

Anuário de Literatura

Volume 15

Número 02

A Produção do Humanismo da
Alta Idade Moderna em “A
Tempestade” de Shakespeare

Rodolfo Piskorski
Mestrando em Literatura – UFSC

**THE PRODUCTION OF EARLY MODERN HUMANISM IN
SHAKESPEARE'S *THE TEMPEST***

Resumo. Este artigo lê *A Tempestade* de Shakespeare como crucial para uma genealogia e uma desconstrução pós-humanista do humanismo da Alta Idade Moderna (séc. XVI-XVIII) e da dicotomia humano/animal, uma vez que a peça está historicamente situada entre a Renascença e a Modernidade, mas também pois ela dramatiza o próprio *processo* de produção do humanismo (e do humano em oposição ao animal). Assim, a “peça” ilusionista que Prospero monta na ilha para convencer seus conterrâneos do seu direito legítimo ao trono pode ser vista como a encenação necessária para se produzir o humano de acordo com os novos valores modernos que veem a arte como ferramenta para o poder e o conhecimento. Também é analisada a importância da inauguração da divisão ontológica humano/animal para a encenação de Prospero, através da qual ele pode ativar a máquina antropológica, como a chama Agamben, e fabricar a civilidade humana moderna.

Palavras-chave: A Tempestade; Humanismo; Pós-humanismo; Animalidade.

Abstract. This article reads Shakespeare's *The Tempest* as a key text for any genealogy and post-humanist deconstruction of Early Modern humanism and of the human/animal divide, having been written during the transition from the Renaissance to Early Modernity, but also because it dramatizes the very *process* of the production of humanism (and of the human as opposed to the animal). Thus, the illusionist “play” that Prospero sets up on the island to convince his countrymen of his legitimate claim to the throne may be read as the enactment which is necessary for the production of the human according to the new Early Modern values of art as a tool to power and knowledge. The article also focuses on the importance of the inauguration of the ontological human/animal divide for Prospero's play, by the means of which he can activate the anthropological machine (as Agamben calls it) that will fabricate the Early Modern civil human.

Keywords: The Tempest; Humanism; Post-humanism; Animality.

Segundo o dicionário britânico Oxford, a palavra “animal” só surgiu na língua inglesa pelo fim do século XVI¹. Anteriormente, fazia-se referência ao que hoje chamamos de “animais” por meio de diferentes estratégias lexicais, normalmente de caráter catalográfico, como o relato bíblico da Criação sugere: “Disse também Deus: Produzam as águas enxames de seres viventes, e voem as aves acima da terra no firmamento do céu. Criou, pois, Deus os grandes monstros marinhos, e todos os seres viventes que se arrastam, os quais as águas produziram abundantemente, segundo as suas espécies, e toda a ave que voa, segundo a sua espécie; e viu Deus que isso era bom.”² Essa preferência por uma larga gama de fenômenos (ao invés de conceitos específicos e determinantes) também se encontra na escolástica clássica, onde a noção aristotélica de “experiência” do mundo presidia sobre o conceito moderno do experimento como o caminho para o conhecimento³. Essa hierarquia também foi a responsável pela separação escolástica entre *scientia* e *ars*, distinção que só retornaria ao pensamento ocidental no século XIX⁴.

Dentro dessa premissa, a peça de William Shakespeare *A Tempestade*, tendo sido escrita provavelmente em 1611, situa-se em um momento crucial na transição da Renascença para a Alta Modernidade⁵ e encena muitos dos temas relacionados a essa transição, especialmente as mudanças de atitude com relação à “animalidade”, à ciência e à arte. Como, então, a peça ilustra a produção do

¹ Shannon, 2009, p. 474.

² Bíblia de Estudos de Genebra. Gen. 1.20-21. Versão portuguesa da Geneva Bible, tradução inglesa de 1560 da Bíblia, de uso corrente na Inglaterra antes da tradução do Rei James, ou seja, a versão que estaria disponível a Shakespeare e seus contemporâneos.

³ Spiller, 2009, p. 24.

⁴ Ibidem, loc. cit.

