

THE TEMPEST: REAFIRMAÇÃO DO COLONIALISMO INGLÊS *

Geraldo Ferreira de Lima
Prof. Assistente do Dep. de Letras e Artes

RESUMO — *Examinado, a partir do ponto de vista althusseriano de ideologia, o texto de **The Tempest**, revela-se como veículo de uma proposta expansionista centrada na ideologia colonialista e pré-capitalista dos séculos XVI e XVII, realizada em três níveis: o do espaço, o do corpo e o do outro, numa forma literária que mescla os gêneros cômico, dramático, pastoral e masque, como simulacro dessas relações pré-conscientes.*

ABSTRACT — *Based on Althusser's point of view on ideology, **The Tempest**, Shakespeare's last play, is examined. By means of subtle devices, it conveys an expansionist proposal centered in colonialist and pre-capitalist ideology of the 16th and 17th centuries, developed in the level of the space, in the level of the body and in the level of the other, in a literary form which mixes up genres like comedy, drama, pastoral and masque as a simulacrum of those Althusserean pre-conscious relations.*

Abhorred slave
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill! I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other. When thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endowed thy purposes
With words that made them known. But thy vile race,
Though thou didst learn, had that in't which good natures
Could not abide to be with. Therefore wast thou
Deservedly confined into this rock, who hadst
Deserved more than a prison.

Miranda¹

* Este trabalho foi elaborado a partir da comunicação *The Tempest: Colonialismo do espaço, do corpo e do outro*, apresentada no XXVI SENAPULLI - Seminário Nacional de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa, Campinas, 1994.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORIGEM DE *THE TEMPEST*

As circunstâncias em que Shakespeare escreveu *The Tempest* não são muito claras. Provavelmente foi escrita entre 1610-1611, e foi representada na Corte, no outono de 1611, e outra vez, no inverno de 1612-1613, como parte das festividades que precederam o casamento da filha do rei James I, Elizabeth, com Elector Palatine. A versão que se conhece é a do First Folio (1623) que, provavelmente, é aquela que foi apresentada no inverno de 1612-1613. Para alguns *scholars*, a peça sofreu uma profunda revisão, tendo em vista a celebração do casamento de Elizabeth. Assim o *masque*², em *The Tempest*, para estes *scholars*, teria sido acrescido em honra ao casal real de nubentes. Para outros, o Masque do Ato IV, em função de sua superficialidade, não seria de Shakespeare. Para Langbaum “[...] *Shakespeare always uses a deliberately stilted style for a play within a play; and the masque depends for its effectiveness on spectacle rather than language*”³. Langbaum vê em *The Tempest* aquele tipo de relação, própria da obra dialógica de que nos falam Adam Müller e Bakhtin, i. e., uma obra que consiste numa multiplicidade de temas e focos.

The Tempest tem influências espanholas. Tudo leva a crer que Shakespeare teve diante de si *Noches de Invierno* de Antonio Escalora e *Espejos de Principes e Caballeros* de Ortega Ortuñez de Calahorra. A obra de Escalora é um conjunto de histórias à maneira do *Decameron* de Bocaccio e de *The Canterbury Tales* de Chaucer. A semelhança com *The Tempest* se verifica em *História de Nicephoro e Dardano*, cuja trama é análoga à da peça de Shakespeare:

Dardano, rei da Bulgária, é um mago virtuoso que, destronado por Nicephoro, usurpador da Grécia, embarca com sua filha única, Serafina, em uma pequena nau, e constrói no meio do oceano um formosíssimo palácio submarino, para residir. Serafina cresce ali. Quando se torna mulher, o mago, disfarçado de pescador, captura o filho do usurpador de seu país e o leva à sua residência submarina. O príncipe e Serafina casam-se, o usurpador morre, o mago retoma seu reino e, finalmente, transfere o poder ao jovem casal⁴.

