura/s das suas tragédias.

AS GEOGRAFIAS ELISABETANA E JAIMESCA

Para John Gillies, autor de *Shakespeare and the Geography of Difference*, “Shakespeare’s geographic imagination is informed by a rich geographic tradition” (GILLIES, 1994, p. 4). Na era medieval, dois livros de

viagem se destacaram atravessando séculos, narrando aventuras em terras distantes em contato com povos outros. São eles: *As viagens de Marco Polo* e, mais popular ainda, *As viagens de Sir John Mandeville*, de sucesso inusitado com traduções em inglês antes de 1400, e de 1568 até 1710, re-editado de 13 em 13 anos. Os séculos XVI e XVII, em que Shakespeare viveu, testemunharam as grandes descobertas marítimas, inicialmente por portugueses e espanhóis. Os ingleses, apesar de viverem em uma ilha, descobriram a sua vocação de navegadores mais tarde, porém com mais vantagens já que podiam se beneficiar dos progressos feitos pela cartografia, instrumentos de navegação e relatos de viagens anteriores. E em 1580, Sir Francis Drake após uma viagem de quase três anos se tornou o primeiro navegador inglês a dar a volta ao mundo, o que causou um enorme impacto em seus contemporâneos. O travesso Puck, em *Sonho de uma noite de verão*, se gaba com Oberon: “Eu dou a volta neste globo inteiro / Em quarenta minutos” (2.1.179-180). O que deve ter produzido uma vívida imagem da sua enorme velocidade já que “everybody in the audience knew, it had taken Francis Drake nearly three years” (MacGREGOR, 2012, p. 4).

Dois cartógrafos flamengos contribuíram sobremaneira para o conhecimento do mundo na época: Gerardus Mercator, com o seu *Atlas* de 1569 e do ano seguinte (1570), Abraham Ortelius publicou em latim *Theatrum Orbis Terrarum* (*O teatro das terras do mundo*); e como já foi notado por vários críticos, a ideia do mundo como um teatro, atribuída aos dramaturgos, já era domínio da geografia. Este atlas era constantemente reeditado, revisado e traduzido, no afã de acompanhar os novos descobrimentos e suprir a crescente demanda por conhecimento geográfico. E em 1592, Emery Molineux se tornou o primeiro inglês a fabricar globos celestes e terrestres. Um par foi presenteado à rainha Elisabete I; outros, menores e mais baratos, foram comprados para serem usados em instituições acadêmicas e nas navegações. Assim, mapas e globos passaram a fazer parte da vida dos ingleses, alargando a sua visão de mundo. Ressalte-se que, segundo Tally Jr., “the ascension of cartography in the early modern era made the map the primary way of viewing the world, which in turn became the mode by which power was exercised in the world” (TALLY, Jr., 2013, p. 25).

Na era elisabetana, ganharam novo ímpeto os relatos de viagens já muito popularizados por Marco Polo e Sir John Mandeville, sendo o mais famoso deles a obra de Richard Hakluyt *Voyages and Discoveries; The Principall Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*. Considerado um dos épicos do período da expansão colonial inglesa, o livro foi publicado pela primeira vez em 1589; a segunda edição, atualizada, ampliada, datada 1598-1600, consta de três volumes com um milhão e meio

de palavras. O seu grande sucesso atesta a sua importância para a economia, a ciência e até para a linguagem. Segundo Jack Beeching, o editor da Penguin, “Hakluyt is our first serious geographer – the Englishman who decisively parts company with medieval cosmography, weighed down as it was by the authority of classical texts and the astronomy of Ptolemy” (BEECHING, 1972, p. 12). E, mais adiante, ele nos informa que à medida que os documentos datam dos anos cinquenta aos oitenta, pode-se notar que “there is a perceptible enrichment of the language, cadence and vocabulary begin to reflect the intoxicating taste of success in complex endeavour. The English language is, visibly, becoming equivalent to Shakespeare’s mind” (BEECHING, 1972, p. 13).

O grande impacto das descobertas de novas terras expandiu os mundos elisabetano e jaimesco sobremaneira: economicamente, com o crescimento do comércio internacional e o conseqüente crescimento de Londres; socialmente, com a ascensão da burguesia devido ao enriquecimento dos mercadores e, culturalmente, com o alargamento de novos horizontes. A expansão geográfica também expandiu o racismo contra judeus e negros, e polarizou a religião, opondo cristãos a muçulmanos. Entretanto, ainda não se pode falar exatamente de colonialismo, porque nessa época, a Inglaterra ainda estava longe de ser uma potência global.

O teatro, sendo a arte mais popular no sentido amplo da palavra, não poderia deixar de refletir o novo contexto. Christopher Marlowe (1564-1593), brilhante contemporâneo de Shakespeare, usou o mapa de Ortelius para escrever as duas partes de *Tamburlaine* (1590) “with the accuracy of a scholar and the common sense of a merchant – adventurer, as well as with the imagination of a poet” diz Ethel Seaton no seu excelente ensaio “Marlowe’s Map” (SEATON, 1964, p. 54-55). Shakespeare também conhecia mapas, como prova a referência de Maria a Malvolio em *Noite de Reis*: “O sorriso dele tem mais linhas do que há nesse novo mapa que inclui as Índias” (3.2.61-63). Ela está se referindo ao novo mapa mundi de Edward Wright publicado em 1599.