⁵ Por Alta Modernidade, aqui entende-se o primeiro quinhão da Idade Moderna, do início do século XVI até o fim do século XVIII.

humanismo da Alta Modernidade, fundado sobre seus pilares científicos e artísticos, de forma a estar intimamente ligada a uma nova compreensão da relação entre humanidade e animalidade? De que maneira os discursos de humanidade, arte e animalidade são construídos interdependentemente para se legitimar a ascensão ao poder dos que articulam tais conceitos? Este artigo explora essa questão através de uma crítica desconstrucionista das dicotomias que se operam para recrutar a arte (em sua relação com a ciência e com a animalidade) como discurso instrumental para a produção do humano paradigmático da Idade Moderna.

No pensamento escolástico aristotélico, o conhecimento do mundo só era possível se ele se prestasse à procura da teleologia essencial do que “acontece sempre ou na maioria das vezes”⁶, e tal conhecimento só poderia ser obtido através da experiência. Devido a essa ênfase na teleologia — “como e por que [as coisas] eram o que eram”⁷ — certas ocorrências naturais, que pareciam desviar do “plano” da natureza, eram descartadas por não oferecerem nenhuma visão da verdade do mundo⁸. O acidente, a anomalia (e conseqüentemente a monstruosidade) não tinham nenhuma relevância como objeto científico, desde Aristóteles até a Renascença.

Essa indiferença pelos acidentes que não correspondiam à teleologia das coisas também produzia a noção de que o conhecimento criativo, presente nas artes e nos ofícios artesanais, não revelava nenhuma verdade sobre a natureza. O conhecimento artístico, assim como os saberes relacionados à arquitetura, à pintura e à medicina, era visto como produto da “intenção humana, e não a expressão de uma

⁶ “happens always or most of the time”. (Spiller, 2009, p. 28, tradução minha).

⁷ “how and why [things] were what they were”. (Spiller, 2009, p. 25, tradução minha).

⁸ Ibidem, loc. cit.

teleologia essencial”⁹. Isso acarretava na divisão entre *scientia* – na forma de conhecimento contemplativo e racional do mundo – e *praxis* (tomada de decisões), *poiesis* (ofícios) e *ars* (arte) – como saberes essencialmente humanos.

E, de fato, o início cronológico de *A Tempestade*, conforme é narrado por Prospero, apresenta justamente essa divisão dos conhecimentos. Em sua *protasis* para Miranda, Prospero narra que ele, quando Duque de Milão, era um homem das letras, “neglecting worldly ends, all dedicated / To closeness and the bettering of my mind”¹⁰ e que fora justamente tal isolamento, segundo ele, que resultou em sua expulsão da Itália. Assim, em seu ducado em Milão, Prospero vivia sob um regime aristotélico de estrita separação entre mundo e arte. Para ele e os membros de sua corte, a arte não poderia ter nenhuma relação com a realidade, e ele foi portanto banido para uma ilha.

Exilado na ilha, Prospero se dedica a reorganizar as relações entre sua arte e o mundo para retornar ao poder. Uma vez que a insularidade da ilha representa justamente o tipo de desvio da norma que o escolasticismo despreza, será nela que Prospero encenará sua ardilosa peça redefinindo performativamente arte, conhecimento, poder e humanismo. *A Tempestade* pode ser lida, assim, como a “peça” de magia e ilusão que Prospero monta na ilha para que os naufragos (e Miranda) assistam e participem, de modo que ele possa reconfigurar os conceitos encenados de acordo com seu interesse. Dessa forma, a tempestade — e as outras ilusões que Prospero cria por meio de sua “arte” mágica — se aproxima da noção moderna do experimento, no qual uma ocorrência específica da realidade é

controlada e manipulada para se produzir um fato, palavra cuja etimologia já trai seu sentido de “fabricação”¹¹.