A existência de nomes próprios de origem espanhola como: Prospero, Ferdinando, Gonzalo, Alonso, Francisco, Sebastian, Miranda e Caliban — um anagrama de Canibal; assim como a ilha que serve

de cenário, mostram um “ambiente claramente indo-americano”⁵, embora Shakespeare coloque esta ilha num ponto do Mediterrâneo, entre Tunis e Nápoles. “Presume-se que Shakespeare tenha conhecido um dos numerosos relatos que percorreram a Europa em meados do século XVI, alusivos a um episódio ocorrido no Rio da Prata, em 1526. O primeiro estabelecimento espanhol na região, o forte Sancti Spiritus, situava-se nas terras dos índios mambus. Mangoré, seu cacique, apaixonou-se por Lucia Miranda, esposa de um dos oficiais espanhóis, o capitão Sebastián Hurtado. O relato segue com o rapto de Lucia pelo cacique, a morte deste e uma sucessão de acontecimentos romanescos”⁶. Shakespeare não recorreu somente a fontes espanholas, também a fontes francesas. A fala de Gonzalo, no Ato II, Cena I, sobre sua república ideal é exatamente a mesma de Montaigne, em *Essays*:

...é uma nação, eu diria a Platão, na qual não há qualquer espécie de tráfico, nenhum conhecimento das letras, da ciência dos números, nenhum uso da servidão, de riqueza ou de pobreza, nada de contratos ou de heranças, partilhas e ocupações; [...] nenhum metal, nem uso de vinhedos ou de cultivos [...].⁷

Os críticos buscam episódios que justifiquem o texto de Shakespeare. Dentre esses, os mais citados estão nos *Bermude Panphlets*. Em 24 de julho de 1609, uma tempestade próximo às Bermudas destruiu a nave *Sea-Venture* que fazia parte de um comboio de nove navios. Nela estava o novo governador da colônia de Virgínia. Um ano mais tarde, os naufragos chegaram a Jamestown, em dois pequenos barcos construídos por eles. Como Shakespeare era conhecido dos proprietários da Companhia da Virgínia, provavelmente, teve acesso aos manuscritos que apareceram em 1610. Destes escritos, o mais importante é a carta de William Strachey que tem o título quilométrico de *A true repertory of the wracke, and redemption of Sir Thomas Gates Knight; upon, and from the Ilands of the Bermudas: his comming to Virginia, and the estate of that Colonie then, and after*⁸. *The Tempest* tem semelhança ainda com *Die Schöne Sidea* de Jacob Ayrrer e com certos cenários de *Commedia dell'arte*.

Assim como parafraseou os *Essays* de Montaigne, Shakespeare também parafraseou a *Metamorfose* de Ovídio. Antes de prometer quebrar sua vara de condão e jogar fora seu livro mágico, Prospero, no Ato V, Cena I, exalta sua magia. Ao fazer isso, está repetindo o discurso da feiticeira Medea em Ovídio:

Prospero: Ye elves of hills, brooks, standing lakes,
 and groves,
 And ye that on the sands with printless foot
 Do chase the ebbing Neptune, and to fly him
 When he comes back; you demi-puppets that
 By moonshine do the green sour ringlets make,
 Whereof the ewe not bites; and you whose pastime
 Is to make midnight mushrumps, that rejoice
 To hear the solemn curfew; by whose aid
 (Weak masters though ye be) I have bedimmed
 The moonlight sun, called forth the mutinous winds,
 And 'twixt the green sea and the azure vault
 Set roaring war; to the dread rattling thunder
 Have I given fire and rifted Jove's stout oak
 With his own bolt; the strong-based promontory
 Have I made shake and by the spurs plucked up
 The pine and cedar; graves at my command
 Have waked their sleepers, oped, and let 'em forth
 By my so potent art. But this rough magic
 I here abjure; and when I have required
 Some heavenly music (which even now I do)
 To work mine end upon their senses that
 This airy charm is for, I'll break my staff,
 Bury it certain fathoms in the earth,
 An deeper than did ever plummet sound
 I'll drown my book⁹.