Shakespeare também se inspirou na literatura de viagem que lhe propiciou muitas referências principalmente nas comédias. Além de *A comédia dos erros* já mencionada, encontramos, entre outras, o plano de Sir John Falstaff para extorquir dinheiro da Sra. Ford e da Sra. Page, em *As alegres comadres de Windsor*: “ela é uma *Guiana* [referindo-se à Sra. Ford], *toda de ouro e prodigalidade*. Eu engano as duas e elas passam a ser os meus *tesouros*, serão as minhas *Índias Orientais e Ocidentais*, hei de *comerciar* com as duas” (1.3.52-55, minha ênfase). Enquanto o extraordinário guerreiro de Marlowe se inspira no mapa de Ortelius para planejar as suas conquistas, o nobre falido Falstaff, influenciado pelas histórias fabulosas de viajantes, pensa

em termos de *exploração*, *extorsão* e *comércio*, consequências das navegações em busca de novas terras, tesouros e parceiros comerciais. Aliás, a Índia se torna sinônimo de tesouro e riqueza: “Em toda largura da Índia / Joia maior é Rosalinda” (3.2.70-71), diz o apaixonado Orlando em *Como quizerem*.

A crescente expansão marítima continuava exercendo grande atração para os dramaturgos da época produzindo uma série de peças conhecidas como “travel plays”. As viagens dos irmãos Sherley foram dramatizadas em 1607 por John Day (c1574-c1640), William Rowley (c1585-1626) e George Wilkins (??) com o nome de *The Travels of the Three English Brothers*. Thomas Heywood (1573/4-1641) terminou a primeira parte de *The Fair Maid of the West* provavelmente em 1604. O parceiro de Shakespeare, John Fletcher (1579-1625) escreveu *The Island Princess* em 1619-1621, que trata da presença portuguesa nas Ilhas Molucas. E os críticos são unânimes em atribuir a panfletos e relatos de viagem a maior inspiração para que Shakespeare escrevesse *A tempestade*. Prefaciando o livro *Shakespeare: Staging the World*, Neil MacGregor destaca a importância do teatro elisabetano-jaimesco em geral e o shakespeariano em particular na propagação do conhecimento de terras e culturas outras.

The professional theatre was a new phenomenon in Shakespeare’s time, the first mass medium for the presentation of the cultures of the world to a wide public. Where people in the late twentieth century viewed the globe through their television screens and we in the early twenty-first century do so through the internet, in Shakespeare’s time the globe was brought to life on the bare platform of the Globe Theatre in Southwark. (MACGREGOR, 2012, p. 9)

OS ESPAÇOS GEOGRÁFICO E DRAMÁTICO

Ben Jonson (1572-1637), o grande contemporâneo de Shakespeare, anuncia na sua comédia *The Alchemist* (1610): “Our scene is London, ‘cause we would make known, / No country’s mirth is better than our own” (Prologue, 5-6). Anos mais tarde, ele criticaria Shakespeare por ter dado uma costa marítima inexistente à Boêmia, um dos locais em que se passa a ação em *O conto de inverno*. A sua concepção de teatro é neo-clássica, a mesma preconizada por Sir Philip Sidney (1554-1586) que, em sua *Defesa da Poesia*, publicada postumamente em 1595, critica as peças de sua época “nas quais se vêem tanto a Ásia quanto a África e tantos outros reinos menores, de tal modo que o ator quando entra em cena, precisa sempre explicar onde está, do contrário não se conseguirá compreender a história” (SIDNEY, 2002, p. 130).

A geografia de Sidney, concreta e detalhista, assim como a de Jonson, se volta para a realidade; a de Shakespeare, para a ficção; a arte de Jonson é mimética, a de Shakespeare, ilusionista. Pauline Kiernan, em seu livro *Shakespeare's Theory of Drama*, ao defender que Shakespeare tinha uma teoria da arte dramática, ressalta “Shakespeare’s insistence on the fictitiousness of his art... we engage with a fiction not with an imitation of life...Fiction is used to explore realities, not imitate them” (KIERNAN, p. 98; 99).

O que já havia sido muito bem esclarecido em 1765, quando Samuel Johnson (1709-1784), o primeiro grande editor de Shakespeare, ao escrever o seu prefácio à sua famosa edição, torna-se, também, um dos grandes críticos shakespearianos. E ele defende o teatro não-realista da maioria dos dramaturgos das eras elisabetana e jaimesca:

The truth is that the spectators are always in their senses and know, from the first act to the last, that the stage is only a stage, and that the players are only players. They come to hear a certain number of lines recited with just gesture and elegant modulation. The lines relate to some action, and an action must be in some place; but the different actions that complete a story may be in places very remote from each other; and where is the absurdity of allowing that space to represent first Athens and then Sicily which was always known to be neither Sicily nor Athens, but a modern theatre. (JOHNSON, 1969, p. 70)

O teatro para o qual Shakespeare escreveu no final do século XVI e no início do século XVII era bem diferente daquele frequentado por Dr. Johnson na segunda metade do século XVIII. O teatro Globe era um anfiteatro semiaberto e virtualmente circular. O palco era uma plataforma retangular que se projetava para o meio do edifício sem cenários, com pouquíssima mobília e raros acessórios, com sonoplastia precária para os efeitos especiais e música ao vivo. As peças, representadas à luz do dia, contavam para a sua realização com três componentes essenciais: o poeta/dramaturgo, o ator e o público, este sempre incentivado a participar por meio de pedidos como o do Coro de *Henrique V*:

... Mas perdoem / Os mesquinhos espíritos que ousaram / Neste humilde
tablado apresentar / Tema tão grande: conterà tal rinha as planícies da
França? Ou poderemos / Segurar neste teatro os elmos / Que assustaram os
ares de Azincourt? /... Deixem que nós, as cifras desta conta / Acionemos a
sua força_imaginária. / Suponham que no abraço destes muros /Stão
confinadas duas monarquias / Com o pensamento curem nossas falhas. / Em

mil partes dividam cada homem, / E criem poderio imaginário. / Pensem ver os corcéis de que falamos.../ Pois suas mentes vestem nossos reis / Carregando-os, por terras e por tempos / Em uma hora. (Prólogo, 8-14; 17-28)

As estratégias de localização das tramas shakespearianas podem ser feitas através de cenas mudas, raramente com placas, mas também são construídas através das falas do Prólogo (como em *Henrique V*) e em *Romeu e Julieta* “Em Verona, que a nossa cena ostenta”, por meio dos diálogos das personagens como o de Brabâncio e Rodrigo: “Por que falas de roubo? Isto é *Veneza*” logo no início da primeira cena do primeiro ato de *Otelo* (1.1.104). E em *Noite de Reis* quando Viola pergunta ao capitão e aos marinheiros: “Que terra é esta, meus amigos?” O Capitão informa: “Esta é a *Ilíria*, senhora.” E Viola comenta: “E o que hei de fazer eu na *Ilíria*? O meu irmão está no Elísio” (1.2.1-4, minha ênfase).