A ilha, juntamente com os “acidentes” que Prospero cria nela, se torna igualmente palco para a reformulação das noções de universal e singular. Esse último era descartado pela escolástica como irrelevante, mas é definido aos poucos por Prospero (assim como no experimento moderno) como algo que possibilita uma visão útil do todo da natureza. Partindo do cenário de ilha, a singularidade é enfatizada repetidamente como instrumental para obtenção de conhecimento. Igualmente, a tempestade também pode ser vista como um acidente, um desvio dos padrões climáticos, que produz conhecimento: para Miranda, que ouve a história de sua infância a partir do naufrágio; e para os naufragos, cujo paradigma de ordem e hierarquia é comprometido pela tempestade, de modo que eles possam ser doutrinaados pelas “verdades” (fatos) que Prospero encenará na ilha.

A importância da singularidade, acima da universalidade, é melhor vislumbrada sob o que aparenta ser o objetivo de Prospero: a pedagogia da nova geração (Miranda e Ferdinand) nos valores da Alta Modernidade do experimento científico, do poder da arte e do humanismo. Exatamente porque Miranda viveu durante toda a sua vida na ilha, todo o seu mundo é composto por singularidades e “ela nunca teve a experiência de multiplicidade que poderia constituir a noção de categoria”¹². Da mesma forma, ao convencer Ferdinand que ele é o único sobrevivente do naufrágio e que seu pai está morto, Prospero possibilita que o príncipe se sintam como “a single thing”¹³, uma pessoa sem iguais, que pode ser

⁹ “human intention rather than the expression of an essential teleology”. (Ibidem, loc. cit., tradução minha).

¹⁰ “negligenciado os fins terrenos, todo dedicado / À privacidade e à melhoria da minha mente”. (Shakespeare, 2004, 1.2.89-90, tradução minha).

¹¹ Spiller, 2009, p. 28.

¹² “she has never experienced the multiplicity that could constitute kind.” (Ibidem, loc. cit., tradução minha).

¹³ “algo único”. (Shakespeare, 2004, 1.2.430, tradução minha).

doutrinada sobre a importância das singularidades como portadoras da verdade e sobre o poder humanista da arte de criá-las e manipulá-las.

Esse modelo rudimentar de humanismo é investigado por Peter Sloterdijk, para quem as sociedades humanistas têm em comum sua auto-imagem de “uma sociedade literária na qual os participantes descobrem, por meio das leituras canônicas, seu amor comum por remetentes inspiradores.”¹⁴ Nesses moldes, o humanismo da Alta Modernidade é menos ligado à ciência do que à arte, essa vista como o ofício que produz o que trará a verdade, e esse humanismo se define como uma comunidade alfabetizada de acordo com um cânon (literário) comum. Segundo Sloterdijk, o humanismo burguês se resumia “ao pleno poder de impingir os clássicos à mocidade e reivindicar o valor universal das leituras nacionais”¹⁵ e, assim, o projeto pedagógico de Prospero para Miranda e Ferdinand parece ser exatamente o tipo de doutrinação que defende serem a arte e da erudição os caminhos à verdade e ao poder.

Mas o realinhamento de Prospero quanto ao seu papel de estudioso erudito não depende somente de sua reformulação da singularidade e da arte como meios para o conhecimento. Ele também terá que interferir na visão medieval dos seres vivos como uma pluralidade de criaturas, para que ele possa construí-los como divididos entre humanos e não-humanos. A dependência humanista da divisão humano/animal é bem documentada por Agamben, como quando ele afirma que “talvez não só a teologia e a filosofia, mas também a política, a ética e a jurisprudência são estabelecidas e suspensas sobre a diferença entre o homem e o

animal”¹⁶, e também por Derrida, quando ele defende que a questão da animalidade “representa o limite sobre o qual se apagam e se determinam todas as outras grandes questões, e todos os conceitos destinados a cingir o ‘próprio do homem’, a essência e o futuro da humanidade, a ética, a política [e] o direito”¹⁷. E, de modo semelhante, Sloterdijk aponta que o humanismo vê os humanos como criaturas vulneráveis à sugestão e que, partindo disso, seu papel é colocá-los sob “influências domesticadoras” ou “inibidoras”, em oposição às forças “bestializadoras”¹⁸. Assim, o humanismo depende fortemente da divisão humano/animal que é convenientemente instaurada na Alta Modernidade.