2 THE TEMPEST E A CRÍTICA

De todas as obras de Shakespeare, *The Tempest* e *The Comedy of Errors* são as únicas que seguem à risca a concepção aristotélica de unidade de tempo. Esta foi a principal razão que levou os críticos neoclássicos a exaltar a primeira. A segunda, foi o personagem Caliban, como expressão do conceito voltairiano do *bon sauvage*. Para os Românticos que, como diz Harrison, "*Shakespeare was no longer a great English dramatist, a faulty genius; he grew into a godlike figure*"¹⁰, *The Tempest* ocupa um lugar de destaque. Para Coleridge que, segundo Kermode, foi, provavelmente, o melhor crítico desta peça, *The Tempest* é, em sua concepção de crítica orgânica, um drama "almost miraculous". Para Schlegel, assim como como Campbell e Lowell, *The Tempest* é a maneira alegórica e apocalíptica que o poeta escolheu para despedir-se do palco. Além disso, lembre-se que o primeiro identificou Ariel e Caliban com os elementos Ar e Terra, o segundo via na peça *a sacredness as the last work of a mighty workman*¹¹ e o terceiro¹¹ desenvolveu um

esquema no qual Caliban = *entendimento animal*, Ariel = *fantasia* e Prospero = *imaginação*. Enquanto a noção de “período final” ganhava suporte universal, Dowden se encarregava de reafirmá-la. Para ele, esse “período final” era o resultado do trabalho de um artista calmo e maduro “emergindo das profundezas do desespero”¹². Depois dos românticos, proliferaram os mais variados tipos de interpretação, como a de Colin Still, que diz ser a peça referida uma alegoria da história da Igreja. Kermode reconhece que “*Shakespeare offers an exposition of the themes of Fall and Redemption by means of analogous narrative; but there is no need to seek so far for the original form of the analogue*”¹³. E continua:

Despite a surviving tendency to interpret the play as a schematic allegory, it may be said that the general interpretation of *The Tempest* now current originated with Wilson Knight. [...] He makes the last plays central to his interpretation of Shakespeare, and regards them as ‘myths of immortality’¹⁴.

Kermode considera ainda que dois outros críticos merecem comentários: E. M. W. Tillyard¹⁵ e Theodore Spencer¹⁵. Tillyard examina a relação dos romances com o que ele chama de “the whole world of Elizabethan romance”, e argumenta que os romances completam o padrão de tragédia, que sempre sugere renascimento, e isso pode ser visto com mais clareza na Trilogia de Ésquilo. Para Tillyard, *The Tempest, merely suggests the destructive part of the pattern by explanation and re-enactment of the past*¹⁶. A discussão sobre *The Tempest*, proposta por Theodore Spencer, implica a diferença entre aparência e realidade e envolve os três níveis da natureza: o animal, o humano e o intelectual — base da visão shakesperiana. Diz Kermode:

The conclusion is that *The Tempest* shows us evil redeemed; there is rebirth, a return to life, a heightened, almost symbolic awareness of the beauty of normal humanity after it has been purged of evil - a blessed reality under the evil appearance”¹⁷.

Com o advento, no século XX, de uma crítica centrada, ora no signo, ora no materialismo histórico, Shakespeare torna-se o agente de uma forma de dominação ideológica. Em relação ao signo, diz Daniel Sibony:

De repente, *A Tempestade* é a passagem onde as leis não têm mais validade, como que sob o choque de um Novo Mundo posto a nu, a descoberto; o mundo do novo, representado por

Caliban, tão monstruoso que retorna em nós o arcaico.[...] O que ele [Caliban] aprendeu, não pode mais dispensar. E de fato os índios — os “outros” — morreram daquilo que lhes foi oferecido para assimilá-los: os bons contatos, os bons laços, a religião, um pouco de álcool... Morreram muito mais disto do que das armas de fogo. Poderá viver com a língua que aprende? Com o impasse onde ela o coloca? [...] Estou de acordo em nascer pela linguagem, afirma Caliban, mas ele não deseja uma laço de que não seja o autor. Ora, a língua nos reúne em laço e ninguém pode reclamar-se seu autor... Caliban é a pulsão, auto-referida, auto-repetida, ao infinito; seu discurso é arcaico, mas quando ordenado é como os mais civilizados¹⁸.

