

UMA ILHA E SEUS ESPÍRITOS:
A TEMPESTADE DE SHAKESPEARE

Luís André NEPOMUCENO

RESUMO *O presente artigo analisa a perspectiva de utopia em A Tempestade, de Shakespeare, considerando a posição de diversos personagens ao longo da peça. A ilha de Próspero é um cenário que despertou diferentes visões na história, já que, por vezes, é vista como espaço paradisíaco (o caso de críticos românticos, como Victor Hugo) e outras vezes, como inferno que condena os culpados (o caso do crítico Jan Kott). Aqui pretende-se uma análise da ilha de Próspero que não seja exatamente nem uma coisa nem outra, mas uma indefinição ideológica que se conforma à visão dos personagens.*

ABSTRACT *The present article analyses the perspective of utopia in Shakespeare's The Tempest, considering the position of innumerable characters in the play. Prospero's island is a scenery which has provoked different visions in history, since it is sometimes seen as a paradisiacal place (in the case of romantic critics, such as Victor Hugo), and sometimes seen as a hell that condemns the guilty ones (in the case of the critic Jan Kott). Here we intend an analysis of Prospero's island which is not one thing neither the other, for it is an ideological uncertainty which conforms to the characters' visions.*

Entre 1850 e 1860, editaram-se as obras completas de Shakespeare, na França. A tradução era de François-Victor Hugo, filho do célebre romancista, que por sua vez, assinaria posteriormente um ensaio sobre o bardo inglês. Os volumes, curiosamente, não seguiam a ordem cronológica dos textos, ou a sua separação em gêneros, mas faziam uma divisão das peças por assuntos. *A Tempestade* e *o Sonho de uma Noite de Verão* compunham um volume único, definido como *Féeries*. De fato, em ambas as peças, apesar da distância temporal que as separa, Shakespeare revela certo conhecimento das tradições folclóricas da Idade Média germânica e, em especial, das ciências ocultas advindas do espírito renascentista: no seu acervo de leituras, há espaço para os romances arturianos e medievais, bem como tratados de

demonologia, ocultismo e folclore¹. O episódio de Bottom e Titânia denuncia uma sutileza mágica em torno das iniciações sagradas, particularmente pela presença da idéia central d'*O Asno de Ouro*, de Apuleio, em que a metamorfose em burro provoca não somente o mergulho alegórico no submundo, mas a sua conseqüente ressurreição e reconquista da natureza humana, através do conhecimento da deusa Ísis.

Mas apesar de toda essa identificação da natureza feérica, o *Sonho de uma Noite de Verão* e *A Tempestade* têm propostas muito diversas: a primeira é, na verdade, uma comédia romântica, de caráter festivo², na qual a aristocracia passa por aventuras pastoris e se redefina no cenário cultural; a segunda, que pertence à última fase, é um tipo de tragicomédia romanesca, na qual a monarquia reconquista o seu poder político³.

A Tempestade tem, de fato, uma íntima ligação com o romanesco, e assim também as outras três peças finais que compõem as chamadas tragicomédias – *Péricles*, *Cimbelino* e *Conto de Inverno*. O súbito interesse de Shakespeare por viagens fantásticas, naufrágios, terras exóticas, em sua fase final, teve certamente um impulso histórico: em 1609, o naufrágio do navio *Sea-Adventure*, nas proximidades das ilhas da América Central provocou, na Inglaterra, infinitas discussões sobre a exploração do Novo Mundo e o caráter exótico das novas terras, a partir de panfletos publicados no ano seguinte, relatando as fantásticas viagens marítimas e a colonização de Virgínia, em especial o *True Declaration of the State of the Colonie of Virginia*, de 1610.

A ligação historicista tem, contudo, uma plausibilidade mais literária. A macroestrutura das peças finais deixa transparecer uma natureza narrativa bem mais descompromissada com as noções de tempo e espaço, como se o *memento mori* fosse desafiado a cada complexa situação em que o tempo perde o seu caráter dramático, típico da teatralidade, em função de um conteúdo mais narrativo. As duas partes do *Conto de Inverno*, por exemplo, estão separadas por um período de 16 anos, em que Perdita é educada pelos pastores, e se torna uma jovem adolescente que não conhece sua natureza aristocrática nem o pai Leontes, rei da Sicília. Próspero e Miranda sobrevivem na ilha durante 12 anos. Péricles vaga pelo mundo durante anos, e só reencontra a filha e a esposa, depois que a primeira já se tornara uma adolescente. Em *Conto de Inverno*, o próprio Tempo personificado narra a separação dos personagens no 4.º ato, assim como John Gower, em *Péricles*. Nesse

¹ NEILSON, W.A. e THORNDIKE, A.H. Shakespeare's reading", *The facts about Shakespeare*, 1946.

² Vale a pena conferir o estudo interessante de C.L. Barber, *Shakespeare's festive comedy: a study of dramatic form and its relation to social custom*, que demonstra uma ligação com os costumes festivos (feriados, datas santas), envolvendo um *release* (a festividade em si) e uma *clarification* (uma consciência do significado do dia santo).

³ Cf. COHEN, Walter. *Drama of a nation: public theater in Renaissance England and Spain*, onde se determinam as diferenças de interesse político nas comédias, tragédias e peças romanescas.

espaço de tantos intervalos temporais, surge a já comentada exploração (histórica) do mundo novo, sendo ela possível somente a partir da distância física entre os personagens. As peças finais, portanto, parecem evidenciar um caráter narrativo mais romanescos do que propriamente dramático, uma vez que as relações entre tempo e espaço são bem mais frouxas do que a teatralidade pode permitir.