Antes do *cogito ergo sum* cartesiano não havia um conceito que englobasse toda a vida animal, separada ontologicamente do humano e agrupada categoricamente. Havia o grupo dos seres vivos, que eram ordenados, juntamente com o ser humano, dentro de uma grande cadeia dos seres, a *scala naturae*, que também incluía anjos, demônios e inclusive Deus¹⁹. A noção de que os humanos eram superiores aos animais estava presente, mas essa hierarquia cósmica não correspondia a nenhuma divisão absoluta moderna entre humano e animal. O movimento cartesiano de equacionar a humanidade com o *cogito*, juntamente com a reconfiguração das noções da teleologia universal da natureza e a importância da exceção, possibilitou o estabelecimento de uma fronteira historicamente decisiva entre os humanos e os animais²⁰.

¹⁶ “perhaps not only theology and philosophy but also politics, ethics, and jurisprudence are drawn and suspended in the difference between man and animal.” (Agamben, 2004, p. 22, tradução minha).

¹⁷ Derrida; Roudinesco, 2004, p. 81.

¹⁸ Sloterdijk, 2000, p. 17.

¹⁹ Shannon, 2009, p. 474.

²⁰ Ibidem, loc. cit.

¹⁴ Sloterdijk, 2000, p. 10.

¹⁵ Ibidem, p. 13.

Porém, segundo Agamben, essa divisão da vida entre humana e não-humana não ocorre no mundo natural, mas

passa primeiramente como uma fronteira móvel dentro do homem, e sem essa cesura íntima a própria decisão do que é humano e do que não é provavelmente não seria possível. É possível opor o homem aos outros seres vivos [...] somente porque algo semelhante a uma vida animal já foi separada dentro do homem.²¹

O que isso implica é que, ao estabelecer essa divisão interna, o humano está lidando de fato com conceitos abstratos de humanidade e animalidade, para os quais exemplos no mundo “real” serão encontrados *a posteriori* para que sejam classificados de acordo com essas noções abstratas. Nesse ponto, então, a nova ciência do singular de Prospero, que ele funda e aplica performativamente através de suas ilusões, é crucial, pois é somente por enxergar ocorrências isoladas como representantes reais de uma “verdade universal” é que tais noções de “animalidade” e “humanidade” podem ser legitimadas. Somente ao ver cada animal específico como um “portador-de-animalidade” é que pode-se acreditar na animalidade como conceito especulável na realidade.

Agamben explora essa divisão interna mais a fundo ao apontar que ela é produzida pelo que ele chama de máquina antropológica. Essa “máquina ótica [...], na qual o homem [...] vê sua imagem sempre já deformada nos traços de um

²¹ “passes first of all as a mobile border within living man, and without this intimate caesura the very decision of what is human and what is not would probably not be possible. It is possible to oppose man to other living things [...] only because something like an animal life has been separated within man.” (Agamben, 2004, p. 15-16, tradução minha).

macaco”²² opera por “verificar a ausência de uma natureza própria [ao homem], mantendo-o suspenso entre uma natureza celestial e terrestre.”²³ A função dessa máquina é produzir o humano a partir da oposição humano/animal, mas, “porque o humano é sempre pressuposto todas as vezes, a máquina na verdade produz um tipo de estado de exceção, uma zona de indeterminação, onde o fora não é nada além da exclusão de um dentro e o dentro é por sua vez apenas a inclusão de um fora.”²⁴ Isso ocorre pois não é realmente possível imaginar um elo perdido entre o humano e o animal a não ser que se imagine a ocorrência de um humano animalizado (a exclusão do dentro) ou um animal humanizado (a inclusão do fora), e mesmo isso enfatiza a influência que a ciência moderna, baseada em exemplos, tem nesse processo.

Qual dos habitante da zona de exceção — o humano animalizado ou o animal humanizado — é mais relevante dependerá da máquina em questão. Agamben aponta que existem duas máquinas antropológicas, a dos modernos e a dos antigos²⁵, e cada uma enfatiza ou a “exclusão do dentro” ou a “inclusão do fora”²⁶. No caso de *A Tempestade* é a máquina antiga (pré-Lineu) que está em funcionamento, focando o animal humanizado, a inclusão do fora, “o macaco-homem, o *enfant sauvage* ou *Homo ferus*, mas também e principalmente o escravo, o

²² “optical machine [...] in which man [...] sees his own image always already deformed in the features of an ape.” (Ibidem, p. 27, tradução minha).