A geografia shakespeariana está a serviço do “espaço dramático” que, na definição de Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*

[...] é um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático... Construímos este espaço a partir das indicações cênicas do autor e das indicações espaço-temporais, nos diálogos (cenário falado)... Sua construção depende tanto das indicações que nos dá o autor do texto quanto de nosso esforço de imaginação. (PAVIS, 1999, p. 135)

Em *Shakespeare: Staging the World*, os editores enunciam a extensão dos espaços dramáticos shakespearianos: “a cultura de Shakespeare era europeia e suas viagens eram, até onde sabemos, restritas à Inglaterra, entretanto, seu universo imaginário atravessa a extensão do planeta conhecido” (BATE; THORNTON, 2012, p. 17), e afirmam que os locais onde se passam as suas peças constituem um teatro panorâmico do mundo,

From rural England to Padua, the battlefields of Bosworth and Agincourt, Verona to Milan, frequent visits to *ancient Rome*, Ephesus, Navarre, *an ancient Athens* that is also an English countryside, *Venice*, Messina, the Forest of Arden in Warwickshire merged with that of Ardennes in France, *Elsinore*, Windsor, Illyria (roughly speaking, Croatia), the battlefield of Troy, *Venice again* and *Cyprus*, Vienna, the province of Roussillon in the Pyrenees, Paris, Florence, *ancient Britain*, *Scotland*, Wales, *sundry outposts of the Roman Empire*, *Egypt*, Antioch, Tyre, Tarsus, Pentapolis, a ship on the Mediterranean

sea, Mytilene, Sicily and Bohemia (now the Czech republic), an imaginary island that appears to be simultaneously in the Mediterranean and the Caribbean: the settings of Shakespeare's plays constitute a panoramic theatre of the world. (BATE & THORNTON, 2012, p. 16, minha ênfase)

Neste “teatro panorâmico do mundo” destaquei em itálico os locais em que se passam as tragédias. Vou discorrer brevemente sobre a maioria delas e me concentrar naquelas em que a geografia adquire outras funções além de espaço dramático para o desenvolvimento e entendimento das peças. Elas podem ser divididas em as tragédias da Grécia e da Roma clássicas, as tragédias da Escandinávia e da Bretanha lendárias, e as tragédias da Itália.

AS TRAGÉDIAS DA GRÉCIA E DA ROMA CLÁSSICAS

Segundo a cronologia, Shakespeare escreveu cinco tragédias que se passam no mundo clássico: *Titus Andronicus* (1593-1594), *Júlio César* (1599), *Antônio e Cleópatra* (1606-1607), *Coriolano* (1608) e *Timon de Atenas* (1605-1606). Ele fez visitas frequentes a Roma antiga, local de quatro tragédias, enquanto o título de *Timon de Atenas* indica que a Grécia, presente nas comédias *Sonho de uma noite de verão*, *Troilus e Créssida* e *Dois primos nobres* não foi esquecida na composição de uma tragédia. Entretanto, enquanto estas peças se remetiam à Grécia lendária, *Timon de Atenas* se passa na Grécia do século V AC. o auge da sua maior glória.

Como apontam alguns críticos, a Atenas shakespeariana se parece muito com Roma tendo senadores como personagens e, segundo Isaac Asimov, “So anxious does Shakespeare appear to deal with Rome rather than with Athens that every character in the play has a Roman name” (ASIMOV, 2003, p. 134). Esta Atenas romanizada nem de longe se compara àquela, democrata, berço da filosofia e do teatro: ela é corrupta e interesseira, ingrata com aqueles que a enobrecem como Timon e com os que a defendem como Alcibiades. Timon a abandona de vez; se torna um misantropo e morre bem longe dela. Pode-se ver Atenas também como antagonista, inseparável da tragédia de Timon, que só acontece por causa dela. A fonte mais importante para a composição da peça foi o livro *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans*, traduzido em 1570 com 46 biografias das grandes figuras de nobres gregos e romanos, que Shakespeare também usou para escrever *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*. A narrativa sobre a vida de Marco Antônio contém uma digressão sobre Timon de Atenas, o que, de certa maneira, inclui

a sua tragédia entre as chamadas de “plutarquianas” – *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*.

Shakespeare sempre teve um enorme interesse por Roma não só pela educação clássica que recebeu – baseada no estudo do latim, da literatura e da história romanas – como, também, pelos traços que a invasão da Inglaterra pelos romanos havia deixado, como o sistema de estradas e ruínas de fortificações. Roma será não apenas local mas, também, protagonista de quatro peças em que Shakespeare discorre sobre a sua história e investiga a natureza desse império, influenciado pela maneira de Plutarco escrever a história através de biografias. Entretanto, em *Titus Andronicus*, Shakespeare inventou uma história passada em uma Roma imaginada por ele.