Toda essa reflexão espaço-temporal lembra a macroestrutura dos romances gregos, produzidos por volta dos sécs. II-VI d. C. Neles o ponto central da narrativa é a aventura e a desconexa relação entre tempo e espaço. Aquilo que Bakhtin chamou de “cronotopo” para o “romance grego de aventuras e provações” serve bem para definir o caráter também cronotópico dos romances shakespearianos, resguardadas, é claro, as devidas modificações. Os heróis, no romance grego, são em geral amantes adolescentes eventualmente separados por um determinado infortúnio, e a sua união, ao final, é precedida das mais diversas aventuras cronotópicas, tais como viagens, tempestades, salvaçãoes, disfarces etc⁴. Na verdade, muito de tudo isso já estava presente em Shakespeare, especialmente nas comédias, em que a discordância dos pais ou qualquer outra eventualidade contrária ao amor jovem provoca a aventura, o disfarce e o reconhecimento, como é o caso das famosas personagens femininas que se transfiguram em homens: Pórcia, Rosalinda, Célia, Júlia e Imogênia. Mas o que caracteriza o romance e o distingue das comédias românticas é a cronotopicidade inerente à sua estrutura, e o aspecto narrativo, estranho ao teatro.

Esse primeiro interesse de Shakespeare pelo romanescos, no final da 1ª década do séc. XVII, teve possivelmente uma razão de ser mais política do que, de fato, estética. Uma outra fase do romance grego, anterior ao romance de aventuras e provações, de caráter mais histórico e geográfico, teve certo prestígio na intelectualidade renascentista, por causa do fabuloso e da imaginação utópica. As histórias fantásticas de navegação e conquistas, com a conseqüente descoberta de um *locus amoenus* edênico, foram matéria de influência tardia para o próprio Thomas Morus, na elaboração de seus ideais utópicos imaginários. O interesse de Shakespeare pela Arcádia, enquanto espaço “ruralizado” e dedicado à aristocracia, já vinha tomando corpo desde as comédias, e assume, agora com os romances, uma evidência maior, característica de seu tempo. A receita dos romances helênicos adaptada por Morus, e seguida por quase todos os utopistas do séc. XVI e princípios do séc. XVII é, em geral, inalterável, segundo a visão do historiador F.E. Manuel XVII: naufrágio, conquista do exótico, retorno à terra natal e relatório⁵. Pouco de tudo isso se identificou com Shakespeare. O arcádico como expressão utópica esteve em sua obra, de forma bastante tênue, até mesmo nas peças finais. Os pastores de *As you like it* têm uma vida feliz, mas a floresta de Ardenas está longe de ser idealizada como espaço utópico. Os fidalgos da corte de Navarra também parecem querer

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*: 214.

⁵ MANUEL, F.E. e MANUEL, F.P. *The utopian thought in the Western World*: 1-2.

idealizar o seu reino, em *Love's Labour's Lost*, mas a academia acaba se tornando risível. Talvez a ilha de Próspero seja a única manifestação mais nítida sobre o problema tipicamente renascentista da utopia. Ou seja, a ligação do drama shakespeariano com o romanesco se deve pela existência política da utopia tão discutida em seu tempo.

Parece, inclusive, haver uma coincidência histórica em ambos os interesses – o romance helênico de viagens marítimas e o romance quinhentista – no que diz respeito aos debates da utopia. Depois das conquistas de Alexandre, o horizonte geográfico grego aumentou a sua extensão e a sua compreensão do universo primitivo, assim como as descobertas feitas no séc. XVI ampliaram a percepção geográfica dos europeus. Falou-se muito de propostas de renovação dos conceitos éticos, advindos de experiências de viagens, surgindo uma idealização nova do espaço paradisíaco, não raro ligado a lugares exóticos e ilhas imaginárias. E o próprio romance grego serviu de objeto de imitação para as utopias e sonhos renascentistas. Uma compilação de viagens extraordinárias e suas conseqüentes descobertas de terras exóticas, feita entre 1550-9 por Giovanni Battista Ramusio, historiador e geógrafo italiano, mostra um desinteresse quase absoluto pelo valor literário, mas uma preocupação íntima com o imaginário, o histórico e o utópico: as aventuras das viagens de Jâmblico, por exemplo, romancista grego do séc. II, narradas pelo italiano, têm um sabor utópico que lembra as viagens marítimas de Péricles, ou as perambulações de aristocratas pelo mundo pastoril. Assim diz o texto de Ramusio: em viagens pela Arábia em busca de comércio, Jâmblico e um companheiro foram atacados por bandidos, e transformados em pastores. Capturados por etíopes, foram colocados num navio com alimento para 6 meses, e atirados ao mar como uma espécie de sacrifício expiatório. Ameaçados de morte, caso voltassem, os dois navegaram por 4 meses quando, finalmente, chegaram a um grupo de 7 ilhas equidistantes. Ramusio se detém ainda na investigação cuidadosa do aspecto e dos costumes do povo das ilhas⁶. São aventuras que lembram, por exemplo, as dificuldades de Marina atacada pelos bandidos, ou a situação de Guidério e Arvirago, filhos de Cimbelino, tornados pastores por Belário, ou ainda o próprio desterro de Próspero e Miranda, num navio sem condições práticas de navegação.