Em relação ao materialismo histórico, diz H. Kavanagh:

[...] to discuss Shakespeare is to discuss the conditions and effects of a complex, changing set of ideological practices, including the historically specific practice which have helped produce Shakespeare as the emblem of the literary for modern readers. An ideological analysis of 'Shakespeare' is less a matter of searching out and extracting some circumscribed dimension of 'ideology in Shakespeare', than a matter of understanding how the work of an historical and discursive subject is implicated — indeed, constituted — in the history of an ideological practice. Shakespeare is in ideology(ies) at least as much as ideology is Shakespeare, and an ideological analysis of the work inevitably becomes as well an analysis of how and why the name has become a key signifier in the ideology of the literary [...]¹⁹.

O conceito de ideologia usado por H. Kavanagh é aquele estabelecido pelo marxismo althusseriano que consiste em “designar um sistema de representações que oferecem ao sujeito um sentido de realidade imaginária e obrigatória na qual as contradições do eu e da ordem social aparecem resolvidas. A ideologia, neste caso, é menos um conjunto de idéias políticas explícitas que aquilo que Althusser chama de relação *vivenciada* com o real - i. e., um conjunto de imagens-conceitos pré-conscientes nos quais homens e mulheres, sem questionar, vivenciam suas posições dentro de uma dada formação social, com sua estrutura específica de classe e relações de gêneros. A ideologia é imaginária, não porque seja em qualquer aspecto irreal, mas porque dá ao sujeito uma imagem que satisfaz uma necessidade inconsciente de coerência, uma imagem que é na verdade um meio especular para construção do sujeito”²⁰.

3 THE TEMPEST: COLONIALISMO DO ESPAÇO, DO OUTRO E DO CORPO

Aplicando-se o conceito althusseriano de ideologia, Prospero, ao instalar-se na ilha da feiticeira Sycorax, se transformará em um eficaz agente ideológico, capaz de unir uma velada teoria a uma prática explícita de total dominação. Ao escravizar Caliban e libertar Ariel de uma prisão física onde durante doze anos estivera aprisionado por Sycorax num tronco de pinheiro, para em seguida aprisioná-lo, ontologicamente, tornando-o seu laçao, Prospero tem em mãos todos os elementos para constituir uma sociedade dividida em classe. E, nesse tipo de sociedade na qual Prospero exerce ação catalisadora

as práticas ideológicas oferecem 'uma relação vivenciada com o real', em que uma ordem social em conflito, adequando-se aos interesses de uma classe, no caso de Prospero - a aristocracia, tem a força de uma estrutura natural, unificada e necessária onde os indivíduos encontram seu lugar certo e os conflitos se resolvem, desaparecem, ou são 'produzidos' de modo a ratificarem um dado conjunto de relações sociais²¹.

Neste contexto,

[...] He [Shakespeare] is a principal — but not the only agent of a productive ideological, practice, most of whose conditions remain out of his control: the patronage system, the market/audience, the technical possibilities of the theatre, the political constraints and social ideologies in place, even the exigencies of his personal formation. Like any 'author', Shakespeare does not 'create' something perfect out of an evanescent mental or spiritual plasma, but is implicated in an objective material and social process, beyond the control of an individual 'consciousness' (especially in the case of theatrical production!), whose conditions he must take for granted, and whose significance or effect he cannot anticipate²².

Ao conquistar um novo mundo, apossando-se de uma ilha, Prospero reproduz, não o seu próprio *labensraum*, mas, o do autor, assim como, posteriormente, vão fazer Daniel Defoe e Aldous Huxley. A ilha de Prospero é a extensão espacial do inconsciente shakespeariano, ligado a um ideal insular e paradisíaco que, carente de um Éden, é impossível de vivenciá-lo em sua própria ilha, desloca-o para uma "Bermudas" em pleno Mediterrâneo. Ao encontrar-se com o paraíso, Prospero, um Adão pós-edênico, vivenciador de um processo ide-

ológico em que o *poder*, necessariamente, vincula-se ao *ter*, apossa-se do novo espaço na condição de senhor absoluto. É que, em sua concepção absolutista, não cabe nenhuma prática de respeito à autoctonia. Na constituição de sua nova sociedade, a primeira medida concreta de Prospero é a ocupação do espaço. Não lhe é suficiente que tenha o controle da ilha. É necessário que seus dois únicos habitantes, ainda que um deles não tenha forma corpórea, saibam disso. Em seu processo de “doutrinação” ideológica, diz a Ariel:

Prospero: Thou liest, malignant thing! Has thou forgot
The foul witch Sycorax, who with age en envy
Was grown into a hoop? Hast thou forgot her?