Titus Andronicus transcorre em uma cidade que é, ao mesmo tempo, democrática e imperial, refinada e bárbara, que nos lembra Roma através de referências a mitos clássicos, figuras históricas e lendárias, instituições, lugares e costumes da Roma antiga. Mas, ao final da peça, a Roma que permanece na memória é a de uma cidade dominada pela barbárie, adepta a sacrifícios humanos, onde uma jovem além de ser violentada, tem as mãos e língua cortadas para não denunciar os estupradores. Mais tarde, eles são mortos pelo pai da vítima e servidos à mãe deles como recheio de uma torta em um banquete, o qual soma um grande número de mortes. Apesar deste espaço dramático apresentar uma visão tão negativa de Roma, ele inaugura outros três em que ela impõe o seu passado de poder e glória.

Titus Andronicus foi a primeira das tragédias romanas, *Coriolano* foi a última, mas como a fictícia Roma da primeira, ela nos mostra os primórdios da cidade que se tornaria um império dominando toda a Europa, o norte da África e o Oriente Médio no século V AC. Depois da expulsão da monarquia dos Tarquínios, ela experimenta uma república com um senado composto de patrícios e cônsules, mais preocupados com seus privilégios e cargos do que com os romanos. Ela sofre uma ameaça constante dos vólcios que vivem nas suas adjacências. Roma e Coriolano desenvolvem uma relação de amor e ódio: a cidade que o exalta é a mesma que o condena à morte; por seu lado, o guerreiro que arrisca a vida por ela também a ameaça de destruição. Deve-se ressaltar o papel importante de uma outra cidade: Corioli. É lá que a personagem inicialmente conhecida como Caio Marcio adquire o nome de Coriolano após tê-la subjugado sozinho. Expulso de Roma, ele se alia aos seus antigos inimigos e declara guerra à cidade; atemorizados os cidadãos enviam vários embaixadores para tentar demovê-lo da ideia, mas Coriolano se mostra irredutível até que a sua mãe o convence: “by a lovely irony, Rome is saved by the words of an old woman, not the deeds of a young man” (BATE; RASMUSSEN, 2007, p. 1536). Ao desistir do ataque, Coriolano sabe que

assina a sua pena de morte sendo considerado um traidor pelos seus aliados e morto por eles.

Em *Júlio César* encontramos uma Roma poderosa com um sistema político já consolidado como república, mas sempre ameaçada pelo fascínio do poder de alguns romanos. Um deles é Júlio César, que dá nome à peça. Mas há outros nomes importantes que o desaprovam como Brutus e Cássio e outros que o apoiam como Antônio e Otávio. Em uma peça em que se discute quem é o herói, já que Júlio César morre no início do terceiro ato, Roma se apresenta como a protagonista absoluta, lembrada pelos seus festivais como a festa de Lupercal, o calendário representado pelos idos de março, os prédios como o Capitólio e o Forum, e até pela língua latina falada por César: “Et tu Brute” (3.1.77). E quando Brutus tenta explicar ao povo porque assassinou César faz uma declaração de amor à Roma: “Não foi porque amei menos a César, mas porque amei mais a Roma” (3.2.20). A tragédia *Júlio César* é a tragédia de Roma, dividida e devastada por uma guerra civil, com a derrota dos conspiradores e no limiar de um novo tipo de poder – o triunvirato de Marco Antônio, Otávio e Lépido.

Em *Titus Andronicus*, *Júlio César* e *Coriolano*, Roma se destaca pela grande importância do seu papel nas tramas; já em *Antônio e Cleópatra*, este protagonismo é dividido com o Egito. Nesta peça, que pode ser considerada uma continuação de *Júlio César*, há uma clara oposição de valores entre Roma – guerra, dever e seriedade – representados por Otávio e o Egito – amor, prazer e frivolidade – representados por Cleópatra. O problema de Antônio é que ele, dividido entre os dois, só mais tarde opta pelo segundo. Mas a paixão de Antônio e Cleópatra está acima do comprometimento com os seus respectivos países: logo no início da peça, Antônio declara: “Derreta Roma no Tibre; e que caia / O arco do império! Este é o meu espaço!” (1.1. 33-34) ou se referindo ao Egito ou ao abraço de Cleópatra, o que, de uma certa maneira, significa a mesma escolha. E, no ato seguinte, Cleópatra, ao saber do casamento de Antônio com Otávia explode de raiva e exclama lembrando Antônio: “Derreta o Egito no Nilo!” (2.5.78). Além dos rios Tibre e Nilo, o rio Cidno por onde Cleópatra navegou para encontrar e encantar Antônio na descrição memorável de Enobarbo também é de suma importância.

Neste conflito geopolítico, deve-se ressaltar que a geografia real e a geografia poética se encontram graças à preocupação de Shakespeare de seguir a história tão fielmente quanto possível. A peça se inicia e termina no Egito, mas a ação se desenrola ora em Alexandria, ora em Roma, e entretanto passa por uma série de lugares por todo o mundo mediterrâneo, a saber: Síria, Lídia, Iônia, Sicião, Módena, Os Alpes, Messina, Pártia, Miseno, Sicília, Sardenha, Atenas, Patagônia, Ponto, Comagema, Licaônia, Cilícia,

Fenícia, Chipre, Grande Média, Armênia, Fenícia, Líbia, Capadócia, Paflagônia, Trácia, Arábia, Judéia, Média, Ácio, Tarento, Brindes, Torino, Farsália e Filipo. A vastidão da peça pode ser medida pela ocorrência da palavra “mundo” – 42 vezes – e as rápidas mudanças de tempo e lugar lhe conferem uma estrutura que poderia ser chamada de cinematográfica.

Em *Antônio e Cleópatra*, o número de cenas no Egito supera as de Roma, mas deve-se ressaltar que a cidade está sempre presente no Egito por meio de várias referências a ela e às presenças de personagens romanas como Antônio, Otávio e Enobarbo. E a tragédia termina com as mortes de Antônio e Cleópatra no Egito, e com as ordens de Otávio para o funeral deles e, depois, “de voltarem para Roma”.