O já comentado envolvimento de Shakespeare com o romanesco não era, portanto, injustificável. Ligado à literatura de viagens desenvolvida especialmente por portugueses e espanhóis no séc. XVI e ao gosto pela utopia renascentista, o romance chegou até Shakespeare não através de leituras (é bem provável que não tenha tido contato com grande parte dessa literatura), mas através da percepção intuitiva do *Zeitgeist*. Shakespeare deve ter buscado a revivência do romanesco no gênero teatral pelos poemas heróicos narrativos da Renascença, como a *Arcadia* de Sidney ou *The Fairie Queene* de Spenser (ambos presentes na leitura

⁶ MANUEL, F.E. e MANUEL, F.P. *Op. cit.*: 86-87.

shakespeariana) do que pela tradição dos enredos de aventuras do romance grego⁷. De qualquer forma, o romanesco haveria também de dar as mãos ao gênero tragicômico pastoril italiano, iniciado no fim do séc. XVI, uma vez que ambos – romance e tragicomédia – se identificavam pelo desenvolvimento do enredo dramático e pseudotrágico, com um desenlace feliz, ao gosto cômico. As comédias finais de Shakespeare, *Measure for Measure*, ou *All is well that ends well*, já prenunciavam um plot dramático que, paradoxalmente, atinge um final feliz.

Esse vínculo do tragicômico com o romanesco colocou em discussão, no séc. XVI, a norma aristotélica dos gêneros: acontecimentos elevados e desenlace cômico (feliz) era uma transgressão das normas da *Poética* de Aristóteles. A publicação, em 1590, do *Pastor Fido* de Guarini, provocou uma discussão em torno da mistura dos gêneros, e o próprio Guarini foi tido como um violador da lei aristotélica. Ele mesmo, em defesa da liberdade do estilo, e não deixando de considerar os preceitos aristotélicos, mostra que a tragicomédia ligada ao romanesco não transgride os valores da *Poética*. No *Compendio della Poesia Tragicommica*, usando argumentos em favor do próprio Aristóteles, afirma que o objeto de imitação da tragicomédia é uma mistura una e harmônica das imitações trágicas e cômicas, tendo como fim a purificação da melancolia, que é um elemento cômico: “se sarà domandato che fine è quello della poesia tragicommica, dirò ch’egli sia d’imitare con aparato scenico un’azione finta e mista di tutte quelle parte tragiche e comiche, che verisimilmente e con decoro possano stare insieme, correte sotto una sola forma drammatica, per fine de purgar con diletto la mestizia degli ascoltanti”⁸. A justificativa de Guarini contra os seus adversários acaba bem-sucedida: o fim instrumental tragicômico é misto (unidade aristotélica), sendo a purgação a melancolia. A discussão do *Pastor Fido* chega à Inglaterra quase 20 anos depois, e mais tarde ainda à Espanha, quando Calderón de la Barca escreve as suas tragicomédias romanescas pastoris, como *La vida es sueño*.

A identificação d’A *Tempestade* como tragicomédia romanesca pastoril, bem como das outras 3 peças shakespearianas da mesma época, parece funcionar. Alguns temas coincidentes com o próprio Calderón mostram uma tendência única: o nobre que foge da corte para o campo e cria os filhos que descobrem ter sangue nobre; o encontro do futuro monarca com a juventude aristocrática; o mágico que cria os filhos no clima pastoril; a presença de bufões ou monstros no mundo pastoril; as reconciliações pai-filho; e o retorno à vida depois de uma morte figurada⁹. Quanto à definição de “pastoril”, o próprio Guarini explica como sendo uma convenção poética, uma vez que a nobreza pode ser combinada com o pastoralismo. O pastor

⁷ “If one bears in mind that these books (*Arcadia* de Sidney e *The Fairie Queene* de Spenser) are highly serious in ethical and political intentions, it may seem less surprising that Shakespeare could blend the improbabilities of romance plots with intentions evidently as profound (KERMODE, Frank. *Renaissance essays: Shakespeare, Spenser, Donne*: 222).

⁸ GUARINI, Giambattista. *Compendio della poesia tragicommica*: 246.

⁹ COHEN, Walter. *Op. cit.*: 246.

shakespeariana) do que pela tradição dos enredos de aventuras do romance grego⁷. De qualquer forma, o romanesco haveria também de dar as mãos ao gênero tragicômico pastoril italiano, iniciado no fim do séc. XVI, uma vez que ambos – romance e tragicomédia – se identificavam pelo desenvolvimento do enredo dramático e pseudotrágico, com um desenlace feliz, ao gosto cômico. As comédias finais de Shakespeare, *Measure for Measure*, ou *All is well that ends well*, já prenunciavam um plot dramático que, paradoxalmente, atinge um final feliz.

Esse vínculo do tragicômico com o romanesco colocou em discussão, no séc. XVI, a norma aristotélica dos gêneros: acontecimentos elevados e desenlace cômico (feliz) era uma transgressão das normas da *Poética* de Aristóteles. A publicação, em 1590, do *Pastor Fido* de Guarini, provocou uma discussão em torno da mistura dos gêneros, e o próprio Guarini foi tido como um violador da lei aristotélica. Ele mesmo, em defesa da liberdade do estilo, e não deixando de considerar os preceitos aristotélicos, mostra que a tragicomédia ligada ao romanesco não transgride os valores da *Poética*. No *Compendio della Poesia Tragicommica*, usando argumentos em favor do próprio Aristóteles, afirma que o objeto de imitação da tragicomédia é uma mistura una e harmônica das imitações trágicas e cômicas, tendo como fim a purificação da melancolia, que é um elemento cômico: “se sarà domandato che fine è quello della poesia tragicommica, dirò ch’egli sia d’imitare con aparato scenico un’azione finta e mista di tutte quelle parte tragiche e comiche, che verisimilmente e con decoro possano stare insieme, correte sotto una sola forma drammatica, per fine de purgar con diletto la mestizia degli ascoltanti”⁸. A justificativa de Guarini contra os seus adversários acaba bem-sucedida: o fim instrumental tragicômico é misto (unidade aristotélica), sendo a purgação a melancolia. A discussão do *Pastor Fido* chega à Inglaterra quase 20 anos depois, e mais tarde ainda à Espanha, quando Calderón de la Barca escreve as suas tragicomédias romanescas pastoris, como *La vida es sueño*.