Ariel: No, Sir.

Prospero: Thou hast. Where was she born? Speak!
Tell me!

Ariel: Sir, In Argier.

Prospero: O, was she so? I must
Once in a month recount what thou hast been,
Which thou forget'st [...].²³

Esse *I must once in a month recount what hast been* tem dupla função: no nível sintagmático ou significante, é essencial para Prospero instalar em Ariel seu senhorio. No nível paradigmático ou semântico, Prospero introduz um discurso que revelará, de forma eufemística, o processo pelo qual Sycorax foi eliminada, para que ele pudesse tomar posse da ilha. Completando a fala anterior, diz Prospero:

[...] This damned witch Sycorax,
For mischiefs manifold, and sorceries terrible
To enter human hearing, from Argier,
Thou know'st, was banished. For one thing she did
They would not take her life. Is not this true?
Ariel: Ay, Sir.²⁴

Ao proferir: *For one thing she did they/Would not take her life*, e tendo a aquiescência de Ariel, Prospero deixa explícito, na fala seguinte, que a condicionante que evitou a morte de Sycorax foi a gravidez. Como cristão, Prospero não poderia querer ver Sycorax morta, estando grávida, mesmo sendo uma feiticeira, e como tal, pertencente ao reino do sobrenatural. Tal intenção não se coadunaria com o arquétipo cristão da Virgem que, tendo concebido um filho sem nenhum contato carnal, tem em Sycorax que, concebendo um

filho do deus Setebos, revela-se como interface do mito cristão. Uma vez livre da gravidez, Sycorax, na condição de feiticeira, está no mesmo nível do feiticeiro Prospero. Ao relatar como Sycorax foi trazida para a ilha, e como sua morte ocorreu, Prospero tem a preocupação de contar a história, fazendo lembrar a Ariel que foi assim que este lhe contara, quando de sua chegada à ilha. Esta maneira de contar uma história a quem a vivenciou é algo inusitado e suscitaria a hipótese de que o Ariel interlocutor não está exercendo a função *apelativa* própria da relação dialógica. Neste caso, Ariel seria apenas o *medium* de expressão da função *denotativa* ou *referencial* implícita no discurso de Prospero. O que Prospero dirá em seguida, deixará em aberto a “causa mortis” de Sycorax. Levando em consideração a origem ideológica de Prospero, este se torna o agente virtual dessa morte, embora afirme que, quando chegou à ilha, a feiticeira já estivesse morta. O discurso de Prospero, quando ele apresenta a sua versão de como os fatos ocorreram, chama-nos a atenção pela coincidência de tempo. Primeiro, o relato a Miranda de como, há doze anos, ocorrera sua deposição:

Prospero: Twelve year since, Miranda, twelve year since,
Thy father was the Duke of Milan and
A prince of power.²⁵

Segundo, o relato a Ariel, que já sabe de tudo, sobre o período de doze anos que ficou confinado a um tronco de pinheiro:

Prospero: This blue-eyed hag was hither brought with child
And here was left by th' sailors. Thou, my slave,
As thou report'st thyself, wast then her sevant.
And, for thou wast a spirit too delicate
To act her earthy and abhorred commands,
Refusing her grand hests, she did confine thee,
By help of her more potent ministers,
And in her most unmitigable rage,
Into a cloven pine; within which rift
Imprisoned thou didst painfully remain
A dozen years; within which space she died
And left thee there, where thou didst vent thy groans
As fast as millwheels strike. Then was this island
(Save for the son that she did litter here,
A freckled whelp, hagborn) not honored with
A human shape.²⁶