Finalmente, deve-se destacar que, em uma peça onde o espaço dramático nunca foi tão fiel à geografia real, Shakespeare decide resgatar a geografia poética, chamando a atenção do espectador para o fato de que ele está em um teatro em Londres quando mostra Cleópatra explicando à sua aia o que acontecerá se forem levadas como prisioneiras para Roma:

Tu, boneca egípcia, hás de ser vista
Em Roma, como eu!.....
É certo, Iras. Guardas abusados
Vão dizer-nos rameiras: maus poetas
Farão baladas ruins. Os comediantes
De improviso apresentarão nos palcos
As festas de Alexandria: Marco Antônio
Vai ser mostrado bêbado, e eu verei
Um menino guinchar a minha grandeza,
E com ares de puta. (5.2.208; 214-221)

AS TRAGÉDIAS DA BRITÂNIA, DINAMARCA E ESCÓCIA

A geografia de *Rei Lear* (1605-1606) é vaga e difusa uma vez que a tragédia se passa em uma Bretanha lendária e pagã. É de se notar que, em nenhum momento, o nome do país é mencionado: a peça se inicia com Lear apresentando um mapa, no qual mostra em que partes ele quer dividir o reino; porém, ele não lhes dá nomes. Entretanto, o nome de um *lugar geográfico real* começa a reverberar e ganhar importância a partir do final do terceiro ato da peça, em que ele é mencionado dez vezes antes do fim da jornada na chamada “Dover scene” (4.6) em que Edgar convence o pai que ele foi empurrado de um dos seus característicos penhascos brancos por um demônio, com a intenção

de que acredite ter sido salvo por um milagre e aceite o seu sofrimento com resignação.

A importância geográfica de Dover reside no fato de lá se encontrar o porto mais perto da França de frente à cidade francesa de Calais. Em *Rei Lear*, além de ser o lugar em que as tropas francesas lideradas por Cordélia desembarcam, constitui, também, os destinos de Lear enlouquecido e Gloucester cego. O primeiro está sendo levado por Kent e, o segundo, por seu filho Edgar. É em Dover, também, que o rei recupera a razão e se encontra com Cordélia. Assim, Dover dá um tom de realidade à geografia da peça, já que tanto o seu porto como os seus rochedos são lugares fundamentais. É lá que todas as personagens principais se encontram, e onde a peça termina.

O espaço dramático de *Hamlet* (1600-1601) já é anunciado no título completo da peça *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. E o nome do país vai aparecer diversas vezes não só se referindo ao lugar da ação, como também aos soberanos – o pai de Hamlet e seu tio e padrasto, Cláudio. A prática de chamar os reis pelos nomes dos seus respectivos países reforça a identidade entre os dois. O que se diz sobre ela – “há algo de podre do reino da Dinamarca” –(1.5.90) confirma a impressão de Hamlet para quem “a Dinamarca é uma prisão” (2.2.34).

Esta Dinamarca lendária está situada na Europa dos séculos XVI e XVII como mostram as viagens para a França e a Inglaterra, com fronteira com a Noruega e vizinhança com a Polônia e as referências a Wittenberg na Alemanha. E a corte está em Elsinore porque naquela época Copenhague ainda não era a capital do reino e o seu castelo se chama Kronborg, que não era medieval, tendo sido construído em 1580, somente 20 anos antes de *Hamlet* ser escrito.

Shakespeare tenta aproximar a lendária história do príncipe dinamarquês da contemporaneidade do seu teatro, tornando os espectadores participantes ao incluí-los na ação. O que acontece na famosa cena dos coveiros.

1º Coveiro: ... Foi no próprio dia em que o jovem Hamlet nasceu, esse que está louco e foi mandado para a Inglaterra.

Hamlet: Deveras? E porque foi ele mandado para a Inglaterra?

1º Coveiro: Ora, porque está louco; deverá recobrar o juízo por lá; se não recuperar, isso não terá muita importância.

Hamlet: Por quê?

1º Coveiro: Por lá não será notado. Os homens lá são tão loucos como ele. (5.1.125-131).

Com as mortes do rei Cláudio, da Rainha Gertrudes e do Príncipe Hamlet se extingue a dinastia dinamarquesa e o país será governado por Fortimbrás da Noruega.

Macbeth (1606) não toma liberdades com a geografia, mas, sim, com a história. Escrita no reinado do rei escocês Jaime I, Shakespeare distorce alguns fatos para não desagradar ao rei, patrono da sua companhia, The King's Men, o qual se dizia descendente de uma das personagens – Banquo. A morte do bom rei Duncan, traiçoeiramente assassinado por Macbeth, tem consequências trágicas para a Escócia que passa a ser dominada pela tirania de Macbeth.

É impressionante a citação e a repetição de lugares importantes para a caracterização do país. Assim temos: Saint Colm's Inch onde o resgate dos mortos noruegueses seria pago; Iona ou Colmkill, onde os reis escoceses são enterrados; Scone, o lugar da coroação; os lugares onde os castelos estão situados: Forres, Inverness, Fife e Dunsinane. Os nobres, com exceção de Banquo e Macduff, são chamados pelos nomes dos seus títulos que correspondem aos seus condados: Ross, Lennox, Angus e Caithness; e não nos esqueçamos que Macbeth antes de ser rei era senhor de Glamis e foi agraciado com as terras e o título de senhor de Cawdor. Entretanto, esta geografia tão real se torna o espaço do sobrenatural com feiticeiras, que induzem ao mal, fantasmas que aparecem em banquetes sem serem convidados, mais a impressão de que Birnam Wood (o bosque de Birnam) avança sobre o castelo de Macbeth.

Podemos dizer que a tragédia de Hamlet é também a tragédia da Dinamarca, e a tragédia de Macbeth é igualmente a tragédia da Escócia, já que os dois espaços dramáticos são tão relevantes que disputam o protagonismo com as personagens principais.