A identificação d’*A Tempestade* como tragicomédia romanesca pastoril, bem como das outras 3 peças shakespearianas da mesma época, parece funcionar. Alguns temas coincidentes com o próprio Calderón mostram uma tendência única: o nobre que foge da corte para o campo e cria os filhos que descobrem ter sangue nobre; o encontro do futuro monarca com a juventude aristocrática; o mágico que cria os filhos no clima pastoril; a presença de bufões ou monstros no mundo pastoril; as reconciliações pai-filho; e o retorno à vida depois de uma morte figurada⁹. Quanto à definição de “pastoril”, o próprio Guarini explica como sendo uma convenção poética, uma vez que a nobreza pode ser combinada com o pastoralismo. O pastor

⁷ “If one bears in mind that these books (*Arcadia* de Sidney e *The Fairie Queene* de Spenser) are highly serious in ethical and political intentions, it may seem less surprising that Shakespeare could blend the improbabilities of romance plots with intentions evidently as profound (KERMODE, Frank. *Renaissance essays: Shakespeare, Spenser, Donne*: 222).

⁸ GUARINI, Giambattista. *Compendio della poesia tragicommica*: 246.

⁹ COHEN, Walter. *Op. cit.*: 246.

não é aquele que guarda rebanhos, mas o que tem a condição espiritual da vida desligada dos vícios da corte¹⁰.

O surgimento d'A *Tempestade* no cenário dramático põe em pauta, portanto, algumas discussões novas, entre elas, uma reflexão sobre o problema da utopia renascentista. Seu núcleo central é, certamente, Próspero e seu universo feérico controlado com a ajuda de Ariel. Esse mundo invisível já havia sido explorado pelo mesmo Shakespeare no *Sonho de uma Noite de Verão*, e o controle das entidades espirituais passa das mãos de Oberon para Próspero, que não é rei das fadas, mas se assemelha a um tipo de mago renascentista que tem o poder de exercer influências sobre a natureza dos homens e da matéria sutil. Não pode ser confundido com o mito do Dr. Faustus, resgatado por Marlowe, visto que este, além de ter um espírito mais trágico, acaba se tornando um bruxo do mal, controlador dos demônios e dos homens, escravo de um pacto transitório e servo de uma hierarquia satânica:

There's no chief but only Beelzebub
To whom Faustus dedicate himself (Marlowe, *Dr. Faustus*, I, 3)

Próspero nos deixa transparecer uma personalidade mais humana, a despeito de sua autoridade quase perversa para com Calibã. Abandonado numa ilha com a filha Miranda, Próspero se transforma na imagem do nobre mágico que cria os filhos no ambiente pastoril e reconquista seu poder político aristocrático, depois de curiosas revelações e reconhecimentos. Sua natureza, assim como a de Miranda, se liga perfeitamente ao “romance de aventuras e de provações”. Suas façanhas mágicas lembram as de Cérimon, de *Péricles*, que, no 3.º ato, ressuscita a rainha Taisa, jogada ao mar dentro de um caixão. Ambos, Cérimon e Próspero, ligam-se ao fabuloso e ao extraordinário do romance grego, conquanto estejam inseridos numa tradição que revela o homem sábio, místico e científico do séc. XVI. Alguns tratados de magia e bruxaria do Renascimento mostram o quanto Shakespeare pode ter lido sobre o assunto: *The Discoverie of Witchcraft* (1584) de Reginald Scot, certamente lido pelo dramaturgo, denota o poder absoluto dos magos cabalistas, que podiam ressuscitar os mortos e provocar tempestades; *De Occulta Philosophia* (1510), de Cornelius Agrippa, diz que o ilustre teurgo devotado a Deus podia desviar as tempestades, controlar ventos, nuvens, curar doenças e ressuscitar os mortos¹¹.

O controle da natureza feérica se torna, aos poucos, o próprio controle do homem e a retomada do seu poder político. O exercício do poder, na ilha, investe na sua capacidade mágica de reconquista de valores já perdidos. O controle inabalável e

¹⁰ Cf. ainda GUARINI, *Op. cit.*: 268 e ss.

¹¹ VICTOR HUGO, François. “Introduction”, *Œuvres Complètes de William Shakespeare (tomo II. Féeries: Songe d'une nuit d'été et La Tempête)*,: 63-65.

inacessível de Próspero sobre Calibã revela o infinito poder da magia branca, invocadora dos espíritos de luz (Ariel), sobre a matéria básica e demoníaca dos filhos de feiticeiras.