Em ambos os relatos, são sintomáticas as coincidências de

tempo. Em relação a Ariel, a forma tautológica de discurso que Prospero usa sugere uma subjacente redenção, através da expressão verbal. Destruída Sycorax, e não mais encontrando qualquer resistência, Prospero inicia o processo de colonização do espaço. Senhor absoluto, Prospero precisa construir uma realidade na qual o poder se realize integralmente. O espaço precisa ser ocupado, pois só assim se justifica como elemento de conquista. Os reinos mineral, animal e vegetal por si só não bastam como elemento de posse. É necessário o semelhante, a pessoa, o racional ou seu simulacro. E Caliban não é mais que isso, como objeto de dominação, para estabelecer-se a relação senhor-servo. Miranda, em sua ambígua condição de filha-mulher-incesto, já se encontra sob o controle de Prospero. Conquistado o continente, faz-se necessário a conquista do conteúdo. E Caliban é este conteúdo. Prospero precisa do corpo de Caliban, ainda sabendo que é um corpo *not honoured with a human shape*, como ele próprio afirma. Não importa. O que Prospero quer é exercer seu colonialismo através de um corpo e, para isso, a forma que tem o corpo de Caliban é irrelevante, pois o que lhe interessa é um corpo como meio de produção, como gerador de seu bem-estar.

Como prestidigitador, Prospero é duplo: convence tanto pelo poder de sua mágica, como pela magia de sua linguagem. É Caliban quem denuncia isso:

[...] This island's mine by Sycorax my mother,
Which thou tak'st from me. When thou cam'st first,
Thou strok'st me and made much of me; wouldst give me
Water with berries in't; and teach me how
To name the bigger light, and how the less,
That burn day by day and night. And then I loved thee
And showed thee all the qualities o' th' isle,
The fresh springs, brine pits, barren place and fertile.
Cursed be I that did so! All the charm
Of Sycorax - toads, beetles, bats, light on you!
For I am all the subjects that you have,
Which first was mine own king; and here you sty me
In this hard rock, whiles you do keep from me
The rest o' th' island."²⁷

Caliban revela quão prejudicial foi para ele a aprendizagem da fala humana, porque está ciente de que foi a capacidade de articulação fonética a razão de sua condição de servo. Não tivesse revelado esta competência lingüística, não teria sido escravizado. Diz a Prospero:

Caliban: You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language!"²⁸

Em seu absolutismo, Prospero tem o domínio do corpóreo, não apenas como meio de produção, através de Caliban. Ele faz uso desse estratagema, como meio para restabelecimento da ordem em seu ducado, e expansão de seu poder, ao proporcionar o encontro de Miranda e Fernando. Ao aprisionar Fernando, sob a alegação de que se trata de um espião, Prospero apodera-se de seu corpo como objeto de valia, como em grau menor, faz em relação a Caliban:

Prospero: ... [To Ferdinand] One word
more! I charge thee
That attend me. Thou dost here usurp
The name thou ow'st not, and hast put thyself
Upon this island as a spy, to win it
From me, the lord on't.²⁹

Ao desfazer o *imbroglio* que criara para dificultar o encontro Miranda-Fernando, Prospero entrega o corpo de Miranda a Fernando como numa transação mercantilista:

Prospero: Then, as my gift, and thine own acquisition
Worthily purchased, take my daughter. [...] "³⁰

O discurso de Gonzalo, em termos ideológicos, é o resumo daquilo que poderia ser definido como uma forma nova de maquiavelismo inaugurado por Prospero:

Gonzalo: Was Milan thrust from Milan that his issue
Should become kings of Naples? O, rejoice
Beyond a common joy, and set it down
With gold on lasting pillars. In one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis,
And Ferdinand her brother found a wife
Where he himself was lost; Prospero his dukedom
In a poor isle; and all of us ourselves
when no man was his own.³¹