AS TRAGÉDIAS DA ITÁLIA

Otelo, o mouro de Veneza (1603-1604) e *Romeu e Julieta* (1595-1596) são geralmente classificadas como “tragédias domésticas” porque, ao contrário das outras, elas enfocam problemas prioritariamente familiares e não políticos.

Além destas duas tragédias, é interessante notar, também, a presença da Itália, especificamente Verona e Veneza, em duas comédias shakespearianas: *Os dois cavalheiros de Verona* e *O mercador de Veneza*. Deve-se acrescentar que os protagonistas de *Romeu e Julieta* são conhecidos como “os amantes de Verona” e que *O mercador de Veneza* ou *o Judeu de*

Veneza assim como *Otelo, o mouro de Veneza* são os títulos completos das peças. O que significa que as duas cidades – Verona e Veneza – estão indelevelmente ligadas aos protagonistas.

Para os contemporâneos de Shakespeare, a Itália apresentava uma dupla imagem. De um lado, era uma terra de romance, prazer e refinamento; o berço dos poetas Dante e Petrarca; do prosador Boccaccio, e o modelo renascentista para nações menos civilizadas como a Inglaterra. De outro lado, era um poço de vícios sofisticados, o lugar de nascimento de Maquiavel, considerado um filósofo ateu e inescrupuloso, um país dividido em pequenos ducados e principados, que guerreavam entre si, onde se praticavam todos os tipos de pecados como prostituição, adultério, sodomia e crimes por envenenamentos. Segundo Jonathan Bate, houve uma mudança importante com o tempo, com a face menos sedutora da Itália passando a predominar: “in contrast to the frequently idealized sixteenth-century travellers’ accounts, several much more critical books concerning Italian institutions and the Italian character were published between 1605 and 1617” (BATE, 2006, p. 71).

A dupla identidade da Itália era uma grande atração para o teatro, principalmente Veneza. Segundo Norman Sanders,

Venice of all Italian cities was almost a type-name for the commercial republic, raised to grandeur on dynamic, international and unscrupulous capitalism. It was the free state of Europe, a racial and religious melting-pot which had successfully challenged the great European monarchies, and which gazed in two directions: toward civilized Christianity and towards the remote eastern world of pagan infidels, the Turks, and the mighty power of Islam. (SANDERS, 1985, p.18)

Apesar de que a trama de *Otelo, o mouro de Veneza* (1603-1604) com exceção do primeiro ato, se desenvolve em Chipre, pode-se dizer que a tragédia é essencialmente italiana, não só porque naquela época Chipre era uma possessão de Veneza, como também porque todas as personagens, com exceção de Otelo – que está a serviço do estado veneziano – são naturais de Veneza.

A Veneza de Otelo é diferente da Veneza de Shylock. Enquanto o judeu é discriminado e obrigado a se tornar cristão, o mouro já é cristão, reconhecidamente um grande general, o qual é convidado para casas de senadores como Brabâncio, pai de Desdêmona. Um excelente orador e narrador, Otelo conta a sua vida e as suas aventuras, muitas delas inspiradas nos relatos de viagens de Marco Polo e Sir John Mandeville às quais já me referi e com as quais Shakespeare estava familiarizado. Por exemplo: “E, junto a isso, o quanto viajei. / Falei de vastos antros, de desertos, / De rochas cujos

topos vão aos céus... / Também dos canibais, que se entrecomem, / E de antropófagos, cujas cabeças / Lhes crescem entre os ombros” (1.3.139-145). Ao final da sua defesa contra a acusação de Brabâncio de que ele havia enfeitado a sua filha, ele convence o Senado que narrar foi o único feitiço usado para conquistar Desdêmona, e o Duque conclui: “Eu creio que um relato como esse / Ganharia também a minha filha...” (1.3.172-173).

A geografia da peça é fundamental para a tragédia. Desde o início o casamento de Otelo e Desdêmona está ligado às ameaças do império otomano. Eles viajam para Chipre para que Otelo possa evitar a tomada da ilha pelos turcos, perigo este logo descartado na chegada já que a armada turca foi destruída por uma tempestade. Vários críticos destacam a importância da mudança de local para a tragédia. Por exemplo, Gamini and Fenella Salgado dizem que “these two places may well stand for the two poles of the action, its symbolic geography, so to speak. On the one hand, we have civility, culture and control and on the other turbulent passion and intrigue” (SALGADO, 1985, p. 14). E, pode-se acrescentar, um permanente estado de alerta e tensão.

As diferenças entre Otelo e Desdêmona são muitas – ele é um mouro, ela, uma veneziana; ele, negro, ela, branca; ele, velho, ela, jovem; ele um cristão convertido, ela uma cristã por tradição. Além disso, eles não tiveram tempo de viver, casados, em Veneza; a ida para Chipre, em tempo de guerra, foi fatal para o desencontro entre os dois. Otelo, além de ser estrangeiro, é militar, com pouco conhecimento da vida civil e dos costumes venezianos, e se deixa levar pela má fama atribuída à Veneza e às venezianas, ventilada por Iago: “Conheço os hábitos de nossa pátria; / Em Veneza elas deixam Deus ver coisas / Que não ousam mostrar a seus maridos; / O feito só não pode ser sabido” (3.3.202-206). Louco de ciúmes, ele aceita o conhecimento de Iago e insulta Desdêmona com ironia: “Eu é que me desculpo, / Tomei-a pela puta de Veneza / Que se casou com Otelo” (4.2.91-93).

Veneza se apresenta não só como espaço dramático, mas como uma personagem fundamental que desde o início se impõe à trama: “Por que falas de roubo? Isto é Veneza” reage Brabâncio à notícia de que a filha havia sido roubada. Na primeira e segunda cenas do quarto ato, a cidade retorna à trama através das figuras de Ludovico e Graziano que trazem as ordens de que Otelo deve retornar à Veneza e entregar o governo a Cassio. O nome da cidade é mencionado seis vezes. E as últimas palavras da peça, pronunciadas por Ludovico, se referem à Veneza: “Eu mesmo para Veneza vou zarpar, / A fim desta desgraça relatar” (5.2.371-372). E o título da tragédia – *Otelo, o mouro de Veneza* – não nos deixa esquecer do protagonismo da cidade.