No plano alegórico e místico, Calibã, segundo o próprio texto, seria filho da feiticeira Sicorax com o demônio, tendo ela se refugiado de Argel para a ilha. Com certo controle sobre os espíritos (Ariel, por exemplo), Sicorax parece se identificar com aquele tipo de ser que, segundo Santo Agostinho, podia ter relações com os demônios. O conjunto das idéias agostinianas sempre teve certo prestígio indireto na consciência popular cristã. Os livros VIII e IX da *Cidade de Deus* mostram a inter-relação entre os homens e os anjos e demônios, e o significado da união entre eles. Algum tipo elementar de íncubo teria fecundado Sicorax, e Calibã nasce como um monstro, meio homem, meio peixe (embora a referência ao peixe se deva mais pelo cheiro e aspecto disforme do que pelas características físicas determinadas), que tem uma alma luxuriosa, uma vez que tentara violentar Miranda. Essa luxúria do espírito contrasta com o racionalismo prático de Próspero e Ariel, e Calibã se torna um espírito perturbado por torvelinhos e tempestades de lascívia e sofrimento: é o conceito agostiniano sobre a paixão, com referência aos estudos platônicos de Apuleio sobre magia e demonologia. Os demônios são almas passionais, na medida em que o *pathos* significa a comoção da mente contrária à razão¹². Mas Calibã sofre também por razões diferentes de tudo isso. Com uma natureza completamente submissa e inferiorizada, o homem-monstro adora até mesmo o bêbado Estéfano, e lhe promete uma sujeição política advinda de sua revolta contra o poder de Próspero. É uma figura que lembra a imagem do colonizado. O próprio Calibã afirma que a ilha era sua por intermédio de Sicorax, e com a chegada de Próspero, o monstro revelou a ele todas as riquezas da ilha. A identificação que faz Shakespeare, por meio de Próspero, entre a alegoria demonológica e a escravidão política é o que determina a condição da existência de Calibã. O seu *ethos*, contraposto ao de Próspero, será sempre o do homem selvagem, do bárbaro, do servil e do demoníaco. Tentou “violar a honra” de Miranda, porque desconhecia o próprio significado moral da honra de uma jovem nobre e casta. Isso não fazia parte de sua realidade moral.

Toda a figura disforme e selvagem de Calibã é chegada a nós, por intermédio dos olhos europeus. Seu comportamento bárbaro é interpretado como sendo contrário a tudo aquilo que Próspero entende como herança dos seus valores. O “violar a honra de Miranda” é para ele “povoar a ilha de Calibãs”. A miscigenação é para o monstro uma atitude ética sem conseqüências, enquanto que para Próspero e Miranda, a idéia destrói o sentimento íntimo da nobreza¹³. Nos momentos em que é dado a ele o poder da palavra, surge-nos uma visão diversa, um mundo visto com valores morais alterados, uma ética do servil, e até mesmo uma vítima da tirania aristocrática de Próspero. A sua voz, a sua opinião de si mesmo, do domínio alheio e

¹² AUGUSTINE. *The City of God*, VIII, 17.

¹³ WAIN, John. *The living world of Shakespeare: a playgoer's guide*: 253.

do universo insular ao qual se limita, fazem de Calibã o personagem baixo mais consciente de Shakespeare, embora sua consciência só sirva para maldizer. Essa fantástica polifonia shakespeariana, na qual todos os personagens têm uma certa compreensão de seu espaço, faz, especialmente n'A *Tempestade*, com que o leitor sinta a multiplicidade dos valores éticos e até onde eles se misturam num choque de culturas. A linguagem que, para Próspero, significa o conhecimento de si, para Calibã, é o único instrumento para a maldição.

A natureza asquerosa de Calibã contrasta com a idéia que ele mesmo tem a respeito da sua ilha. Colocados juntos, é um demônio que habita o paraíso. Possivelmente o que melhor conhece os encantos e os mistérios do espaço geográfico da ilha, o nativo tem olhos utópicos para a beleza da paisagem. Para Estéfano, ele promete maçãs silvestres, amendoins, a sombra das aveleiras e pequenas gaiotas. O seu belo discurso na 2ª cena do 3.º ato ("The isle is full of noises") mostra que existe o *locus amoenus* na ilha, pelo menos aos olhos de Calibã e, de certa forma também, aos bufões Trínculo e Estéfano, que acreditam estar conquistando um reino utópico.

O problema da utopia/contra-utopia n'A *Tempestade* tem sido matéria de infinitas discussões. Sempre se acreditou que Shakespeare, depois de transcrever as palavras de Montaigne (no seu ensaio "Dos canibais") para a fala de Gonzago ("I the commonwealth I would by contraries execute all things..." II, i, 154-170), teria com isso assumido o sentimento de euforia utópica de seu tempo. Jan Kott pode ter sido um dos primeiros a dizer o contrário: o seu controverso livro *Shakespeare, our contemporary* dessacraliza a imagem utópica da ilha, naquilo que ele chamaria de "Arcadia amarga"¹⁴. Embora destituído de razões históricas (as ligações que ele faz entre Shakespeare e outros pensadores não têm fundamentação histórica), Kott consegue enxergar a ilha como uma consequência amarga dos sonhos renascentistas, ou ainda, uma imagem literária que seja resposta às imagens pictóricas do inferno de Bosch, enquanto lugar de tormentos e privações. A opinião romântica tradicional e a opinião dita "revolucionária" de Jan Kott parecem ambas cair num vazio por desconhecimento das raízes históricas. A já comentada edição francesa de Shakespeare, lançada sob os cuidados da crítica romântica do séc. XIX, diz que Montaigne queria demonstrar ao francês do séc. XVI uma "lição de modéstia", ao evidenciar que os canibais da América eram mais civilizados do que eles, europeus, divagando assim sobre a utopia do Novo Mundo. A idéia, em relação a Shakespeare, seria a mesma¹⁵. Kott diz a mesma coisa de Montaigne, mas não do

¹⁴ Cf. KOTT, Jan. *Shakespeare, our contemporary*, esp. os capítulos "Prospero's staff" e "The Bitter Arcadia". Kott faz de Shakespeare uma espécie de autor moderno do teatro do absurdo, que teria escrito o *Sonho de uma Noite de Verão* para mostrar a brutalização do amor animalesco, tentando ligá-lo às tradições "surrealistas" de Bosch e Goya, na medida em que a Arcádia de Spenser e Sidney, em Shakespeare, também se dessacraliza em função das perversidades sexuais brutalizadas.