²³ “verifies the absence of a nature proper [to man], holding him suspended between a celestial and a terrestrial nature.” (Ibidem, p. 29, tradução minha).

²⁴ “because the human is already presupposed every time, the machine actually produces a kind of state of exception, a zone of indeterminacy in which the outside is nothing but the exclusion of an inside and the inside is in turn only the inclusion of an outside.” (Ibidem, p. 37, tradução minha).

²⁵ Esclarecendo a terminologia, Calarco (2008, p. 93) estabelece a máquina moderna como pós-darwiniana, e a antiga como anterior a Lineu.

²⁶ Agamben, ibidem, loc. cit.

bárbaro e o estrangeiro”²⁷, tendo na figura de Caliban a zona de indeterminação necessária para que Prospero produza o humano em oposição ao animal. Assim, pode-se ver que a produção da dicotomia humano/animal deixa um meio-termo (excessivo) problemático que precisa ser continuamente produzido e decidido, e a ciência da Alta Idade Moderna passa a fabricar as ocorrências híbridas como um fato atestado de que os dois conceitos em questão (homem e animal) estão se encontrando e que, como tal, eles existem separadamente.

A capacidade, aparentemente contraditória, de enxergar em um híbrido a confirmação dos conceitos puros que ele articula só é possível na nova economia científica fabricada por Prospero. Anterior a essa ciência moderna, qualquer híbrido seria considerado uma anomalia e contribuiria em nada para a compreensão da natureza das criaturas, homens, anjos, ou de Deus. Mas no paradigma que Prospero constrói, o acidente singular é visto como um experimento controlável do qual pode-se derivar máximas ou conceitos aplicáveis em outros contextos. Nesse sentido, Prospero deseja lidar somente com dois conceitos puros, um de cada lado de um *continuum*, e podemos chamá-los de “bestial” e “divino”. A tensão entre eles funcionaria de modo semelhante à economia de relações entre o humano e o animal na máquina antropológica de Agamben, mas é necessário insistir que o “humano” não é de fato uma *categoria*, mas somente uma das ocorrências em que o discurso tentará decidir onde o “bestial” termina e o “divino” começa, da mesma forma que qualquer ocorrência que habite o meio-termo entre os dois conceitos, como o macaco-homem ou o anjo, terá que ser produzido como uma constante negociação

entre os dois pólos. Sobre esse poder aparentemente contraditório de confirmação que o híbrido porta, Wolfe esclarece:

Que as categorias aparentemente “puras” do [bestial] e do [divino] são apenas funções ideológicas é demonstrado pela demarcação furiosa de fronteiras em jogo nas designações híbridas. É como se esses pólos puros pudessem ser assegurados *como* ficções ideológicas puras (e assim imensamente eficazes) somente ao se revisitar constantemente os locais onde elas não podem ser discernidas.²⁸

Se, como vimos, o humano pode ser visto como um híbrido sendo constantemente produzido performativamente, e se ao se revisitar os híbridos tem-se o poder de confirmar a existência dos pólos, será então especialmente conveniente para o projeto de humanidade de Prospero enfatizar a natureza supostamente híbrida dos outros habitantes de fronteira presentes na ilha — Caliban e Ariel. Ao garantir que eles são, respectivamente, híbridos de animal e humano (mesmo que vagamente definido), e de humano e divino, Prospero erige o modelo que permitirá que ele fabrique qualquer ser humano como o terreno no qual a “humanidade” pode ser *decidida* nos traços desejados por ele: como uma busca pelo divino e pelos correspondentes terrenos do divino — a virtude, a civilidade e a *arte*, em sua capacidade de descortinar a verdade da natureza. Dessa forma, Prospero pode arquitetar uma mudança de valores que permitirá que sua erudição seja um caminho para o conhecimento e o poder, assim como uma prática crucial para decidir o próprio do humano.