Romeu e Julieta (1595-1596), a segunda tragédia escrita por Shakespeare, apesar de agraciada com ótimas adaptações cinematográficas que muito contribuíram para a sua popularidade, acabou por ser banalizada pelo excesso de exposição na mídia sendo até utilizada em um anúncio televisivo de goiabada com queijo como “Romeu e Julieta com final feliz”. O que tem sido, de certa maneira, prejudicial ao estudo da peça já que além de enfrentar a comparação com as quatro grandes tragédias – *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth* – e com *Antônio e Cleópatra* a ser colocada como a quinta, é preciso, inicialmente resgatar o grande valor artístico de *Romeu e Julieta*, como foi reconhecido por dois grandes críticos, Frank Kermode e T.J.B. Spencer.

De acordo com o primeiro “*Romeo and Juliet* may be the most popular of the tragedies, though few include it among the greatest. It is nevertheless a masterpiece, the virtuosities of the language matched by the subtlety of the plotting” (KERMODE, 2000, p.58). E T.J.B. Spencer no início da sua introdução para a Penguin Shakespeare afirma:

Most discussions of *Romeo and Juliet*, and most stage productions give a simplified idea of the play. It is ‘a play of young love’, ‘a paeon of romantic love’, ‘the great typical love-tragedy of the world’, and so on. Such remarks do an injustice to *the complexity of Romeo and Juliet*. It is a work of art which weaves together a large number of related impressions, ideas, images and moral judgements. (SPENCER, 1967, p. 7, minha ênfase)

As impressões, ideias, imagens e julgamentos morais mencionados por Spencer, são em grande parte fornecidos pela cuidadosa pintura do espaço dramático da tragédia: Verona.

O Prólogo como Coro já anuncia a importância da cidade na peça: “Duas casas, iguais em seu valor, / Em Verona, que a nossa cena ostenta, / Brigam de novo, com velho rancor, / Pondo guerra civil em mão sangrenta” (1.1-4). E a peça se inicia mostrando a guerra civil mencionada pelo Coro com uma briga nas ruas entre os criados dos Capuletos e dos Montéquios que dura metade da cena. E a tragédia termina nas ruas de Verona após as mortes de Romeu e Julieta com a voz do Estado, isto é, a voz do Príncipe Éscalus. O que significa que a história dos jovens *não* termina com a morte deles, como acontece nas maiorias das produções para o teatro e cinema: ela se torna um evento público: “Nas ruas há quem grite só ‘Romeu’ / Outros, ‘Julieta’, ‘Páris’. Todos correm / Como loucos pro nosso mausoléu” (5.3.192-194). E a peça ainda consta de 140 linhas antes do final. Resumindo: a tragédia começa e termina em Verona, a história de Romeu e Julieta é enquadrada pela cidade.

É importante notar como Shakespeare nos faz conhecer Verona tão bem. De início somos informados de que ela é bela (“fair”). Temos o Estado representado pelo Príncipe Êscalus (que aparece três vezes na peça), a Igreja, por Frei Lourenço, e a Sociedade, por velhos patriarcas que se odeiam e jovens que lutam contra falsos códigos de honra e masculinidade. Dentro das muralhas que cercam Verona, somos apresentados às igrejas como a de São Pedro, às missas vespertinas, a cela de Frei Lourenço, às ruas, à praça, o muro da abadia, às casas e até ao mausoléu. Sabemos que tem um bosque visitado por Romeu quando se supunha apaixonado por Rosalinda. Visitamos o interior da casa dos Capuletos. No dia da festa somos penetrados como Romeu e seus amigos, e observamos o alvoroço dos criados, a alegria do anfitrião, os convidados, a música e a dança. E, depois, sabemos que a mansão tem um enorme jardim / pomar e o quarto de Julieta, um balcão. Deve-se, entretanto, ressaltar que, como acontece em outras peças, Shakespeare leva os criados ingleses para países outros: assim, os serviçais dos Capuletos e dos Montéquios se chamam Sampson, Gregory, Abraham, Peter e os músicos são Simon Catling, Hugh Rebeck and James Soundpost. É a afirmação do teatro não-realista elisabetano-jaimesco.

A importância de Verona pode ser avaliada pelo fato de ser mencionada doze vezes ao longo da peça. Deve-se assinalar, também, a presença de uma outra cidade – Mântua – que completa a geografia italiana. Aliás, Mântua é mencionada treze vezes, uma a mais do que Verona; entretanto, o que se verifica é que Mântua é utilizada não só para o desenvolvimento do enredo – é para lá que Romeu vai quando é exilado – como, também, para destacar os aspectos negativos de Verona: afinal, em Mântua não há uma guerra civil, não há uma epidemia de peste e a lei é obedecida como diz o boticário, com medo de vender o veneno para Romeu e ser condenado à pena de morte.