¹⁵ VICTOR HUGO, François. "Notes sur Le Songe d'une nuit d'été et La Tempête", *Œuvres Complètes* de William Shakespeare, tome II: 332-3.

autor de *Hamlet*: o filósofo francês se transforma num dos muitos utopistas antifeudais do séc. XVI, cujas ilhas distantes e felizes abrigavam bons e nobres selvagens, muito antes de Rousseau concebê-los como ideal de sociedade. E Shakespeare dessacraliza o seu sonho: “These ‘noble savages’ have been written about by Montaigne. But Shakespeare did not believe in ‘good savages’, just as he did not believe in ‘good kings’ (...). Shakespeare did not believe in the happy isles”¹⁶.

Parece que todo esse embaraço advém do desconhecimento da proposta filosófica montaigniana. Presente em outros textos de Shakespeare, o pensamento de Montaigne ainda não foi seriamente estudado como formadora da ética e da estética shakespeariana. A presença clara do ensaio “Dos canibais” na fala de Gonzalo é extremamente reveladora e faz alusão à filosofia intrincada do pensador francês. Montaigne, ao longo de seus ensaios, não quis determinar ou normatizar certos valores que ele julgava caros. Seu objetivo é relativizar os conceitos e fazer com que o leitor enxergue o outro lado das coisas. Trata-se de uma dubiedade dos argumentos que leva a uma visão diferente do mundo. Nos muitos ensaios em que Montaigne fala de seu próprio método, direta ou indiretamente, o foco central é a relatividade e o jogo da contradição. No primeiro ensaio da 1ª parte, ele afirma que “por diversos meios chega-se ao mesmo fim”, enquanto que no ensaio 24 da mesma parte, “uma mesma linha de conduta pode levar a resultados diversos”. Essas duas oposições expressas por Montaigne disfarçam o seu pensamento por vezes aparentemente redutivo e simplificador. É preciso que se tenha uma visão holística do método montaigniano para se perceber que uma afirmativa pode levar à compreensão do seu contrário. O ensaio 38 da 1ª parte nos mostra que uma mesma coisa, ao mesmo tempo, nos faz rir e chorar. São as paixões contrárias da alma que, no seu entendimento, podem apreender um objeto por vários ângulos: “Nero, dizendo adeus à sua mãe, que ia ser afogada por sua ordem, mostrou-se comovido, cheio de horror e piedade”¹⁷. Essa capacidade da alma de perceber a dicotomia das realidades, ou ainda melhor, as suas multiplicidades, é o que anima o espírito montaigniano. Não que a alma mude a sua postura, mas é que vê a coisa com outros olhos, na medida em que tudo pode ser encarado sob múltiplos aspectos.

Desvendada essa peculiaridade montaigniana, “Dos canibais” serve como demonstração prática de seu método. O encanto utópico do selvagem se ramifica sob uma ótica da relatividade, e desnorteia o leitor superficial com falsos argumentos apresentados de início. Temos, no ensaio citado, o seguinte rótulo: “Sou de opinião que o que vemos praticarem esses povos, não somente ultrapassa as magníficas descrições que nos deu a poesia da Idade de Ouro, e tudo o que imaginou como suscetível de realizar a felicidade perfeita sobre a terra, mas também as concepções e aspirações da felicidade”. Esse utopismo exacerbado e essa apologia à vida simples

¹⁶ KOTT, Jan. *Op. cit.*: 258-9.

¹⁷ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*, I: 38.

esbarram em problemas éticos, como a prática do canibalismo ou a vingança excessivamente bárbara contra os inimigos. Novo rótulo: “Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos”. Afinal os canibais achariam bárbaras também certas atitudes monstruosas dos europeus. Daí a relatividade das idéias: “cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra”. O que ultrapassava a Idade do Ouro torna-se agora motivo de interpretações diversas. A conclusão sarcástica do texto de Montaigne é inevitável: numa longa conversa com um deles, apesar das dificuldades do intérprete, o filósofo percebe que existe uma estrutura hierárquica inerente até mesmo à cultura indígena. Indagado sobre os seus privilégios em época de paz, um chefe guerreiro admite: “Quando visito as aldeias que dependem de mim, abrem-me caminhos no mato para que eu possa passar sem incômodo”. Fecha-se, portanto, o método montaigniano: o que, por uns, é visto como selvagem, por outros, é tido como civilizado. O Novo Mundo poderá ser uma utopia, se é enxergado sob determinada ótica, ou ainda o tormento do inferno, se se desloca em alguns graus o seu ângulo de visão. Afinal, uma mesma linha de conduta pode levar a resultados diversos, assim como um mesmo objeto propicia observações as mais variadas.