Prospero, com sua ideologia colonialista, ao escravizar Ariel, lança uma nova modalidade de servilismo, e inverte a relação humano-sobrenatural, ao transformar-se em agente plenipotenciário dessa ideologia. Ariel é seu grande trunfo. Liberto de um tronco de pinheiro, Ariel é reduzido à condição de servo "lambe-botas" de

seu senhor absoluto. Mesmo na condição de um Hércules alado, em incessante labor, ou metamorfoseado em Ninfa ou em Mercúrio, Ariel não consegue desvencilhar-se da condição de escravo. Está de tal modo condicionado pela ideologia de Prospero que não se contenta apenas em absorvê-la, vai além disso. Ariel, diante de Prospero, perde toda sua dignidade de ser sobrenatural:

Prospero: [...] Come away, servant, come! I am ready now
Approach, my Ariel! Come!
Ariel: All hail, great master! Grave sir, hail! I come
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curled clouds. To thy strong bidding task
Ariel and all his quality.³²

Transformado numa espécie de *Jack-of-all-trades* conformista, Ariel se torna incapaz de revoltar-se contra a tirania de seu senhor. Em termos ideológicos, o discurso e o *modus vivendi* de Ariel servem para neutralizar qualquer tentativa de ruptura da estrutura aristocrática de *The Tempest*, porque Shakespeare está, ainda que de forma inconsciente, a serviço da ideologia dominante. Uma ideologia que está acima do homem e do sobrenatural. Por isso, quando Gonzalo, parafraseando Michel de Montaigne, lança seu manifesto republicano não encontra eco:

Gonzalo: I' th' commonwealth I would by contraries
Execute all things. For no kind of traffic
Would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; riches, poverty,
And use of service, none; contract, succession,
Bourne, bound of land, tilth, vineyard, none;
No use of metal, corn, or wine, or oil;
No occupation; all men idle, all;
And women too, but innocent and pure;
No sovereignty.³³

Sebastian aproveita o momento para zombar da proposta de Gonzalo e reforçar sua crença na monarquia:

Gonzalo: Yet he would be king on't.³⁴

4 CONCLUSÃO

A ideologia nos tem a todos, quer seja no âmbito político, quer seja no social ou no econômico. A ideologia está no microcosmo da família ou no macrocosmo das instituições e do estado. É a nossa grande Hidra de Lerna. Sem ela, não há grupo social, com ela, não pode existir o eu absoluto. É um monstro do qual não se poderá fugir. Como criador, Shakespeare agiu de acordo com o *canon* estabelecido pela ideologia de seu tempo, por isso é possível um ser com poderes sobrenaturais como Ariel subjugar-se a um humano como Prospero. Afinal de contas, para a ideologia absolutista, *L'état c'est moi*. James I não disse isso, mas poderia ter dito. E Shakespeare sabia disso, por isso, talvez lhe fosse mais fácil tecer uma trama absolutista em outra ilha, mas pensando na sua, e, deste modo, transformar-se em um outro Ariel, e, com a magia das palavras, ajudar a construir as bases da expansão do capitalismo e colonialismo ingleses de modo mais efetivo que na metáfora de *The Tempest*.

NOTAS

¹ William SHAKESPEARE. *The Tempest*. I. ii., 352-362.

² Masque é um Gênero que combina drama poético, canção, dança e música, e os personagens são apresentados em suntuosas vestimentas. O Masque tem uma estrutura simples: constitui-se de um Prólogo onde um grupo de atores conhecidos é apresentado à platéia. Entram disfarçados ou num veículo decorado, daí o nome Masque. Segundo Ben Jonson, este tipo de representação, originalmente, chamava-se *disguisings*. O enredo e a ação eram superficiais, leves. Normalmente o enredo consistia em elementos mitológicos e alegóricos. Às vezes poderia haver uma espécie de “debate”. No final havia uma dança de figuras mascaradas à qual a platéia se juntava. Em síntese, era uma espécie de espetáculo elegante e faustoso - uma apoteose. O Masque era uma bem elaborada forma de entretenimento cortesão muito popular nos reinados de Elizabeth I, James I e Charles I, como era na Itália e na França. In: J. A. CUDDON. *A Dictionary of Literary Terms*, p.382-384.

³ Robert LANGBAUM. Introduction. *The Tempest*, p. xxii.

⁴ Geraldo CARNEIRO. Apresentação. *A Tempestade*, p.11.