²⁷ “the man-ape, the *enfant sauvage* or *Homo ferus*, but also and above all the slave, the barbarian, and the foreigner”. (Agamben, *ibidem*, loc cit., tradução minha).

²⁸ “That the ostensibly ‘pure’ categories of [bestial] and [divine] are the merest ideological functions is evinced by the furious line drawing at work in the hybrid designations. It is as if these two pure poles can be secured *as* pure (and hence immensely powerful) ideological fictions only by constantly revisiting the locales where they cannot be discerned.” (Wolfe, 2003, p. 101-102, tradução minha).

Portanto, no decorrer da peça, Prospero constantemente constrói Caliban e Ariel como híbridos, não somente para instaurar sua arte como um modelo de ciência e cosmologia, mas também porque sua própria encenação de humanidade, na qual ele pretende educar Miranda e Ferdinand, depende disso. Desde e o momento em que Ariel entra no palco pela primeira vez, Prospero se refere a ele como um espírito e reforça que sua arte depende de Ariel, revelando que as práticas humanas são, para ele, de certa forma espirituais e que sua humanidade se define por sua aproximação à divindade. Isso é reforçado por Prospero quando ele reconta como libertou Ariel: “It was mine art, / When I arrived and heard thee, that made gape / The pine, and let thee out.”²⁹ Na visão de Prospero, sua arte foi capaz de liberar uma força espiritual que impulsiona sua humanidade para mais perto da divindade. A suposta natureza híbrida de Ariel é enfatizada pelas ameaças de Prospero de aprisioná-lo novamente, nas quais ele emprega referências animais para aproximar Ariel do mundano: “If thou more murmur’st, I will rend an oak / And peg thee in his knotty entrails till / Thou hast *howled* away twelve winters.”³⁰

Em contrapartida, a primeira aparição de Caliban é marcada por sua diferença de Ariel. Enquanto o último é apresentado como estando mais perto do divino do que Prospero está, e como algo a ser estimado e utilizado, Caliban é visto por Prospero como um intermediário de animal e humano, um exemplo de um animal falante em forma humana, e de cujo repúdio a humanidade de Prospero depende. Na segunda cena do Ato 1, Prospero opõe as características etéreas e aéreas

de Ariel à corporeidade baixa de Caliban. Ele glosa Ariel como “fine apparition”³¹, para linhas depois construir Caliban como animalesco: “Thou poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam, come forth!”³²

E, de fato, as características de animalidade, humanidade e divindade são reforçadas arbitrariamente durante a peça em várias ocasiões, referidas em diálogos e solilóquios como metro para o status de humanidade civil desejado pelos personagens, e como um modo de entender a natureza de diferentes fenômenos, como a música que toca na ilha, as ilusões de Ariel, a bebida de Trinculo e a beleza de Miranda e Ferdinand. A singularidade da ilha, e dos “acidentes” produzidos por Prospero, exigem constantemente que os personagens façam decisões referentes ao que seria de origem “terrestre” e “espiritual”. Dessa forma, a própria ilha se torna o palco pedagógico para o treinamento dos outros personagens dentro da importância da singularidade e no papel da arte em manipulá-la em prol da encenação do humano.

A interrelação entre “terrestre” e “espiritual”, que é projetada sobre Ariel e Caliban, encontra seu ápice no encontro entre Miranda e Ferdinand. Provando ser uma boa aluna do paradigma de tensões de Prospero, Miranda proclama que Ferdinand é um espírito: “It carries a brave form. But ‘tis a spirit”³³, uma vez que ela internalizou a relação dialética entre “forma” (corpo animal) e “espírito” (adições espirituais) que Prospero enxerga em todo ser humano. Ele então esclarece que, por mais que Ferdinand aparente (e Prospero deseje ser) angelical, ele ainda está suspenso entre uma corporeidade animal e propriedades angélicas: “No, wench, it

²⁹ “Foi minha arte, / Quando cheguei e te ouvi, que abriu / O pinheiro, e te libertou.” (Shakespeare, 2004, 1.2.291-293, tradução minha).

³⁰ “E se murmurares mais, fenderei um carvalho / E te comprimirei dentro de suas entranhas nodosas até que / Tu tenhas *uivado* por doze invernos.” (Ibidem, 1.2.294-296, tradução e ênfase minhas).