O momento mais claro de aplicação do método montaigniano, n’*A Tempestade* é, possivelmente, a primeira cena em que o grupo de Alonso verifica o estranho cenário da ilha. Há uma nítida separação em dois grupos, no que diz respeito à observação da ilha e ao comportamento em relação ao rei. Gonzalo e Adriano parecem dedicar uma discreta bajulação ao rei Alonso, enquanto vêm na ilha a sutileza e a doçura dos climas temperados das ilhas utópicas renascentistas. Antonio e Sebastian se posicionam do lado sarcástico: o espaço geográfico paradisíaco perde o seu encanto para se tornar uma simples ilha do Mediterrâneo, vista como que sob a ótica do ceticismo. Para cada entusiasmo utópico e apologetico em relação à ilha, por parte de Gonzalo e Adriano, há um contraponto amargo de descrença, por parte de Antonio e Sebastian:

Gon. How lush and lusty the grass looks! How green!

Ant. The ground indeed is tawny.

Seb. With an eye of green in’t.

Ant. He misses not much.

Seb. No; he doth but mistake the truth totally. (II, i, 56-61).

As múltiplas possibilidades de observação da ilha, verificado o seu eixo de relatividade, justificam o uso do ensaio “Dos Canibais” ao tema central d’*A Tempestade*: a ilha se torna utópica ou contra-utópica na medida em que corresponde ou não a determinados anseios da experiência de cada personagem. Os olhos de Antonio e Sebastian estão voltados ao ducado de Milão e ao reino de Nápoles, em virtude de um anseio de usurpação política. A ilha pouco lhes interessa. Gonzalo e Adriano não experimentaram o gosto da ambição, e se entusiasmam com

a possibilidade de ser a ilha uma extensão dos territórios do rei de Nápoles. Como sugestão irônica do próprio Sebastian, Gonzalo gostaria de levar a ilha para casa no bolso, dá-la ao filho, como se fosse uma maçã, e jogar as sementes ao mar, para surgirem outras ilhas. Até mesmo a estrutura da utopia de Gonzalo tem uma contradição desmascarada por Sebastian: nada de soberania... e no entanto, ele seria rei.

Estéfano, como Gonzalo, também parece enxergar o exótico sob a perspectiva do paradisíaco: embora sendo um despenseiro ébrio, ele tem o sentimento europeu da colonização imperialista. Prefere ser o rei da ilha e ter escravos que façam o trabalho mais pesado. A utopia é para ele um sonho de conquista jamais alcançado:

Ste. This will prove a brave kingdom to me, where I shall have my music for nothing.
(III, ii, 156-157).

Ferdinando, assim como os outros, também não deixa de relatar a sua percepção pessoal em relação à possibilidade utópica da ilha. Toda a sua experiência com Miranda se transforma num tipo de sacralização do espaço físico da ilha. Na sua fala espontânea

Fer. (...) Let me live here ever:
So rare a wonder'd father and a wise,
Makes this place Paradise (IV, i, 122-123),

a utopia parece perder o seu conteúdo político, em função de um novo conteúdo quase religioso, sagrado, místico e – sob o ponto de vista do teatro – ritualístico. Próspero assume o comando explícito da já conhecida estrutura do teatro-dentro-do-teatro, e faz do ritual sagrado de união entre Ferdinando e Miranda, uma manifestação do seu poder sobre a natureza e da sacralização dessa própria natureza, como um dos múltiplos aspectos de visão da ilha. É como se Shakespeare desfiasse um outro fio do método montaigniano e, saindo do ceticismo sarcástico e da desregrada ambição política de Antonio e Sebastian, revelasse um outro lado da geografia das utopias renascentistas: o paraíso mitificado. Verificadas essas possibilidades, deve-se ter em mente que nenhuma delas sobrepõe a outra. As visões são uma polifonia harmônica, sons de uma mesma intensidade, imagens que não conseguem se anular umas às outras.

Northrop Frye já havia percebido a suma importância da divisão em grupos na ilha, quando Próspero ordena a Ariel que os membros do naufrágio cheguem à terra em grupos separados que, posteriormente, terão experiências únicas e distintas umas das outras. Segundo Frye, “cada um deles, com uma única exceção, está envolvido

numa busca, passa por uma provação e tem uma visão simbólica”¹⁸. Essa separação dos naufragos, com suas diversas experiências, facilita a observação montaigniana do objeto contemplado. Frye chamou tais experiências de “provações”, como se os personagens passassem por um estágio de reconhecimento e aprendizagem.

Sendo Próspero e Ariel o núcleo central d’A *Tempestade*, tudo o que gira em torno deles está sujeito a sua vontade, pelo poder e pela técnica mágica. A partir deles constroem-se o *plot* e os *subplots* da história, apesar de tudo ter uma importância relativa e central ao mesmo tempo. A trama de Estéfano e Trínculo, aliados a Calibã, tem o aspecto de um *subplot* do *plot* central, que é a trama maior de Antonio e Sebastian. Ferdinando e Miranda compõem um outro *subplot*, não ligado ao tema central da usurpação política, mas certamente dependente da vontade de Próspero e das atitudes de Ariel¹⁹. Esses 3 grupos (Frye considera um quarto, o do contramestre e tripulação) criam expectativas e visões diversas sobre a ilha, no que diz respeito à idéia da utopia. Cada um dos grupos revela-se uma face diferente dessa polifonia shakesperiana, e cada um deles cria, ao mesmo tempo, uma circunstância específica nessa relação de utopia e anti-utopia dentro da ilha. No grupo de Alonso, que inclui Gonzaga e Adriano como cortesãos bajuladores, e Antonio e Sebastian como opositores, a imagem da ilha se desmembrada em figuras que vão se adequando aos olhos de cada um, como se fosse uma estrutura amorfa, que espera de seus observadores a configuração que lhe convém. No grupo de Estéfano e Trínculo, que inclui Calibã, a ilha é um espaço de perspectivas novas, um cenário que deverá ser palco de uma nova sociedade, em que os submissos, medíocres e marginais sejam possuidores de um poder e de uma felicidade improváveis. E no último grupo, o de Ferdinando e Miranda, a ilha se transforma verdadeiramente no palco de uma experiência mítica e sagrada. Multifacetada e circunstancial, a ilha de Próspero não tem forma, é uma abstração, é aquilo que fazemos dela: uma utopia, um inferno ou um paraíso.