⁵ *Id.*, *Ibid.* p.11.

⁶ *Id.*, *Ibid.* p.11-12.

⁷ Michel de MONTAINE *apud* Geraldo CARNEIRO. *Id.*, *Ibid.* p.12.

⁸ Robert LANGBAUM. *op. cit.* p.126-127.

- ⁹ William SHAKESPEARE. *Op.cit.* V. i., 33-57.
 Compare-se o discurso de Medea em *Metamorfoses* de Ovídio com o de Prospero no discurso final sobre sua arte:
 “Ye airs and winds, ye elves of hills, of brooks, of woods alone,
 Of standing lakes, and of the night approach ye everychone.
 Through help of whom (the crooked banks much
 wond’ring at the thing)
 I have compelled streams to run clean backward to their spring.
 By charms I make the calm seas rough, and make the rough seas
 plain
 And cover all the sky with clouds, and chase them thence again.
 By charms I raise and lay the winds, and burst the viper’s jaw,
 And from the bowels of the earth both stones and trees do draw.
 Whole woods and forests I remove; I make the
 mountains shake,
 And even the earth itself to groan and fearfully to quake.
 I call up dead men from their graves; and thee O lightsome Moon
 I darken oft, though beaten brass abate thy peril soon.
 Our sorcery dims the morning fair, and darks the sun at noon”.
- ¹⁰ G. B. HARRISON. *Introducing Shakespeare*, p.19.
- ¹¹ *Id., Ibid.* p.lxxxix.
- ¹² *Id., Ibid.* p.lxxxix.
- ¹³ *Id., Ibid.* p.lxxxix.
- ¹⁴ *Id., Ibid.* p.lxxxix-lxxxiv.
- ¹⁵ E. M. W. TILLYARD escreveu em 1938: *Shakespeare’s Last Plays*, e Theodore SPENCER escreveu em 1942: *Shakespeare and the Nature of Man*.
- ¹⁶ Frank KERMODE. Introduction . *The Tempest*, p. . lxxxvi.
- ¹⁷ *Id., Ibid.* p. lxxxvi.
- ¹⁸ Daniel SIBONY. *Na Companhia de Shakespeare - Fúria e Paixão em 12 peças*, p.317.
- ¹⁹ James H. KAVANAGH. Shakespeare in ideology. In: John Drakakis (ed.). *Alternative Shakespeares*, p.145.
- ²⁰ Louis ALTHUSSER *apud* James H. KAVANAGH. *Op. cit.* p.145.
- ²¹ James H. KAVANAGH. *Op. cit.* pp.146-147.
- ²² *Id., Ibid.* p.148.
- ²³ William Shakespeare. *Op.cit.* I. ii.,258-263.
- ²⁴ *Id., Ibid.* I. ii., 263-267.
- ²⁵ *Id., Ibid.* I. ii., 253-254.
- ²⁶ *Id., Ibid.* I. ii., 268-283.
- ²⁷ *Id., Ibid.* I. ii., 331-343.
- ²⁸ *Id., Ibid.* I. ii., 362-364.
- ²⁹ *Id., Ibid.* I. ii., 352-357
- ³⁰ *Id., Ibid.* IV. i.,13-14.
- ³¹ *Id., Ibid.* V. i., 205-213.
- ³² *Id., Ibid.* I. ii., 187-193.
- ³³ *Id., Ibid.* I. i., 151-161.
- ³⁴ *Id., Ibid.* I. i., 162.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. London: Penguin, 1979.
- HARRISON, G. B. *Introducing Shakespeare*. London: Pelican, s.d.
- KAVANAGH, James H. Shakespeare in ideology. In: DRAKAKIS, John (ed.). *Alternative Shakespeares*. London: Routledge, 1990, p.144-165.
- KERMODE, Frank (ed.). *The Tempest*. New York: Routledge, 1992.
- LANGBAUM, Robert (ed.). *The Tempest*. New York: Signet, 1964.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Trad. por Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. New York: Signet, 1964.
- SIBONY, Daniel. A tempestade. In: *Na companhia de Shakespeare: fúria e paixão em doze peças*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.