A tragédia de Romeu e Julieta é, também, a tragédia de Verona: toda uma geração foi sacrificada, pois além desses dois jovens, outros também morreram: Mercúcio, Páris e Teobaldo. A mãe de Romeu é declarada morta. Nada mais resta à velha geração – o pai de Romeu e o pai de Julieta – do que erguer estátuas de ouro dos filhos. Diz o velho Montéquio: “Farei por ela estátua de ouro puro / Enquanto esta cidade for Verona / Não haverá imagem com o valor / Da de Julieta, tão fiel no amor”. E completa o velho Capuleto “Romeu, em ouro, estará a seu lado,...” (5.3.305-308). Elas ficarão expostas na cidade, unindo assim, a tragédia de Romeu e Julieta à tragédia de Verona, a cidade que substitui jovens seres humanos por estátuas de ouro gera um certo desconforto. E uma pergunta se instala: será que Verona aprendeu? Será que Verona vai realmente mudar?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com exceção da Roma de *Titus Andronicus* e da Britânia de *Rei Lear*, Shakespeare se utiliza da geografia real e imaginária na feitura das suas tragédias, dando grande importância aos seus espaços dramáticos, fazendo deles, também, protagonistas dos seus enredos. Tanto assim que, em alguns casos, eles foram criados de maneira tão marcante que substituíram os espaços reais na atualidade. É o que acontece com Elsinore, na Dinamarca, que recebe turistas que vão lá para ver “o castelo do príncipe Hamlet” e, mais importante, ainda, os que vão à Verona para conhecer a cidade, a casa de Julieta com o balcão onde ela trocou juras de amor com Romeu, o mausoléu onde ela morreu e a sua estátua.

É a grande vitória da geografia shakespeariana sobre a realidade.

REFERÊNCIAS

ARMITAGE, D.; CONDREN, C.; FITZMAURICE, A. (eds). *Shakespeare and Early Modern Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ASIMOV, I. *Asimov's Guide to Shakespeare*. New York: Gramercy Book, 2003.

BARISH, J. *The Antitheatrical Prejudice*. California and London: The University of California Press, 1985.

BROWN, B. (Ed.). *The Alchemist*. London & New York: Ernest Benn Limited; W.W.Norton & Company Inc., 1977.

BATE, J.; THORNTON, D. (Eds). *Shakespeare: Staging the World*. London: The British Museum Press, 2012.

BATE, J. The Elizabethans in Italy. In: MAQUERLOT, J.P.; WILLEMS, M. (Eds). *Travel & drama in Shakespeare's time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 55-74.

BATE, J.; RASMUSSEN, E. (Eds). *The RSC Shakespeare. Complete Works*. Houndmills; Macmillan, 2007.

GILLIES, J. *Shakespeare and the Geography of Difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GURR, A. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

SANTOS, Marlene Soares dos. De Roma a Verona: espaços trágicos shakespearianos. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 8-28.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 dez. 2019.

JONSON, B. *The Alchemist*. Ed. Douglas Brown. London; New York: Ernest Benn Limited, W.W Norton & Company Inc., 1977.

HADFIELD, A. *Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance 1545-1625*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HAKLUYT, R. *Voyages and Discoveries. The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*. Ed. Jack Beeching. Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

KERMODE, F. *Shakespeare's Language*. London: Penguin Books, 2000.

KIERNAN, P. *Shakespeare's Theory of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MAQUERLOT, J.P.; WILLEMS, M. (Eds). *Travel & Drama in Shakespeare's Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MASLEN, R. W. *Shakespeare and Comedy*. London: Thomson Learning, 2006.

MacGREGOR, N. *Shakespeare's Restless World*. New York: Viking, 2012.

MacGREGOR, N. "Director's Foreword." In: BATE, J.; THORNTON, D. (Eds.). *Shakespeare. Staging the World*. London: The British Museum Press, 2012, p. 8-9.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg & M. L. Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

SALGADO, F.; SALGADO, G. *Shakespeare: OTHELLO*. London: Penguin Books, 1985.

SANDERS, M. (Ed.). Introduction to *Othello*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p.1-51.

SANTOS, M. S. *Shakespeare: as comédias*. Belo Horizonte: Tessitura, 2016.

SEATON, E. "Marlowe's Map". In: LEECH, C. (Ed.). *Marlowe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1964, p.36-56.

SHAKESPEARE, W. Tragédias e comédias sombrias. In: *Teatro completo*. 3 vols, v. 1. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

SHAKESPEARE, W. Comédias e romances. In: *Teatro completo*. 3 vols, v. 2. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

SANTOS, Marlene Soares dos. De Roma a Verona: espaços trágicos shakespearianos. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 8-28.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 dez. 2019.

SHAKESPEARE, W. Peças históricas. In: *Teatro completo*. 3 vols, v. 3. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

SHAW, B. Preface to *Plays Unpleasant: Widower's Houses, The Philanderer, Mrs. Warren's Profession*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978, p.7-27.

SIDNEY, P. Defesa da poesia. In: *Defesas da poesia*. Sir Philip Sidney & Percy Bisshe Shelley. Trad. Enid Abreu Dobransky. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p.89-167.

SPENCER, T.J.B. (Ed.). Introduction to Shakespeare's *Romeo and Juliet*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967, p. 7-44.

STYAN, J.L. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

TALLY Jr, R. T. *Spatiality*. London and New York: Routledge, 2013.

THOMSON, P. *Shakespeare's Theatre*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1983.

WIMSATT, W.K. (Ed.). *Dr. Johnson on Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

MARLENE SOARES DOS SANTOS é mestre em Língua Inglesa pela Universidade da Califórnia Los Angeles (1961), com Diploma em Linguística Aplicada pela Universidade de Edimburgo (1964), doutora em Literatura Inglesa pela Universidade de Birmingham (1980) com pós-doutorado pela Universidade de Yale. Atualmente é Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro atuando como professora e pesquisadora do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA) da Faculdade de Letras na linha de pesquisa Discurso e Transculturalidade. Dentre as suas publicações estão os livros *Shakespeare, sua época e sua obra*, organizado por Liana de Camargo Leão e Marlene Soares dos Santos (2008) e *Shakespeare: as Comédias* (2016) e os artigos mais recentes "Os discursos patriarcal, misógino e paranoico na dramaturgia de Shakespeare" (*Shakespeare: Paixões e Psicanálise*, 2019) e *Hamlet: As Tragédias do Príncipe e da Dinamarca (Hamlet no Brasil)*, 2019).