Assim, torna-se difícil traçar uma visão ideológica de Shakespeare, e não me parece que essa teria sido sua intenção. N’A *Tempestade*, o que, a princípio, parece um discurso político das utopias renascentistas, pode, por vezes, se transformar no seu contrário. Uma coisa é o que o dramaturgo pensa, outra muito diversa é o que seus personagens dizem ao longo do texto. Não há como inferir, por exemplo, que Shakespeare seja um anti-semita, só porque os personagens cristãos d’*O Mercador de Veneza* têm um lastimável preconceito contra o judeu Shylock. Numa peça com tantos elementos feéricos e mágicos, como *A Tempestade*, é difícil conceber uma única realidade. As diferentes percepções da ilha se confundem, de forma a fazer do

¹⁸ FRYE, Northrop. “A *Tempestade*”, *Sobre Shakespeare*, p. 217. A exceção, segundo Frye, é o grupo do contramestre e a tripulação, que não sai em busca de nada, embora tenha uma visão simbólica, que é o navio reconstruído.

¹⁹ Para o tema dos vários plots em Shakespeare (*mainplot*, *underplot*, *overplot*), veja: LEVIN, Harry. “The Shakespearean overplot”, *Shakespeare and the revolution of the times (perspectives and commentaries)*, 1976.

traço ideológico de Shakespeare a própria indefinição. Não parece haver uma dessacralização amarga e definitiva das perspectivas utópicas da Renascença, como deseja Jan Kott, nem uma corroboração de suas conseqüências utópicas no séc. XVII, como preferiu a crítica romântica. Prevalece, a rigor, um discurso de reconquista dos valores políticos perdidos, do espírito científico do Renascimento, e do espaço sagrado como ponto de redefinição de valores morais e religiosos. O jogo de *plots* e *subplots* da peça arma uma estrutura de oposições de tal forma complexo, que ao final, não resta uma única percepção do caráter da ilha de Próspero. Qualquer tentativa de apreensão de um única face será ilusão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. (1987). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George Sperber. São Paulo: Perspectiva.
- AUGUSTINE. (1952). *The Confessions. The City of God. On Christian Doctrine*. Chicago: Britannica/The University of Chicago.
- BAKHTIN, Mikhail. (1988). *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec.
- BARBER, C. L. (1963). *Shakespeare's festive comedy: a study of dramatic form and its relation to social custom*. Cleveland: Meridian Books/The World Publishing Company.
- BERRY, Ralph. (1973) *Shakespearean metaphor: studies in language and form*. London: MacMillan Press.
- COHEN, Walter. (1985). *Drama of a nation: public theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca/London: Cornell Univ. Press.
- FRYE, Northrop. (1989). *Sobre Shakespeare*. Trad. Simone Lopes de Melo. São Paulo, Edusp.
- GUARINI, Giambattista. (1914). *Il Pastor Fido e il Compendio della Poesia Tragicomica*. Bari: Laterza & figli.
- KERMODE, Frank. (1973). *Renaissance essays: Shakespeare, Spenser, Donne*. London: Collins/ Fontana Books.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, our contemporary*. (1966). Trad. Boreslaw Taborski. New York: Anchor Books/ Doubleday and Company.
- LEVIN, Harry. (1976) *Shakespeare and the revolution of the times: perspectives and commentaries*. New York: Oxford Univ. Press.
- MANUEL, F. E. & MANUEL, F. P. (1979). *Utopian thought in the Western World*. Cambridge/Massachusetts: Belknap/ Harvard Univ. Press.

- MARLOWE, Christopher. (1962). "The tragedy of the life and death of Dr. Faustus", in: ABRAMS (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W.W. Norton & Company.
- MARLOWE: *Dr. Faustus*. (1991). Ed. by John Jump. Hong Kong: MacMillan Education Ltd.
- MONTAIGNE, Michel de. (1991). *Ensaïos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural (Coleção "Os Pensadores").
- MURRY, John. *Shakespeare*. (1936). London: Jonathan Cape.
- NEILSON, W. A. & THORNDIKE, A.H. (1946). *The facts about Shakespeare*. New York: The MacMillan Company.
- RIGHTER, Anne. (1967). *Shakespeare and the idea of the play*. London: Penguin/ Chatto and Windus.
- SHAKESPEARE, William. (1966). *Complete Works*. London: Oxford University Press, 1966.
- _____. (1859). *Œuvres Complètes*, tome II, Féeries: *Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*. Trad. et intr. de François-Victor Hugo. Paris: Pagnerre Librairie-éditeur, 1859.
- _____. (1988). *Obras Completas*. Trad. F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 3 vols.