³¹ “linda aparição”. (Ibidem, 1.2.317, tradução minha).

³² “Tu, escravo venenoso, gerado pelo próprio diabo / sobre a fêmea maldita que te pariu, vem para fora!” (Shakespeare, 2004, 319-320, tradução minha).

³³ “Exibe uma bela forma. Mas é um espírito.” (Ibidem, 1.2.409, tradução minha).

eats, and sleeps, and hath such senses / As we have, such.”³⁴ Mas ainda assim Miranda insiste na natureza aparentemente impossível de Ferdinand: “I might call him / a thing divine, for nothing natural / I ever saw so noble.”³⁵ Miranda, é claro, nunca viu ninguém da mesma categoria de Ferdinand, pois o mundo dela é composto por nada mais que singulares, e ele, como um “acidente” da natureza entre o animalesco Caliban e os quase-divinos Ariel e Prospero, servirá como uma boa lição para Miranda do projeto pedagógico de Prospero — para que ela possa *decidir* o que é o humano.

Do mesmo modo, Ferdinand, enquanto “coisa única”, abstraído dos seus companheiros, também vê Miranda como uma amálgama impossível de corporeidade e divindade, especialmente por estar sublinhada pela peculiaridade de ilha e das canções que Prospero faz Ariel tocar para ele. Convencido da natureza anômala da ilha, Ferdinand considera Miranda uma deusa: “Most sure, the goddess / On whom these airs attend!”³⁶ E ele a pede para definir sua natureza de deusa ou de humana: “My prime request, / Which I do last pronounce, is (O you wonder!) / If you be maid or no?”³⁷, ao que ela responde “No wonder, sir, / But certainly a maid”³⁸.

³⁴ “Não, menina, ele come, e dorme, e tem os sentidos / tais como nós, assim.” (Ibidem, 1.1.410-411, tradução minha).

³⁵ “Eu poderia chamar-lhe / algo divino, pois nada natural / já vi tão nobre.” (Ibidem, 1.2.415-417, tradução minha).

³⁶ “Com certeza a deusa / A quem essas árias servem!” (Shakespeare, 2004, 1.2.419-420, tradução minha).

³⁷ “Meu crucial pedido / Que eu finalmente pronuncio, é (Ó maravilha!) / Se você é donzela ou não?” (Ibidem, 1.2.423-425, tradução minha).

³⁸ “Maravilha alguma, senhor, / Mas certamente uma donzela.” (Ibidem, 1.2.426-427, tradução minha).

A paixão instantânea de Miranda por Ferdinand, mais forte até do que Prospero esperava, leva-o a censurar as suplicações dela em nome de Ferdinand, a quem Prospero pretende delegar certos trabalhos para que ele possa provar sua honra antes de receber a mão de Miranda em casamento. Em sua repreensão, Prospero continua a ensinar Miranda o seu modelo de humanidade: “Thou think’st there is no more such shapes as he, / Having seen but him and Caliban. Foolish wench, / To th’ most of men this is a Caliban, / And they to him are angels.”³⁹ Nessa mesma descrição, Prospero reforça para Miranda o modelo da máquina antropológica e também enfatiza que a humanidade não deve ser baseada em características dadas — que ela é um esforço progressivo de aproximação discursiva à uma divindade desejada. Os trabalhos de Ferdinand podem ser vistos como um sacrifício do corpo em nome da alma, após os quais Miranda pode amá-lo como um exemplo perfeito do humano civilizado.

A partir da união de Miranda e Ferdinand, Prospero continua seu plano de restabelecer-se no poder através da validação de seu novo paradigma. Ele faz com que Ariel monte uma mascarada que ensina a importância da castidade até o casamento, para que se assegure a continuação legítima desse paradigma. De acordo com Ferdinand, essa continuação legítima depende da inibição das tendências bestializadoras: “The white cold virgin snow upon my heart / Abates the ardor of my liver.”⁴⁰

³⁹ “Tu pensas não haver outras formas como ele, / Tendo visto somente a ele e Caliban. Menina tola, / Para a maioria dos homens, este é um Caliban / E os outros para ele são anjos.” (Ibidem, 476-479, tradução minha).

⁴⁰ “A virgem neve fria e branca sobre meu coração / Mítiga o ardor do meu fígado.” (Ibidem, 4.1.55-56, tradução minha).

Depois que Prospero se reúne aos italianos, ele soberanamente perdoa seus inimigos pela traição e usurpação. Ele pode de tal forma perdoá-los pois eles já foram convencidos de que sua arte, ao invés de separada do mundo, é uma forma de obter (fabricar) conhecimento sobre o mundo e controlá-lo por meio do poder. Ao mesmo tempo, Prospero garante que seus alunos, Miranda e Ferdinand, sucederão Alonso como monarcas, conservando no poder tanto a sua linhagem quanto os seus paradigmas de humanidade performativa.

Quando Miranda é finalmente trazida para fora do seu mundo de particularidades para conhecer os italianos e extrapolar a singularidade em uma universalidade construída, ela é capaz, de acordo com o plano de Prospero, de fazer “as anomalias da natureza [...] adquirirem significado”⁴¹ ao ver todos os cortesãos como exemplos híbridos de corpos animais e almas divinas. Em sua fala, “O, wonder! How many goodly creatures are there here? / How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in’t!”⁴², Miranda funda o mundo da Alta Idade Moderna, onde a arte (indistinta da ciência) tem significado em sua manipulação dos acidentes, e onde cada exemplo de vida é discursivamente seccionado por dentro entre humano e não-humano, exatamente como arquitetado por Prospero. O fato de que Prospero teve que ensinar performativamente para Miranda (uma exilada desde a infância) o que é o humano reforça o que a leitura desconstrucionista é capaz de evidenciar: que o humanismo (e o humano) como fundado na Alta Idade Moderna (e na peça) é, afinal, uma encenação.

⁴¹ “the oddities of nature [...] meaningful”. (Spiller, 2009, p.32, tradução minha).

⁴² “Ó, que maravilha! Quantas criaturas graciosas há aqui? / Que bela é a humanidade! Ó admirável mundo novo / que tem tais pessoas nele!” (Shakespeare, 5.1.181-183, tradução minha).

Ao fim da peça, Prospero retorna para a Itália, provavelmente para voltar aos seus estudos (agora fabricados como detentores de poder) e também para reinar através de Miranda e Ferdinand, que herdarão o trono depois de Alonso. Ao desconstruir o discurso e as estratégias de poder de Prospero, pode-se notar como a distinção entre arte e ciência é apagada, dando lugar a um humanismo nacional que se instaura no poder através de sua autoridade de ditar o cânon e de “iluminar” o caminho para longe das tendências e influências bestializadoras, que adquirem conotação ameaçadora a partir do momento em que se inaugura a distinção dialética humano/animal através da máquina antropológica. A crítica e/ou desconstrução dos valores do humanismo iluminista, tão necessária para as teorias políticas de identidade atuais, passa, portanto, por uma genealogia crítica e uma contestação da divisão arbitrária entre humano e animal.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **The Open: Man and Animal**. Tradução Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004. 102 p.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudos de Genebra**. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999. 1728 p.
- CALARCO, M. **Zoographies: the question of the animal from Heidegger to Derrida**. New York: Columbia UP, 2008. 169 p.
- DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã: diálogo**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 234 p.

SHAKESPEARE, W. **The Tempest**: Sources and Contexts, Rewritings and Appropriations. HULME, P.; SHERMAN W. H. (orgs.). Nova York e Londres: Norton, 2004. 368 p.

SHANNON, L. The Eight Animals in Shakespeare; or, Before the Human. **PMLA**, Nova York, v. 124, n. 2, p. 472-479, mar., 2009.

SLOTERDIJK, P. **Regras Para o Parque Humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. 63 p.

SPILLER, E. Shakespeare and the Making of Early Modern Science: Resituating Prospero's Art. **South Central Review**, Baltimore, v. 26, n.1&2, p. 24-41, 2009.

WOLFE, C. **Animal Rites**: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2003. 237 p.